Estudios y Divulgación

5 | LIBROS DE LA ACADEMIA

II PREMIO DE INVESTIGACIÓN DE LA ACADEMIA

METATEATRO ESPAÑOL EN EL UMBRAL DEL SIGLO XXI

María Pilar JÓDAR PEINADO

Academia de las Artes Escénicas de España

unir UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA

II PREMIO DE INVESTIGACIÓN DE LA ACADEMIA

5 | LIBROS DE LA ACADEMIA

II PREMIO DE INVESTIGACIÓN DE LA ACADEMIA

Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo

María Pilar JÓDAR PEINADO

UNIVERSIDAD INTERNACIONAL DE LA RIOJA unir

Academia de las Artes Escénicas de España

Metateatro español en el umbral del siglo XXI:
el mundo del teatro y el teatro del mundo

Colección Libros de la Academia

Publicado por la Academia de las Artes Escénicas de España
Abdón Terradas, 4 – 4ª
28015 Madrid
www.academiadelasartesescenicas.es - info@academiaae.es

En colaboración con la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).

Con el apoyo del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música
(INAEM. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte)

© Del texto: María Pilar Jódar Peinado
© De esta edición: Academia de las Artes Escénicas de España

Diseño de cubierta: Mola Studio
Coordinación editorial y producción: www.bolchiroservicios.com

ISBN del libro impreso: 978-84-944858-8-6
ISBN del libro electrónico: 978-84-944858-9-3
Depósito legal: M-41118-2016

Este libro está disponible en versión electrónica en
www.academiadelasartesescenicas.es

Índice

Presentación, por César Oliva 9

INTRODUCCIÓN. 13
UNA TRADICIÓN SUBVERSIVA 16
ESTRATEGIAS METATEATRALES. 38

METATEATRO ESPAÑOL: EL MUNDO DEL TEATRO
Y EL TEATRO DEL MUNDO 51
COMPAÑÍAS DE TEATRO 52
DIRECCIÓN ESCÉNICA 127
INTERPRETACIÓN 157
PERSONAJES 163
DRAMATURGIA 223
EL TEATRO DEL MUNDO: DISCRIMINACIÓN,
DESIGUALDAD Y VIOLENCIA 280

CONCLUSIONES 335

ÍNDICE DE OBRAS ESTUDIADAS 339

BIBLIOGRAFÍA 345

A vueltas con los autores españoles

Nuestra Academia ha premiado el libro que tienes en las manos, querida lectora, querido lector, libro que habla lisa y llanamente de teatro español contemporáneo. Con él, nuestra institución da a conocer el II Premio de Investigación, relativo al actual 2016, cumpliendo así uno de sus objetivos: promover la reflexión sobre temas candentes de las artes escénicas españolas.

Pilar Jódar Peinado, la autora galardonada, ha profundizado en nuestro teatro, a partir de los dramaturgos que lo han protagonizado durante los últimos años. Su propuesta se basa en una aplicación rigurosa y coherente del procedimiento llamado metateatro, que de alguna manera se inscribe en lo que venimos conociendo como teatro dentro del teatro. Este recurso se da en obras cuya técnica principal entraña la idea de que la realidad es sólo una representación dramática, con personajes aparentemente reales, aunque no sean otra cosa que entes de ficción. Pese a que el metateatro se puede rastrear hasta en las más primitivas muestras del arte escénico, perdió entidad con la llegada del naturalismo. El naturalismo intentó hacernos creer que todo lo que sucede en el escenario era de verdad, por lo cual, cualquier teatralización de la acción no tenía cabida entre los límites de la caja escénica. El metateatro hunde sus raíces en autores como Cervantes, Shakespeare, Calderón, en comedias de santos del siglo XVIII, en sainetes y zarzuelas, en obras como *Han matado a don Juan*, de

Federico Oliver (en la que una investigación policíaca alcanza a los propios espectadores), en farsas y esperpentos, en definitiva, en todo aquello que suponga una extremada teatralización.

Se consumen buena parte de las primeras páginas en recordar las diversas hipótesis que rodean el concepto metateatro. Entre ellas, merece especial atención el trabajo de Ángel Abuín González, el cual, al hablar de estrategias teatrales, trata de los recursos narrativos que se pueden apreciar en el teatro. Queda claro desde el principio que el propósito de Jódar Peinado es «utilizar la técnica metateatal para descubrir las grandes obras dramáticas cuya genialidad estriba, según Homby, en provocar en la audiencia una dislocación en su visión de la realidad». Se trata de remover al espectador. García Barrientos propuso una revisión del concepto de metateatro, mientras que Martínez Paramio lo aplica como una «técnica autoconsciente» para ver la posición del teatro español en el panorama cultural actual. También merece la atención de la autora de este libro el artículo de Alfredo Hermenegildo, Javier Rubiera y Ricardo Serrano en el número 5 de la revista *Teatro de palabras* (2005), dedicado precisamente al metateatro. Estos profesores se centran en el «teatro en el teatro», al que atribuyen la capacidad de unir el escenario con la sala y hacer más realista la ficción escénica. Recordemos que Ronald Harwood llamó precisamente *El mundo es un escenario* a su famosa serie televisiva que trataba de una especie de historia visual del teatro.

Bajo estas premisas, Jódar Peinado entra en los años finales del siglo XX y primeros del XXI para ver qué autores españoles utilizan en sus textos el concepto de metateatro de manera más evidente. Ese periodo revela como pocos las difíciles relaciones entre realidad y ficción. De ahí que se pueda estudiar al personaje dramático en su dimensión metaficcional, llegándose a detallar el concepto de «papel dentro del papel».

Se penetra así por un ángulo crítico distinto, que no hace más que incidir en la personalidad de nuestra dramaturgia. Más que buscar la originalidad, la autora desea entrar en las entrañas de unos autores, y unas obras, que han merecido la atención de la crítica más aguda y comprometida.

La parte más amplia del estudio atiende a lo que Jódar Peinado llama «el metateatro español», que trata del mundo del teatro y del teatro del mundo, ofreciendo ejemplos, profundamente estudiados, de obras que se pueden reunir según parámetros propios de los diversos niveles que conforman la creación escénica: 1) compañías de teatro; 2) dirección escénica; 3) interpretación; 4) personajes; 5) dramaturgia; y 6) el teatro del mundo: discriminación, desigualdad y violencia. Un total de cincuenta textos son ofrecidos bajo la óptica de estos oficios teatrales. Desde *La función por hacer*, de Miguel del Arco, hasta *La máquina de abrazar*, de José Sanchis Sinisterra, pasan ese medio centenar de títulos por el microscopio de Jódar Peinado, extrayendo curiosas reflexiones de aspectos como las falsas identidades entre actor y personaje (*La sombra del Tenorio*, de José Luis Alonso de Santos), representaciones inmersas en la representación (*Juegos prohibidos*, de Alberto Miralles), o una profunda reflexión sobre lo que tiene de verdad o tiene de mentira la interpretación (*E.R.*, de Josep Maria Benet i Jornet). Llama la atención la cantidad de ejemplos que son analizados de obras de Albert Boadella, un autor que juega con el dentro y fuera de la ficción; también de Juan Mayorga, José Sanchis Sinisterra, Jordi Galcerán y una serie de dramaturgos que tienen merecido sitio en las carteleras nacionales, más otros que viven aún en la incertidumbre del difícil estreno, como Antonio Martínez Ballesteros, Jesús Carazo o Pablo Iglesias Simón. Así mismo sobresale la atención que se le presta al cada vez más importante capítulo de la dramaturgia escrita por mujeres. Por ahí pasan Carmen

Resino, Maria José Ragué, Antonia Bueno, Juana Escabias y, sobre todo, Paloma Pedrero. En definitiva, una amplitud de criterios que, de verdad, parece encomiable.

El estudio da pie a pensar en la necesidad de seguir indagando en el teatro español de hoy, fundamental para entender las nuevas tendencias propias del siglo XXI. La autora de este libro prueba la eficacia del metateatro como instrumento de análisis, permitiendo ver de otra manera los textos actuales. Lo más interesante, en mi opinión, es haber desvelado, a través de la aplicación del concepto de metateatro, los «mecanismos ocultos» de las más significadas creaciones contemporáneas españolas. Todo ello no impide que, de telón de fondo, lata una honda crítica a un sistema en el que los autores de hoy han perdido presencia en el mecanismo de producción que rige la industria teatral nacional.

La monografía se cierra con un útil índice de las obras analizadas, junto a una adecuada bibliografía. Estamos seguros de que la Academia ha propiciado la aparición de un libro que viene a cubrir muchos huecos en el estudio del teatro español contemporáneo.

César Oliva
Coordinador de la especialidad de Estudios y Divulgación
de la Academia de las Artes Escénicas de España

N. del E. El Jurado del II Premio de Investigación de la Academia lo integraron Antonio Castro, Juana Escabias, Carmen Giménez-Morte, Carmen Márquez Montes, Juan V. Martínez Luciano, Margarita Piñero y José Romera Castillo.

Introducción

Metateatro como concepto emergente en la segunda mitad del siglo XX

> Before Metatheatre went to press, good friends advised me to change the title, which they felt no one would comprehend. Instead of which, from that time on, the word has been constantly used, not only here but around the world. Metatheatre, at the very least, has added a word to the language with which we now talk of theatre.
>
> (Lionel Abel, *Tragedy and Metatheatre*, 2003)

De sobra es conocido que el fenómeno metateatral se halla presente desde los inicios del género dramático en las comedias y tragedias griegas, pero no empieza a ser estudiado hasta que en 1963 Lionel Abel titulara como *metateatro* su famoso libro, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form* (1963), acerca de un tipo de drama que él consideró el relevo de las tragedias antiguas. Pero es a partir de los años setenta cuando el metateatro llama la atención de los estudiosos del género y comienza a ser objeto de diversos acercamientos más o menos sistemáticos, habida cuenta de la necesidad de atender a un fenómeno artístico cada vez más persistente en las obras de los grandes renovadores de la escena teatral europea del siglo XX, como Luigi Pirandello, Samuel Beckett, Bertolt Brecht, Edward Albee o Peter Weiss, entre otros.

Diversos investigadores estudiaron las nuevas manifestaciones artísticas o las renovaciones realizadas en todos los ámbitos del arte bajo el marbete de la posmodernidad y que pretendían dar respuesta a un cambio en la sensibilidad global. Entre estas respuestas al nuevo paradigma intelectual se encontraba y se encuentra la metaficción, fenómeno ampliamente estudiado en novela, que utiliza William Gass por primera vez, en 1970, para referirse a un subgénero de la ficción contemporánea. Para el caso del teatro, contamos, entre otros, con estos cuatro estudios que he tomado como referencia: el ya citado *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*, de Lionel Abel (1963); *Metafictional Characters in Modern Drama*, de June Schlueter (1979); *Métathéâtre et intertexte*, Manfred Schmeling (1982); y *Drama, Metadrama and Perception*, de Richard Hornby (1986).

Los cuatro parten de la apabullante presencia del metateatro en el siglo pasado, aunque no renuncian a retrotraerse hasta los inicios del género para rastrear el origen, función y evolución de los recursos metadramáticos a lo largo de los diferentes períodos históricos. Cada uno de estos trabajos aborda el fenómeno teatral desde diferentes puntos de vista dependiendo de sus hipótesis de partida. Podríamos decir que Abel y Schlueter, los primeros cronológicamente, consideran al metateatro moderno una evolución del tópico barroco del *theatrum mundi* que, una vez despojado de su carga religiosa, se emparenta muy adecuadamente con el pesimismo nihilista y existencial de mediados del siglo XX fruto de los belicosos acontecimientos. En cambio, Schmeling y Hornby afrontan el tema de forma más moderna viendo en estos recursos metateatrales una intención subversiva y un objetivo extrateatral como es el cambio en la percepción de la audiencia. El teatro dentro del teatro o la ruptura de la ficción persigue revelarnos la verdad oculta de unas determinadas circunstancias: de

la misma manera que se nos desvelan los mecanismos convencionales de los que se sirve el teatro así también nos enteramos de sucesos históricos ocultados o situaciones injustas. Por otro lado, esa visión doble o dislocada que se produce en la audiencia al hacérsele evidente los mecanismos de la construcción teatral es el primer paso hacia la concienciación de cómo percibimos nuestra realidad; esta es la experiencia metadramática, en palabras de Richard Hornby, fin último del metateatro.

En definitiva, estos estudiosos del metateatro, considerando el libro de Abel heterogéneo y asistemático, creyeron necesario completar o continuar la labor del ideador del término para que este nuevo concepto se convirtiera en una útil herramienta de análisis del teatro europeo de mediados del siglo XX.

El estudio de los textos teóricos sobre metateatro revela una serie de estrategias de autorreflexividad de las que depende la presencia de la metateatralidad, en mayor o menor grado. Estos mecanismos metaficcionales son extraídos de los textos del siglo XX europeo que son considerados los representantes o inauguradores de esta nueva modalidad teatral que llevará el signo de la modernidad en el teatro; me refiero a dramaturgos como Luigi, Pirandello, Jean Genet, Samuel Beckett o Bertolt Brecht. A estos, se les sumarán, en el empeño por rastrear el origen del metateatro, Shakespeare, Cervantes, Calderón de la Barca y Lope de Vega.

El análisis de las estrategias metateatrales de estos textos clásicos me sirve de referencia para el estudio del metateatro español desde los años finales del siglo XX. En primer lugar, localicé textos que presentaran alguno de los recursos metateatrales mencionados en los estudios sobre el concepto y sobre su presencia en los autores anteriormente mencionados. He elegido el año 1992 como fecha de inicio de mi investigación, principalmente, porque César Oliva en *La última*

escena (2004) señala el significado de este año como un momento de crisis económica, especialmente para el teatro, a causa del despilfarro que ocasionaron los fastos del V Centenario del Descubrimiento de América. Este declive que se manifesta en la desaparición de instituciones teatrales como la revista *El Público*, en 1992 o el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, en 1994.

Después de acotar los años que incluiré en mi objeto de estudio y hallar determinadas obras con estrategias metateatrales que servían a un propósito extraliterario, encontré una serie de líneas comunes que atraviesan el metateatro español y que pueden ser representativas del teatro español en general. De este modo, antes de recalar en nuestro teatro, se impone un repaso a las investigaciones sobre la idea del metateatro y la presencia de estrategias metaficcionales en los textos que configurarán la renovación del teatro europeo en el siglo XX.

Una tradición subversiva

El momento fundacional del término *metateatro* ha sido señalado por investigadores más recientes del género como Richard Hornby, Brioso Santos, García Barrientos o Abuín González. No obstante, como afirma Richard Hornby, L. Abel nunca define verdaderamente el término *metateatro*, pues su libro es una compilación de artículos muy heterogéneos sobre las obras que a lo largo de todos los períodos históricos él considera metateatrales: «Although original and striking, is actually a collection of only loosely connected essays, of which only about half actually deal with metatheatre - which is never *clearly* defined» (1986: 31).

En la introducción a su libro, Abel advierte del nacimiento de un nuevo tipo de teatro moderno que rompe con los presupuestos de la tragedia clásica y predominará en el futuro.

Considera la urgencia de elegir un término para identificar esta nueva corriente teatral debido a la profusión con que es cultivada; aunque, por otro lado, y saliendo al paso de posibles críticas, reconoce la posibilidad de elegir otro término de entre un sinnúmero de opciones:

> *I have also given a name to the kind of plays which have been, and will be, I think, important to us. Perhaps a better name than the one I elected for can be suggested. I do not insist than the name I have proposed ought to be adopted. But I do insist that the kind of plays I have designated as metatheatre needs designation* (1963: VII).

Insiste en la necesidad de tomar en consideración este tipo de obras, puesto que no se puede obviar que existen y que configuran un nuevo género teatral y, por tanto, merecen una nueva denominación. A estas obras que son la manifestación o la realización concreta del género *metateatro* las llama *metaobras* «works of metatheatre» (1963: 61), que define como obras en las que la autoconciencia de los personajes es el motor de la acción: «*Metaplay*, a dramatic form revealing characters whose self-consciousness creates their dramatic situations» (2003: VI). La acción dramática derivada del reconocimiento por parte de los personajes de su propia naturaleza ficticia ofrece una versión teatralizada de la vida. Se trataría de acciones realistas que adquieren un significado metafísico, dado que proceden de figuras que se saben personajes de ficción: «The plays I point to as metatheatre have one common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized […] because these characters already knew the were dramatic» (2003: VI).

Shakespeare y Calderón representan exactamente, a juicio de Abel, las dos ideas que definen el metateatro: «The two concepts I have defined the metaplay: the world is a stage,

life is a dream» (1963: 83), en contraposición con los más modernos Genet, Beckett y Brecht que, no obstante, siguen siendo considerados metateatrales y para cuyo análisis utiliza indistintamente los términos de *metateatro*, *metaplay* y *play-within-a-play*.

Este investigador presta atención principalmente a Shakespeare, con su *Hamlet*, y a Calderón, con *La vida es sueño*, porque, desde su punto de vista, estos autores son los iniciadores del metateatro. De hecho, para L. Abel, Hamlet es uno de los primeros personajes autoconscientes: «Certainly Hamlet is one of the first characters to be free of his author's contrivances» (1963: 58).

El descubrimiento de este autor es que los personajes metaficcionales se caracterizan principalmente por actuar como dramaturgos en sus obras de teatro. Estos personajes-dramaturgos, en primer lugar, se rebelan contra el destino que se ha dispuesto para ellos y, además, dirigen el comportamiento de los demás personajes. Así, Hamlet se rebela contra su misión de vengar a su padre matando a su tío y esta intención subversiva del personaje es considerada por Abel como una incapacidad por parte de Shakespeare para crear una auténtica tragedia, en su afán por oponerse al sistema establecido, dentro de un contexto histórico, según Abel, de mayor liberalismo. La personalidad de Hamlet también es compartida por Próspero, de *La tempestad*, obra cuya cita final le aporta a Abel la justificación para considerarla metateatral: «We are such stuff as dreams are made on», lo cual nos vuelve a remitir a los tópicos del mundo como escenario y la vida como un sueño, característicos de las piezas metateatrales.

Por otro lado, esta independencia de los personajes respecto de su destino trágico se puede comprobar asimismo en que muchos de ellos trascienden los límites que los autores reales

les han impuesto dentro de su obra de teatro para aparecer en otras obras o incluso en otras manifestaciones artísticas.

Observando las mismas premisas que para Shakespeare y Calderón, Abel estudia los conceptos del mundo como un escenario y la vida como un sueño en determinadas obras de varios autores de mediados del siglo XX y que, en el momento en que Abel escribe su libro, están protagonizando la renovación del teatro europeo. Se trata de creadores como Jean Genet y Samuel Beckett. En cuanto al primero de ellos y su obra *El balcón*, Abel la considera una metaobra o *metaplay* porque el burdel donde se desarrolla la acción se convierte en un escenario en el que los clientes representan unos papeles como parte del juego que se incluye en los servicios contratados. Según Abel, el metateatro debe tener implicaciones ideológicas, tales como cuestionar los valores impuestos. Por tanto, *El balcón* estaría más cerca de la tragedia que del metateatro, ya que, como en la tragedia, los personajes no se rebelan contra lo establecido: los revolucionarios de *El balcón* no realizan sus pretensiones, no convierten en realidad sus preocupaciones ideológicas, sino que se resignan y aceptan su desgraciado destino del mismo modo que los personajes de la tragedia. En este sentido, y desde el punto de vista de Abel, Shakespeare sería más moderno que Genet.

Esperando a Godot y *Final de partida*, de Samuel Beckett, sí son consideradas plenamente metateatrales porque cumplen uno de los dos requisitos anteriormente enunciados que es el de mostrar la vida como una obra de teatro. Para Abel, la enfermedad y la debilidad de los personajes beckettianos, así como el extraño comportamiento que de esta incapacidad física se deriva, es la teatralización, la representación de la acción del tiempo sobre las personas.

La tragedia supone la asunción de los valores establecidos, ya que los personajes han de aceptar su destino; por el

contrario, en el metateatro, los personajes no hacen lo que se les encomienda, sino que se rebelan. De esta revolución del personaje trágico en la obra metateatral surgen implicaciones más trascendentales como el cuestionamiento del orden establecido, mencionado anteriormente. El metateatro, así, vendría a relevar a la tragedica clásica y el emparentamiento de estos dos géneros teatrales es tan claro que en la página 113 de *Metatheatre* Abel establece una serie de equivalencias o continuidades entre ambos, de la que se infiere que el metateatro es la forma dramática más acorde con una mentalidad moderna, puesto que cuestiona lo establecido y su fin es replantearse el sistema heredado.

Abel, incluso, llega a defender el poder claramente subversivo de las metaobras de Shakespeare frente a las de autores del siglo XX como Jean Genet o Bertolt Brecht. Este carácter subversivo de los personajes teatrales de mediados del siglo XX también es destacado por June Schlueter, quien en su obra *Metafictional Characters in Modern Drama* trata de dar explicación a la abundante presencia de este tipo de figuras. Del mismo modo que Abel, J. Schlueter en su libro habla de un tipo de obras donde los personajes se saben entes ficticios y quieren rebelarse contra el destino que el autor les ha impuesto. La diferencia con los personajes-dramaturgos de Abel es que los de Schlueter son más conscientes de que pertenecen al mundo de la ficción. A estos personajes los llama *metaficcionales* y constituyen una corriente de literatura llamada *autoconsciente* que corre paralela al realismo y se origina, como es bien sabido, en el teatro.

En el teatro moderno, es normal encontrar personajes que discuten y cuestionan las ideas de su autor, el modo en que se está desarrollando la pieza de teatro o incluso que teoricen sobre el propio género teatral, comunicando de este modo a la audiencia que se saben personajes de ficción. Estos ejemplos

de descuido de la integridad de la ficción son tan abundantes en el arte moderno que llega a ser una de sus características definitorias: «All these instances of disregard for the dramatic illusion are only related to the phenomenon of self consciousness which characterizes so much modern art» (1979: 3).

Al mismo tiempo, los elementos metaficcionales convierten al arte autorreflexivo o autoconsciente en pretendidamente antirrealista, dotándolo de cierto carácter revolucionario. El arte autorreflexivo, en cambio, en su intento por apartarse de este realismo falsario se repliega sobre sí y convierte su forma en el propio contenido de la obra de arte. Desde este punto de vista, el arte autorreferencial sería una provocación lanzada contra el realismo al que desafía cuestionando su modo de representación de la realidad.

Schueter es consciente de que la autorreferencialidad se retrotrae varios siglos y se refiere a L. Abel, quien, como dije más arriba, establece que Hamlet es uno de los primeros personajes metaficcionales. Sin embargo, la necesidad de atender a este fenómeno autorreferencial en el siglo XX viene dada por su abrumadora presencia en muchos trabajos de Europa y Estados Unidos:

> *What makes the concept of self-consciousness especially modern is the great outpouring of such works in this century, and particularly since the period between the wars, in virtually every European country and the United States* (1979: 4)

La causa de la profusión con que el arte autoconsciente se extiende en la contemporaneidad es que esta estética significa la representación del convulso momento cultural e ideológico de la segunda mitad del siglo XX: «Self-conscious art is [...] a correlative for the complex intellectual and philosophical temperament of our age» (1979: 4). Schlueter define el temperamento ideológico del siglo XX como una

curiosidad intelectual que se materializa en conocer el origen de todo –del comportamiento humano y también del arte– de manera que la estética que se introspecciona para hablarnos de su origen satisface esta necesidad. Sin embargo, esta curiosidad intelectual solo es un indicio del asunto que más ampliamente trata nuestra contemporaneidad: la dificultad de distinguir entre la realidad y la ficción, lo que desemboca en el relativismo, característica del complejo filosófico que anima al siglo XX:

> *Modern man, having experienced the revolutions of Darwin, Freud, and Einstein, as well as the catastrophes of world war, is no longer able to accept the spiritual, moral, and social traditions of the world which he must confront. The absolutes which once informed mankind with a sense of certainty have dissolved into a relativistic vision, relegating reality to a position as subjective as the individual perceptions now believed to create it* (1979: 5).

Así pues, el siglo XX está centrado en la dificultad de definir las relaciones entre realidad y ficción, ya que, como se mencionaba en la cita anterior, tras las dos guerras mundiales, el mundo tal y como se conocía queda desmantelado, los valores absolutos disueltos y la realidad es relegada a un relativismo en el que todo es creación de la conciencia humana. Puesto que todo es pura recreación e invención del ser humano, la distinción entre realidad y ficción se torna un problema y esta idea es la que el metateatro se encarga de transmitir: «Metatheatre gives by far the stronger sense that the world is a projection of human consciousness» (1963: 113). Tenemos, pues, dos puntos en común en estos autores que están separados por casi dos décadas: la gran presencia del arte autorreferencial en el siglo XX –y que no significa que se haya originado precisamente en el citado siglo–; y que este arte, haciéndose eco del relativismo surgido en la mitad del

siglo XX, transmite la idea de que no existe la realidad objetiva, sino que esta es una proyección de la conciencia humana (ideas que, por otra parte, nos remiten a *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, y a *La tempestad*, de William Shakespeare).

Y es el personaje dramático quien encarna a la perfección esta difuminación del límite entre la realidad y la ficción. Este ente imaginario está conformado por una faceta ficticia, procedente de la imaginación de su creador, y otra faceta real que le aporta el actor o actriz que lo encarna.

Por otro lado, las teorías psicológicas del momento proclaman la crisis del concepto de personalidad al considerar esta como creación de nuestra propia conciencia. Esta dificultad para diferenciar entre nuestra auténtica personalidad y lo que es fruto de la subjetividad, ese desfase entre la realidad y la ficción, emparenta la identidad humana con el personaje metaficcional, metáfora de la existencia real individual: «The modern age has introduced additional complexity into our conception of identity, and in a sense has brought life and drama closer together» (1979: 10).

El personaje metaficcional es consciente de que su existencia procede y depende de la imaginación de un autor:

> *The result of a playwright's calling attention to the actor qua actor is an awareness on the part of the audience of the similarity between the real-life individual and the dramatic character. For emphazising the rift between the essential self (the actor) and the role-playing self (the character), the playwright immediately suggests the loss of identity experienced by modern man as well as a sense of the artificiality of theater and the essentially dramatic quality of life* (1979: 13-14).

Al saberse producto de la ficción, la figura metateatral transmite esa angustia existencial a la audiencia. De este

modo, la problemática acerca de la naturaleza del personaje y su autonomía respecto de su creador se convierten en el tema de la obra.

Para analizar este tipo de personajes, Schlueter se fija en las obras y autores metateatrales de los años posteriores a la II Guerra Mundial donde el elemento autorreferencial, que es esencial, se utiliza como correlato del sentir intelectual de mediados del siglo XX. Los autores y obras que analiza Schlueter son, en definitiva, los considerados grandes renovadores del teatro europeo. Desde esta postura, el metateatro vendría a poner nombre a un nuevo tipo de dramas que tienen voluntad de desvelarnos alguna de las contradicciones políticas que se viven en ese convulso momento histórico.

Schlueter comienza por la década de los veinte con Pirandello, que considera el iniciador de una nueva forma de hacer teatro: «Pirandello is symbolically, if not chronologically, the point at which a new form of drama emerged» (1979: 19). Para Schlueter, el teatro del italiano trata fundamentalmente de la relación entre realidad y ficción, entre arte y vida. El prototipo de este tipo de figuras es el protagonista de *Enrique IV*, pieza en la que, además, el resto de entidades teatrales adquieren una doble personalidad mediante el «role playing within the role playing» ('papel dentro del papel') –recurso mediante el cual los personajes-actores interpretan a otros personajes.

Avanzando cronológicamente en el siglo XX, Jean Genet, de forma más explícita, profundiza asimismo en el tema de la oposición entre el rol individual y el rol social que se nos impone. Para Genet, el rol individual y el social son simultáneos y esta cualidad se representa en el escenario con los personajes metaficcionales. Schlueter describe como «role playing» (1979: 39) el juego perpetrado por *Las criadas* y el de los personajes de *El balcón*.

La audiencia no puede sostener durante mucho tiempo esa bifocalidad de reconocer cuándo los personajes son ellos mismos o están representando otro papel dentro del suyo (o incluso se están representando a sí mismos). Por tanto, el público acaba por confundir las dos instancias, produciéndose así el hecho que Genet quiere ejemplificar: la superposición de la realidad y la ficción, donde esta última es la proyección de nuestro subconsciente y la primera es tan ficticia como la segunda.

Schlueter decide centrarse en la obra *Los negros*, a la que califica expresamente como *metateatral*, ya que es una compilación de características relativas al teatro autoconsciente, entre las que se encuentran la autorreferencialidad, el teatro dentro del teatro o la ceremonia dentro de la obra –mecanismos que no ha definido, sino que menciona–.

Los personajes de Samuel Beckett son, por el contrario, unos vagabundos conscientes de su pertenencia al mundo de la ficción. Schlueter considera que Didi y Gogo (*Esperando a Godot*) y Hamm y Clov (*Final de partida*) saben que son actores interpretando un personaje («Hamm and Clov know very well that they are actors in a play», 1979: 64).

A esta equiparación del personaje beckettiano con el ser humano la autora la llama «self-reflectiveness» (1979: 63), es decir, autorreflexividad y está relacionada con el proceso de teatralización de la vida que se experimenta en este tipo de teatro. La vida teatralizada es el rasgo definitorio que Abel atribuía al metateatro, por lo que tenemos otro punto en común con estos dos autores que, además, comparten denominación terminológica. Otra coincidencia terminológica la encontramos cuando, de la misma manera que Abel hacía para el personaje de Hamlet, Schlueter atribuye la función de *dramaturgo* a Hamm, uno de los personajes de *Final de partida*: «Like Pozzo, [Hamm] he is playwright and director

as well» (1979: 65). Se basa en que el lenguaje que usa este personaje es totalmente teatral porque remite a la obra que él mismo dirige: «Language in *Endgame* is even more intensely theatrical than in *Godot*, for in *Endgame* virtually every line which is spoken is part of the performance which Hamm directs» (1979: 66).

Pero donde los personajes de una obra se manifiestan como autores explícitamente es en *Marat/Sade*[1], de Peter Weiss. El mecanismo metateatral más importante de esta pieza es la obra de teatro inserta que, debido a su complejidad, recibe de Schlueter la denominación de «play-within-a-play-within-a-play» (1979: 72), comparándola con *Los negros*, de J. Genet. Schlueter necesita este complejo término para referirse al teatro dentro del teatro dado que, anteriormente, ya ha denominado metateatro a las obras de Samuel Beckett en las que no hay una autorreferencialidad explícita sino tan solo una velada autoconciencia de los personajes como autores.

El marqués de Sade, interno en el hospicio de Charenton, es el encargado de organizar y dirigir un montaje teatral junto con los otros internos. La dualidad de los personajes como internos del manicomio y como actores, de la cual la audiencia es siempre consciente, funciona en más niveles a la vez, puesto que los personajes que representan los locos son figuras históricas, es decir, pertenecen al plano de la realidad; y al mismo tiempo, los actores son locos que viven en una realidad ficticia fruto de su locura.

Otro tipo de personajes metaficcionales son George y Martha, los protagonistas de *¿Quién teme a Virginia Woolf?*, de Edward Albee. Se trata de personajes dobles, puesto que

---

1 Su título completo es *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat representado por el grupo teatral del Hospicio de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade*, según traducción de la edición de México D. F.: Grijalbo, 1965.

interpretan un papel dentro de su propio papel, una ficción ideada por ellos mismos. Este matrimonio se encuentra insatisfecho con su vida porque no puede concebir un hijo, de manera que se inventan esta realidad de la que hacen partícipes al resto de personajes. Y es que la ficción dentro de la ficción que descubre una verdad se revela como una forma de conocimiento válida para E. Albee, de igual modo que lo es para Tom Stoppard, como muestra en *El verdadero inspector Hound*. En esta obra, los falsos críticos de teatro Moon y Birdboot actúan como espectadores, pero se colocan de tal forma que quedan frente al público y cumplen con respecto a este una función de espejo. Estos personajes-público constituyen la obra marco, el primer nivel de ficción, dentro del cual se inserta la obra que ellos van a contemplar como críticos.

Una variación de este recurso del teatro dentro del teatro la encontramos en *Rosencrantz y Guildenstern están muertos*, la hamletiana obra de T. Stoppard donde *Hamlet* constituiría la obra marco y el ambiente en el que Rosencrantz y Guildenstern juegan y reflexionan es la obra inserta (aunque los espectadores lo asumamos al revés al comienzo de la obra), en la que estos personajes shakespearianos van adquiriendo la conciencia de que no existen fuera de su función como espías del príncipe de Dinamarca y que están condenados a representar su papel una y otra vez. De nuevo, Schlueter lanza la idea de que los personajes metaficcionales nos recuerdan que no somos más que el papel que representamos en la sociedad, lo que nos lleva de nuevo a la consideración de la vida como un teatro, que es la idea que según L. Abel alienta este nuevo género teatral que es el metateatro.

En definitiva, Schlueter considera sus personajes metaficcionales como representantes del tema de la relación entre el arte y la realidad. Esta consideración cercana al *theatrum mundi* barroco contrasta con la misión fundamentalmente

subversiva y revolucionaria que Manfred Schmeling y Richard Hornby, los otros dos investigadores del metateatro que tomaré como referencia, atribuyen a este subgénero dramático. Según estos, el metateatro cumple una función revolucionaria porque pretende cambiar la percepción tradicional que el público tenía de la realidad.

De Schmeling y Hornby destacaré su atención a los aspectos extrateatrales del metateatro. Además de establecer una tipología de recursos metadramáticos, estos autores se centran fundamentalmente en el efecto que provoca en la audiencia el hecho de que una obra de ficción se exhiba abiertamente como un artificio.

Manfred Schmeling parte de la hipótesis de que los textos metateatrales constituyen una historia literaria dramatizada en el sentido de que contienen en sí mismos una reflexión sobre los medios de producción y recepción del hecho teatral. Pero, en primer lugar, realiza un interesante recorrido por los diferentes términos aparecidos para designar al fenómeno metateatral y se basa en el estructuralismo, que opone literatura objeto a metaliteratura, para establecer una equivalencia con el teatro objeto y el metateatro, donde el primer término se refiere al teatro no reflexivo y el segundo, al *jeu dans le jeu*. De esto se deduce que para Schmeling existe una diferencia entre *metateatro* y *teatro dentro del teatro*: es consciente de que el término inglés *play within a play* se refiere al tipo de obras de teatro que contienen otra obra inserta al modo de *Hamlet*; mientras que el término francés *jeu dans le jeu* se refiere a un catálogo más amplio de procedimientos dramáticos («théâtre dans le théâtre et jeu dans le jeu, le dernière étant plus général que le premier», 1982: 5).

Para que su análisis de la historia del teatro sea más operativo, Schmeling prefiere englobar todas las denominaciones para metateatro bajo el título de «obra dramática en forma

reflexiva» («jeu dramatique à forme réféchie», 1982: 5) que se manifiesta formalmente en un abanico de procedimientos que van desde la obra intercalada hasta tomas de conciencia de la ficción de forma ocasional: «L'éventail de ses manifestations est large: d'un pièce entière intercalée dans une autre jusqu'aux thématisations ou prises de conscience momentanées du jeu» (1982: 5). En todo caso, el rasgo identificador sería la existencia de, al menos, dos niveles de ficción.

Schmeling anuncia que se va a dedicar solamente a uno de estos procedimientos autorreflexivos: el teatro dentro del teatro, el cual, en su forma ideal, está compuesto de un elemento intercalado, con su propio espacio escénico y su propia cronología. Sin embargo, es consciente de que, efectivamente, se trata de una forma ideal difícil de encontrar y decide ampliar su definición hasta las obras en las que se trate del teatro como medio artístico: «Il serait peut-être préférable de réserver le terme de théâtre dans le théâtre aux pièces dans lesquelles le théâtre est *thématisé en tant que médium artistique*» (1982: 8, la cursiva es mía). Entendemos por *tematizado en tanto que medio artístico* que la propia forma de hacer teatro se convierte en el tema de la obra.

Sentadas las bases terminológicas, establece sus dos hipótesis de partida: que los textos metateatrales constituyen una historia del teatro dramatizada y que el metateatro se da en los momentos históricos en los que el realismo es menos influyente.

En cuanto a la primera hipótesis, teniendo en cuenta que la aparición del teatro dentro del teatro implica la autorreferencialidad sobre el mundo del teatro, Schmeling concluye que los textos metateatrales pueden leerse como una historia de los medios de creación y producción teatrales. Dado que el contexto cultural en el que se produce un montaje teatral cambia a lo largo de la historia, estudiando estos

textos autorreferenciales podemos observar la evolución de sus medios de producción y recepción.

Del mismo modo que los anteriores autores estudiados, Schmeling analiza los textos que él considera metateatrales de los autores más relevantes del teatro europeo a partir del siglo XVIII, realizando un pequeño recorrido por el teatro anterior a este momento, donde nombra a los griegos y se detiene en el teatro barroco. Es en este período clásico donde el teatro dentro del teatro adopta la forma del *theatrum mundi* en las obras de Miguel de Cervantes, Félix Lope de Vega, Pedro Calderón de la Barca y algunas muestras del teatro francés, y cuya función es fundamentalmente política y religiosa (ya que representa la metáfora del mundo como un escenario dirigido por una instancia divina). En esta parte del libro y hasta llegar a los autores del siglo XX, utiliza la denominación del *teatro dentro del teatro*, pero cuando llega a los modernos Luigi Pirandello, Jean Genet o Eugène Ionesco, se da cuenta de que este término se le ha quedado pequeño y en esta parte del libro dedicada a los citados dramaturgos usa *jeu dans le jeu*, que equipara al término *metateatro*, al que atribuye un amplio espectro de manifestaciones formales, una de las cuales es el teatro dentro del teatro.

En primer lugar, agrupa a Arthur Schnitzler, Luigi Pirandello y Jean Genet por cuanto el tema principal de sus obras es la supresión de la frontera arte/realidad mediante la multiplicación de los niveles de ficción. Su intención principal es la oposición entre ser y parecer; vida y arte; y realidad y teatro, las cuales llevan hasta sus últimas consecuencias haciendo coincidir ambas instancias o incluso sustituyendo la realidad por la ficción artística, que es lo que suma a los anteriores estudiosos del metateatro.

Pero esta desconfianza en la revolución no la encontramos en el siguiente grupo de autores que estudia Schmeling: Peter

Weiss con *Marat/Sade* y Günter Grass con *Los plebeyos ensayan la rebelión*. Del mismo modo que P. Weiss, G. Grass encarna la lucha entre la teoría y la práctica revolucionaria construyendo una obra en la que un grupo de obreros ensayan *Coriolano*, de Shakespeare, dirigidos por un intelectual que acaba convirtiéndose en traidor y contra el que finalmente se rebelan los obreros-actores.

Esta dialéctica entre compromiso social o libertad creativa aparece en *L'Improptu de l'Alma*, de Eugène Ionesco, que Schmeling estudia junto con la shakespeareana ya citada de T. Stoppard, en las que la intertextualidad multiplica los niveles de ficción. En la obra de E. Ionesco, conformada a partir de textos de teóricos de la literatura, el autor aparece como una figura dentro de su propia creación, discutiendo con otros personajes sobre teoría y práctica del teatro, así como sobre el enfrentamiento entre un teatro didáctico o comprometido socialmente y otro teatro independiente de las normas en cuanto a creatividad. T. Stoppard, por su parte, utiliza a los dos traidores de *Hamlet*, Rosencrantz y Guildenstern, para transmitirnos su visión nihilista de la realidad. Este nihilismo existencialista encaja perfectamente, como también explicó Schlueter, con el sentir de la sociedad del siglo pasado, lo que lleva a este estudioso a concluir, finalmente, que el metateatro es un fenómeno del siglo XX: «Nous n'avons pas affaire seulement à un phénomène dramaturgique, mais à un développement général de l'art au vingtième siècle» (1982: 99).

Siguiendo la línea de las implicaciones extraliterarias del metateatro, Richard Hornby en *Drama, Metadrama and Perception* estudia el metateatro en cuanto al efecto que produce en la percepción de la audiencia. Para él, la metaficción teatral alcanza su mayor efectividad cuando la percepción humana se convierte en tema de las obras.

Hornby se aparta de la equiparación entre *metateatro* y *antirrealismo* y reconoce el creciente interés que está despertando el metateatro en los estudios del último cuarto del siglo XX que, si bien es cierto no es nueva y se puede encontrar desde los inicios del género, es en el siglo XX cuando es estudiada con mayor interés: «In recent decades there has been a growing scholarly interest in metadrama (or, variously, metatheatre, or metafiction in drama) as an element in the drama. Books like Lionel Abel's […] are only a few examples of the new attention being paid to this aspect of theatre» (1986: 31). De esta cita me parece interesante resaltar la equivalencia que se establece entre los términos *metadrama*, *metateatro* y *metaficción en el drama*.

Tomando en consideración lo anterior, Hornby establece cinco variedades del metadrama abierto o consciente, es decir, el que cultivan los grandes escritores más conscientes de su compromiso con la sociedad:

> The possible varieties of conscious overt metadrama are as follows:
> 1. The play within the play.
> 2. The ceremony within the play.
> 3. Role playing within the role.
> 4. Literary and real-life reference.
> 5. Self reference (1986: 32).

Considera una sexta variedad, a la que llama «Drama and Perception» y le dedica la última parte de su estudio. Para Hornby, este último tipo es el más abiertamente metateatral porque, además de reflejar de manera más consciente el contexto cultural en el que se produce la obra, cumple la función de apelar a la forma de percibir del público, fin último de la metateatralidad. Para Hornby, los «serious» drama siempre se mueven en lo metadramático y, si vamos más allá, hasta el

tema de la percepción humana. Es interesante cómo Hornby relaciona la capacidad metateatral de un texto con la intención de hacer cambiar a la audiencia su percepción habitual de las cosas. Este aspecto de la recepción será un punto recurrente en todos los estudios dedicados al metateatro, tanto si se considera género o fenómeno característico de determinados textos en una época histórica.

Así pues, los grandes dramaturgos siempre cultivan el metateatro porque son los que más intencionadamente reflejan el contexto cultural, conscientes como son de que pertenecen a una tradición. Pero además los «serious playwrights» examinan la forma en la que la sociedad percibe la realidad y esto es lo que va a analizar en las seis obras que incluye bajo el epígrafe «Drama and Perception», la forma más evolucionada de metateatro.

Las cinco categorías de metadrama más esta última, la percepción, no se encuentran en una forma pura, sino que aparecen mezcladas y además en diferente grado. El nivel más alto de metateatralidad es cuando la audiencia adquiere una visión dislocada: «The metadramatic experience for the audience is one of unease, a dislocation of perception» (1986: 32). A continuación explica a qué se refiere con ese tipo de experiencia metadramática o percepción alterada de la realidad, la cual equipara con el extrañamiento o la alienación que originan el distanciamiento crítico:

> *At times, metadrama can yield the most exquisite of aesthetic insights, which theorists have spoken of as «estrangement» or «alienation». This «seeing double» is the true source of the significance of metadrama, and is the true object of this book* (1986: 32).

Tenemos, pues, el verdadero propósito de este estudio que es utilizar la técnica metateatral para descubrir las grandes

obras dramáticas cuya genialidad estriba, según Hornby, en provocar en la audiencia una dislocación en su visión de la realidad. En suma, el sexto tipo de metateatro, «Drama and Perception», esto es, el análisis por parte de los grandes dramaturgos de cómo la sociedad percibe la realidad es el tipo más elaborado de metateatro, el grado más alto. Y es que la verdadera definición de metateatro es el malestar, la dislocación, la doble visión que provoca en la audiencia, o sea, en la percepción.

Para llegar a cómo el teatro modifica nuestra percepción de la realidad, analiza por separado los cinco recursos que ha enumerado anteriormente dedicándoles un capítulo a cada uno, donde explica su morfología, la verdadera intención metateatral y hace un breve recorrido histórico por la historia del fenómeno tratando algunos títulos relevantes. La primera de estas categorías metadramáticas es el teatro dentro del teatro (*play within the play*), sin duda el mecanismo metateatral más reconocido por presentar una obra inserta dentro de una obra marco, donde la primera puede presentar diversos grados de integración con la segunda, de manera que esta última se convierta, según los casos, en la estructura principal o, simplemente, en un marco de referencia.

La segunda variedad metadramática son las ceremonias que aparecen insertas en algunas obras de teatro. La tercera, el papel dentro del papel que contribuye a cuestionar el origen y naturaleza de la identidad humana. El *papel dentro del papel* es un recurso paradójico porque nos revela las auténticas intenciones del personaje o cuál es su verdadera personalidad mientras interpreta a otro personaje. Así el papel dentro del papel y el teatro dentro del teatro se relacionan por las cuestiones existenciales que se lanzan a la audiencia. El recurso metadramático del papel dentro del papel descubre que los roles humanos son relativos y que la identidad es algo aprendido,

no inherente, un rol involuntario impuesto por las circunstancias externas que se identifican con las imposiciones de los regímenes totalitarios de ese momento:

> *The totalitarian horrors of Nazi Germany and Soviet Russia, however, have led later playwrights to show characters manipulated by an unseen, mysterious, powerful authority. The literary influences here are Kafka and Orwell; the real-life influences are Stalin, Hitler, and the ruthless authoritarian systems they created, which are seen as continuing today in subtler forms* (1986: 82).

Como acabo de explicar, tanto el papel dentro del papel, como el teatro y la ceremonia dentro del teatro investigan acerca de la identidad del individuo en relación a la sociedad en la que se integra. Ambos son recursos plenamente metateatrales porque permiten a la audiencia cambiar su punto de vista con respecto a cuestiones existenciales, como de qué se compone su propia identidad y cómo la sociedad la moldea. Esta carga trascendente no se da en las referencias a la literatura y a la vida real consideradas, no obstante, como variedades metadramáticas por el extrañamiento o efecto metadramático que se produce cuando la audiencia identifica esas referencias. En este sentido, R. Hornby considera estas alusiones como las menos metadramáticas de los mecanismos estudiados, ya que su reconocimiento depende del tipo de público y de que estas citas cumplan tres requisitos: que se hagan de forma directa y consciente (al contrario que aquellas alusiones inconscientes al *drama/culture complex*), que estén relacionadas con obras de actualidad y que toquen temas controvertidos. Por ejemplo, si las referencias son demasiado conocidas, como las bíblicas, mitológicas o folclóricas, no se produce el efecto de extrañamiento que requiere la experiencia metadramática para que sea considerada como tal.

La autorreferencia («Self-reference», 1986: 103) o la referencia a la propia obra, por el contrario, sería el más metateatral de todos los mecanismos, ya que hablar de la propia obra subraya el carácter ficticio de esta.

Siguiendo los criterios usados anteriormente para las referencias literarias y a la vida real, para que la autorreferencialidad sea metateatral también se requiere que las alusiones sean directas e inmediatas, lo que hace que su efecto metadramático sea incluso más potente que el del teatro dentro del teatro.

El tema de la percepción se hace explícito en los grandes dramaturgos y en sus obras, que conforman el sexto tipo de variedad metadramática, obras a las que Hornby llama *autoconscientes*[2] atribuyéndoles mayor importancia que al resto de obras metateatrales porque son piezas reconocidas como *clásicas*. Hornby elige seis de estas obras en las que se trata explícitamente el tema de cómo la sociedad observa la realidad: «In each of these, the playwright directly and explicitly investigates the way in which his society views itself and its world» (1986: 121). Hornby propone, como Abel, un nuevo acercamiento a las obras clásicas observando su componente metadramático para descubrir nuevos significados, de este modo, comienza por las obras griegas donde el acto de la *anagnórisis* o reconocimiento está directamente relacionado con la percepción; sin embargo, este acto debe centrarse en sí mismo y no en el personaje o en el en acto para que sea considerado metadramático[3]. Este investigador se centra en el análisis de *Edipo, rey* porque encarna perfectamente el proceso de conocimiento, ya que para Hornby la obra trata fundamentalmente de los descubrimientos que va haciendo este personaje.

---

2 «This self-consciousness is, in broad terms, the sixth type of metadrama» (1986: 121).

3 «Nonetheless, not all acts of recognition in drama truly concern themselves with perception as a fully developed theme […]. Is not metadramatic in this final sense unless attention somehow is called to the act of recognition itself» (1986: 122).

De otro modo funciona la percepción para los personajes de *Como gustéis*, de Shakespeare. Las figuras están divididas en dos grupos que ocupan diferentes espacios: unos viven en un rico palacio rodeados de lujo, mientras que los otros sobreviven. Sin embargo, cada personaje, independientemente de que pertenezca al mundo del lujo o de la supervivencia, entiende su estado de forma subjetiva. En Shakespeare, el tema fundamental es la percepción humana procedente de los sentidos, de los cuales no podemos fiarnos.

Pero la captación sensorial también puede ser ambigua o equívoca, asunto que para Hornby estaría representado por *Woyzeck*, de Büchner. Ser consciente de la poca fiabilidad que ofrecen nuestros sentidos desemboca en el desastre, como le ocurre al personaje de *El padre*, de August Strindberg, atormentado por la duda acerca de su propia paternidad. La incertidumbre acaba en el suicidio, momento en el cual el personaje es capaz de distinguir la luz de la oscuridad. Otro personaje de percepción alterada es Solness, de *El maestro de obras*, de Henrik Ibsen.

Así que, entrados en el siglo XX, y desde un punto de vista más moderno, la percepción se considera un asunto del subjetivismo, a juicio de Harold Pinter, quien trata este tema en *Traición*. Realmente las figuras pinterianas no aportan datos para comprender las motivaciones que guían sus actos, de forma que todo se reduce al subjetivismo de la audiencia.

Para concluir este primer capítulo introductorio, sería necesario subrayar el valor de estos pioneros investigadores del metateatro, impelidos a esta labor por la cada vez más apabullante presencia de este género teatral en el siglo XX. Pasando por encima de una posible y excesiva ideologización del término, no considero baladí detenerme en algunas valiosas consideraciones como la ratificación de que el metateatro

configura un género, que refleja en cierta manera el momento ideológico y que se manifiesta en multitud de recursos que van desde el teatro dentro del teatro hasta alusiones más o menos ocasionales acerca del estatus ficticio de los personajes. En este sentido, hay que reconocer la gran aportación de Hornby al delimitar cinco variedades de lo dramático que pueden ser utilizadas como herramientas para el estudio de las obras que configuran una modalidad teatral con gran presencia, así como su especial consideración del papel de la audiencia en el proceso metateatral.

Estrategias metateatrales

Autores más recientes han creído oportuno considerar la metaficción en el teatro como parte de una renovada teoría del drama. El metateatro vendría a significar una nueva luz al estudio e interpretación del hecho escénico, tanto desde el punto de vista del texto como del espectáculo.

Ángel Abuín González estudia los mecanismos metaficcionales en el teatro como parte de una estrategia para conseguir la implicación del espectador[4]. Uno de estos procedimientos es el narrador, elemento que estudia en *El narrador en el teatro* (1997), personaje que origina varios niveles de ficción provocando, en consecuencia, la aparición del teatro dentro del teatro. Si nos centramos en la vertiente espectacular del teatro, tenemos la visión de Agapito Martínez Paramio, director teatral, quien en el artículo «El teatro dentro del teatro. Una perspectiva actual» (1996) dirige su atención al *teatro dentro del teatro*, al que atribuye la capacidad de autoevaluación del

4 Ángel Abuín González, «Juego, distancia y público: sobre el concepto de metateatro», *Actas del X simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* (1996: 13-25).

género teatral y de la profesión. Por otro lado, consideraré la aportación de Alfredo Hermenegildo (2011), entre otros, acerca del funcionamiento del recurso del teatro dentro del teatro.

Para Ángel Abuín el metateatro está íntimamente ligado a la aparición en el ámbito teatral de recursos típicos de la narrativa. La inclusión del narrador, figura significativa que define a la narrativa en oposición al teatro, se realiza en un intento por renovar el teatro haciendo evidente su propio mecanismo de enunciación. El narrador en el teatro nos enfrenta con el hecho de que la pieza dramática también procede de una instancia creadora aunque su voz quede ocultada por la pluralidad de signos emisores, característica definitoria del teatro. Los autores estudiados en el punto uno son tomados como apoyo fundamental de las tesis de Ángel Abuín González en su citado estudio, en cuyo capítulo XI –«Formas 'reflexivas y el narrador en el teatro'»– define *metateatro* y realiza unas importantes apreciaciones que también aparecieron anteriormente en forma de artículo con el título «Juego, distancia y público. Sobre el concepto de metateatro» (1996). Para Abuín González el metateatro surge, entre otros recursos, por la inclusión de un narrador, una de cuyas implicaciones es la aparición de varios niveles de ficción[5]. De este modo, su intención para este capítulo es «intentar una aproximación al narrador como signo metateatral, es decir, intentar demostrar que su presencia en escena provoca la aparición de *metateatralidad*» (1997: 210).

Abuín parte de L. Abel reconociéndole su labor inaugural en cuanto al estudio del género metateatral, pero prefiere aportar otra definición en la que basar su investigación,

5 «Situado fuera del universo ficticio de lo representado, o, para ser más exactos, creando otro nivel aparte dentro de él» (1997: 29).

encaminada a destacar el papel de la recepción en el proceso metaficticio[6].

El narrador del teatro exhibe el constructo fundamental del género al poner en evidencia que existe un mecanismo de enunciación el cual, aunque es evidente en la novela, no lo es tanto en el género dramático, donde la voz autorial se diluye en los parlamentos de los personajes y en los códigos no verbales que operan en una representación: «Con el surgimiento de un narrador, se ponen en evidencia la arbitrariedad de las convenciones dramáticas, el papel organizador del *escritor* en el mismo proceso de construir su obra, subrayándose la gran complejidad de este 'trabajo narrativo'» (1997: 210). Con la aparición de esta instancia que genera y da paso a los personajes, se hace evidente ante nuestros ojos de audiencia espectadora que el hecho escénico pertenece a una figura autorial, lo que nos conduce a una suerte de grado cero de la ficción. Podría parecer un proceso paradójico, ya que por un lado nos acerca al momento fundacional de esa ficción, a su origen; pero por otro, al tomar conciencia de este hecho, se nos aleja como espectadores de la ficción, interrumpiendo el proceso mimético. De este modo se rompe la distancia entre escenario y sala por el desmantelamiento de la llamada *cuarta pared*, quedando así a la vista otra de las convenciones teatrales.

El narrador crea su propio espacio de enunciación, ya que se sitúa fuera de la acción de la obra pero dentro de la ficción, originando una estructura encuadrada que invita a considerar la forma de la pieza por encima de su mensaje o su argumento. Esta preponderancia de la forma que llega a convertirse en contenido es denominada *autotematismo*, que Abuín define como «la reflexión del artista sobre su obra, sobre su oficio,

6 Recordemos que la «metadramatic experience» era uno de los objetivos fundamentales del libro de Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception* (1982).

sobre su proceso creativo» (1997: 36). Y este arte autotemático nos lleva a los términos de arte *autorreflexivo* o *autoconsciente*, denominaciones que, me conviene destacar, equivalen a *metateatral*:

> El teatro autoconsciente, autorreflexivo y autorreferencial, el metateatro, en definitiva, busca romper con la ilusión dramática, haciendo partícipes a sus destinatarios de que lo que ven es sólo arte, es decir, ficción, impidiéndoles el cómodo refugio de una fácil identificación con el mundo que habita la escena, obligándonos a tomar una postura mucho más activa y crítica con lo que allí se está mostrando (1996: 20-21).

El narrador del teatro, elemento perturbador de la mímesis teatral, procede del interés renovador del teatro moderno mediante la adopción de estrategias que hasta entonces habían sido ajenas al género escénico, para así destruir la ilusión de realidad y provocar un distanciamiento crítico entre la escena y la sala:

> En los comienzos de este siglo, el teatro que se quería moderno debía inscribir su seno en toda una serie de índices de teatralidad que, como el fragmentarismo, las rupturas de las relaciones causa-efecto […], los juegos temporales (Priestley), el teatro en el teatro (Pirandello), el recurso a un narrador en escena (Brecht), la apelación directa al público (Wilder), buscaran el establecimiento de una suerte de contramímesis en el espectador. Son todos efectos teatrales […] por extraños en las expectativas habituales del género, apuntan hacia las técnicas y los procedimientos artísticos empleados. De este modo, el texto puede llegar incluso a contener sus propios instrumentos exegéticos […] y volverse un discurso metalingüístico autorreferencial, con voluntad decidida a destruir la «cuarta pared» de la escena (1997: 18-19).

Pero, ¿cómo podemos entender que esa provocación lanzada al público, ese distanciamiento crítico que se pretende con respecto a lo que está viendo pueda funcionar? Solo si entendemos el teatro como un juego en el que se torna necesaria la implicación y participación activa de la instancia que observa, de los espectadores. Hablamos, pues, de la dimensión lúdica que adquiere la relación que se establece entre público y escenario.

Esta relación está gobernada por el concepto de la denegación, según el cual «el espectador se niega a conceder el estatuto de realidad a la realidad que sucede sobre escena» (1997: 16), un pacto necesario para que el intercambio lúdico se produzca, una convención teatral que el teatro moderno pretende desmantelar. Así pues, entendido el fenómeno teatral como un juego en el que actores y espectadores asumen lo que ocurre encima del escenario *como si* fuera realidad, sin voluntad de imitarla, sino incluso de deformarla como modo de acceder a ella, entendemos el papel del receptor como pieza fundamental para que el juego se produzca. Sin embargo, el teatro moderno pretende anular esta separación entre escenario y sala para, de forma irónica, hacerla más evidente. De este modo, el teatro se hace autorreferencial porque habla de una de sus convenciones constitutivas:

> El escenario se desvela como un juego de estrategias constante dirigidas hacia la figura del espectador […]. ¿Cómo se percibe la existencia de tales juegos? Muchas veces por la ruptura de las fronteras prohibidas entre lo real y lo imaginario […]. La escena manifiesta una abierta tendencia a la autorreferencia, uno de esos rasgos que suprimen la ilusión y promueven la aparición de una obra autoconsciente (1996: 14-15).

Las técnicas que ocasionan esta autoconsciencia se denominan *antiilusionistas* o *antimiméticas*, puesto que la autorreferencia

desemboca en una ruptura de la ilusión de realidad o en un distanciamiento con respecto de la realidad representada. Estas técnicas antimiméticas se relacionan con la *metaficción*, que en el ámbito del teatro se denominará *metateatro*. Deja así constancia Abuín González de la evidente vinculación de los dos términos:

> No hace falta indicar que esta creación de distancia máxima nos hace caer de lleno en el ámbito más estricto de la metaficción. El metateatro llama, sistemáticamente, la atención sobre su status como artefacto, poniendo al descubierto convenciones vacías de todo sentido, llevando a su espectador a cuestionar la relación entre ficción y realidad: explorando sus estructuras ficticias, tales obras exploran también la «ficcionalidad» del mundo real, la «realidad» del mundo ficticio (1997: 195).

Las implicaciones de estas rupturas de las convenciones van directamente dirigidas al papel de la audiencia, que ya no será pasivo o se limitará a aceptar como verdadero lo que se le ofrece en el escenario, sino que deberá adoptar una postura frente a la realidad desmantelada que el teatro moderno representa: «Con la ruptura de las fronteras ficcionales, se incita al espectador a que reconsidere su posición respecto de un universo social cuyos valores son tan inestables como relativos» (1996: 21). Y este trabajo que ha de realizar la persona que asiste al teatro cuenta con la ayuda de la citada instancia intermedia que es el narrador, el cual, de este modo, cumple una función fundamental de vinculación sala-escenario, según afirma el propio Abuín (1997: 207).

En resumidas cuentas, la metaficción en el teatro va dirigida fundamentalmente a explorar las fronteras entre la realidad y la ficción, mediante la puesta en evidencia de las convenciones de las que se sirve el género teatral para crear sus ficciones: «Las formas metateatrales quieren investigar la

relación entre ficción y realidad, esencial en todo acto teatral, por medio de una ruptura de las convenciones dramáticas habituales» (1997: 203). Si el narrador es un índice de metateatralidad y los recursos metateatrales están al servicio de desmantelar las convenciones dramáticas, el narrador, por tanto, irá destinado a subvertir el código teatral convencional que prescindía de una figura enunciadora, típica de la narrativa:

> Asimismo, el narrador es un signo dirigido explícitamente a la subversión del código dramático tradicional, naturalista, y su aparición proporciona al espectador una nueva perspectiva «desfamiliarizada», sobre el hecho de la representación, al mismo tiempo que obliga a una actitud más comprometida con el complejo mundo que le rodea (1997: 210).

La distancia entre sala y escena debe hacerse más extensa, se debe evitar la identificación (relacionada con el arte realista y mimético) para dar paso a una reflexión por parte del espectador que se convierte así en coautor completando con su percepción reflexiva los significados de la obra.

La necesidad de tomar distancia crítica está relacionada con diversas técnicas de vanguardia señaladas por Ortega y Gasset, así como con el extrañamiento brechtiano, siempre encaminado a conseguir una reflexión crítica en el espectador. Pero la mayor provocación lanzada al público pertenece a Pirandello, quien se revela como «el autor idóneo para ejemplificar dentro de la dramaturgia moderna, esta conciencia reflexiva que se extiende hasta los aspectos teatrales del comportamiento cotidiano» (1996: 20). Pirandello sería el punto de partida de una nueva forma de hacer teatro que puede rastrearse a lo largo del teatro europeo del siglo XX: «En efecto, la metaficción es una corriente más dentro de una amplia tendencia del arte contemporáneo que indica un interés cultural

creciente en el modo en que los seres humanos reflejan, al mismo tiempo que la reconstruyen, su percepción del mundo» (1997: 198).

A propósito de la relevancia del espectador en el proceso teatral, Abuín analiza *Ñaque*, de José Sanchis Sinisterra e incorpora el término de *metalenguaje*, que puede ser interno cuando los personajes hablan entre sí, o externo, cuando va encaminado a alterar las relaciones entre la sala y el escenario.

El *metalenguaje externo*, por tanto, se dedica a poner en evidencia las relaciones entre el escenario y el público; por otro lado, el *metalenguaje interno* tendría lugar entre los propios personajes de la obra y se dedicaría a hablar de sus relaciones internas o de los mecanismos de construcción intrínsecos de la ficción. En este tipo de metadiscurso interno estarían las obras que tratan sobre la problemática de las compañías de teatro, que Abuín González no considera como auténticas obras metateatrales porque no inciden sobre el desmantelamiento de las convenciones teatrales:

> No todas las obras que analizan los códigos propios del teatro son metateatrales, pero debe reconocerse que el exceso de comentarios sobre el código puede ser un procedimiento válido para convertir un drama en metaficción; existen obras teatrales que tienen como asunto el teatro y dentro de su texto comentan aspectos del género a que pertenecen (obras en las que aparecen representados los problemas cotidianos de los comediantes, por ejemplo), pero no por eso serán inevitablemente metateatro, sino tan sólo obras con algún elemento metalingüístico que afecta en escasa medida a las convenciones dramáticas (1997: 203).

Considero interesante detenerme en este punto ya que otra estudiosa, Marcela Beatriz Sosa, acerca del metateatro de Sanchis Sinisterra (2004), pasa por encima de este tipo de obras

cuyo tema es el mundo del teatro y sus problemas cotidianos, a pesar de que se trata de una vertiente teatral intensamente cultivada por los dramaturgos españoles y en la que me detendré especialmente en la tercera parte de este trabajo.

Por su parte, García Barrientos sugiere una revisión del concepto de *metateatro* de Abel (en el que se incluye el fenómeno del *teatro dentro del teatro*), centrada en el punto de vista que explica en *Ficción y teatro* (2004). Tras analizar la cuestión de la «visión» en el drama, concluye que existen dos tipos de puntos de vista: el escénico o el propio de la representación –como el de los personajes que se sientan en un banco para ver la representación inserta de *La gaviota*, de Chéjov–; y el punto de vista dramático o el que corresponde al universo representado. Pues bien, el teatro dentro del teatro, como el que tiene lugar en *Hamlet*, sería un caso de confluencia de ambos. Por consiguiente, García Barrientos.

Asimismo quisiera detenerme en las apreciaciones del director teatral español, Agapito Martínez Paramio, quien a propósito de su montaje *¡Qué desastre de Molière!* (1996), reflexiona acerca de la técnica del teatro dentro del teatro. Este profesional decide emplear el citado procedimiento en su montaje teatral para cumplir un doble propósito: en primer lugar, «para que el público pueda asistir a la ilusión del que contempla simultáneamente la representación y la obra interna que se desarrolla y crea, delante de él» (1996: 124); y, en último término, «para profundizar en el panorama teatral y cultural en el que nos movemos» (1996: 124).

El teatro dentro del teatro sirve fundamentalmente de autoevaluación y autodiagnóstico a la situación teatral y cultural en la que se mueven los profesionales del género dramático. En definitiva, supone, desde el lado de las tablas, una reflexión sobre el medio teatral y la vida, reflexión de tipo estético, ético y filosófico; mientras que, desde el punto de

vista de la sala, significa una evaluación del estado del espectador.

Este mecanismo metateatral nos revela el hecho escénico como un juego, poniendo en evidencia que la esencia de lo representado es ficticia; esto conduce a la creencia en un mundo en el que las personas son también actores y actrices, cuyas identidades pueden intercambiarse, donde se confunden realidad y apariencia «y donde se cuestiona la propia identidad del teatro» (1996: 125). Esta manifestación de la falsedad del mundo desde las tablas de un escenario va dirigida a que el público se replantee sus creencias con respecto a la realidad y significa un tipo de compromiso con el público por parte de los creadores teatrales.

Y aquí es donde llegamos al replanteamiento de la posición del espectador. Con el teatro dentro del teatro cobra relevancia la posición de la persona que observa, la cual también queda representada en los personajes que actúan como espectadores de la obra inserta, «provocando alternativamente la identificación y la distanciación del espectador. En esta dialéctica reside uno de los mayores placeres de esta investigación teatral» (1996: 126).

Partiendo de estas premisas, Martínez Paramio propone servirse de esta técnica autoconsciente para investigar sobre la posición que ocupa el teatro en el actual panorama cultural. Durante el período de transición –a partir de 1975– y el inicio del período democrático –en 1982–, el teatro se convirtió en un espacio de debate y confrontación ideológica. No obstante, cuando la situación democrática se estabilizó, la escena fue despojada de sus conexiones ideológicas y, por tanto, se hacía necesario atribuirle una función diferente. El metateatro, por un lado, se consolida como un género que ayuda a definir esta nueva postura centrándose en la figura del espectador cuyo papel ha de actualizar; y, por otra parte, realiza

un ejercicio de autoexploración y autodiagnóstico de la situación del teatro en la historia reciente de España, «vivificando sobre escena, con todo lo que esto puede suponer, una profesión un tanto sectaria, llena de críticos frustrados, de actores paranoicos o directores megalómanos. En definitiva riéndonos de nosotros mismos, de la mejor manera posible; aprendiendo con el escepticismo que da la risa» (1996: 126). Y esto es lo que vamos a ver en la mayoría de los textos analizados: actores y actrices con problemas con sus compañeros, con sus directores o con los políticos e instituciones que les otorgan o les niegan las subvenciones, compañías obligadas a desaparecer y otras condicionadas por el dinero; un teatro que nos habla de sí mismo desde las tablas, una autoconfesión: «Ante este panorama oscuro la autorreflexión que propone el teatro dentro del teatro es una buena vía de claridad» (1996: 126).

A. Hermenegildo, J. Rubiera y R. Serrano, en el número 5 de la revista *Teatro de palabras* (2005), dedicado al metateatro, se centran en el «teatro en el teatro» (TeT), al que atribuyen la capacidad de unir el escenario con la sala y hacer más realista la ficción teatral. Para evitar circunscribirse a la existencia de la obra inserta, se define como la estructura en la que existe un personaje mirado (el de la obra encuadrada) y uno mirante (el de la obra marco), ambos observados por el archimirante o espectador real (Hermenegildo, Rubiera, Serrano, 2011: 10).

Muy interesante y útil es la descripción del procedimiento del TeT que hace que la obra encuadrada se cargue de todos los elementos ficticios de la pieza teatral, liberando a la obra marco de su carácter ficticio y pasando a considerar esta como real (Hermenegildo, Rubiera, Serrano, 2011: 10). Se podría explicar afirmando que el teatro en el teatro favorece que la ficción revele una verdad; esto es, que la obra inserta revela una verdad en la obra marco fundamental para el desarrollo

de la propia pieza: «Este desdoblamiento del sistema sígnico le permite al TeT 'tragarse' en un agujero negro semiótico […] las connotaciones de ficción existentes en la obra marco, 'reificada' desde ahora» (Hermenegildo, Rubiera, Serrano, 2011: 11).

Tenemos, por tanto, visiones más recientes sobre el tema del metateatro y, también, más alejadas de supuestos filosóficos o ideológicos, que inicien en aspectos formales. De este modo, prefiero utilizar una perspectiva integradora utilizando los términos de formas *autotemáticas*, *autorreflexivas* y *autorreferenciales* como variantes sinonímicas de *metateatro*, para referirme a los numerosos recursos de los que se sirve el drama para hablar de sí mismo como género y profesión; en cambio, con *teatro dentro del teatro* me referiré exclusivamente al tipo de estructura de obra encuadrante que alberga una obra encuadrada.

Desde este punto de vista, *metateatro* o *metadrama* definirían una corriente teatral caracterizada por el empleo de alguna o varias de las técnicas metateatrales que se han mencionado en las páginas anteriores, independientemente de que su intención sea incidir en el modo de percepción de la audiencia.

Metateatro español: el mundo del teatro y el teatro del mundo

Algunos de los teóricos consultados, como Ángel Abuín González o Marcela Beatriz Sosa, coinciden en negar el carácter metateatral de las obras que tratan del mundo del teatro o de la vida detrás del escenario. No obstante, hemos visto que para investigadoras como Graciela Balestrino –que se dedica a las mojigangas de Calderón– y Wilma Newberry –quien se ocupa del pirandellismo, uno de cuyos temas es la vida detrás del escenario–, el tema del mundo del teatro es la puerta de entrada a una obra teatral plagada de procedimientos metateatrales.

Tal es el caso del metateatro español en el que, en la mayoría de las piezas, el tema de la vida detrás del escenario da paso a diversos procedimientos autorreflexivos que pueden llevar a implicaciones más o menos existenciales o simplemente tratar de explicar la crítica situación en la que se encuentra el panorama teatral y cultural.

En este primer bloque, por tanto, nos encontraremos con obras que tocan diferentes aspectos del mundo del teatro como aquellas que tratan sobre las compañías (actores, actrices, directoras y directores), sobre la dramaturgia e incluso sobre los personajes teatrales y su relación con sus propios intérpretes. El propósito fundamental de este tipo de piezas es realizar un autodiagnóstico de la profesión teatral —como afirmaba Martínez Paramio—, pero también una autorreflexión sobre el propio género teatral y sus límites con otras

manifestaciones artísticas, como el cine, o con otros géneros literarios, como la novela, o incluso con medios de comunicación de masas, como la televisión.

Compañías de teatro

En primer lugar, trataré de tres obras en las que el tablado teatral se convierte en el escenario de la revolución: *La función por hacer* (2013), de Miguel del Arco y Aitor Tejada, *El secuestro (Caídos del cielo 2)* (2009-11), de Paloma Pedrero y *El Nacional*, de Albert Boadella. En estos textos, el elemento metateatral está puesto al servicio de una reivindicación o protesta por una situación injusta. El trasfondo decepcionante, elemento fundamental de *El cerco de Leningrado* (1994), de Sanchis Sinisterra, que late en casi todas las obras, procede de que, si bien la reivindicación llega a hacerse efectiva, la situación inicial no es modificada. La razón por la que estas revoluciones, reivindicaciones o protestas no lleguen a buen término es que están protagonizadas por personajes sin importancia: personajes de una obra de teatro, indigentes u oficinistas de una gran empresa –gran precedente de lo cual es *Los figurantes* (1989), de José Sanchis Sinisterra– unos personajes insignificantes que secuestran la función que van a hacer para convertirse ellos en protagonistas.

La función por hacer, Miguel del Arco y Aitor Tejada

Dentro del tema del secuestro del teatro nos encontramos con esta obra, en la que unos personajes irrumpen en medio de una función para pedir a los actores que están representando que realicen su drama.

Un hombre y una mujer –el Actor y la Actriz– acaban de mantener un encuentro romántico y como broche a esa gran

velada el Actor decide agasajar a su compañera con un retrato pictórico realizado por él mismo. Sin embargo, la Actriz no parece compartir el entusiasmo de su pareja, de manera que comienzan a discutir a causa de la diferente interpretación del cuadro. En ese preciso momento son interrumpidos por cuatro personajes que convertirán esta supuesta comedia romántica en una tragedia. Los personajes buscan actores que los encarnen para poder representar el drama de sus vidas: un triángulo amoroso que acaba con la vida de un niño.

La metateatralidad es el eje vertebrador de la obra que pasa revista a toda una serie de convenciones teatrales con el objetivo de trascender hacia cuestiones existencialistas[1]. La autorreflexividad de *La función por hacer* estriba, en primer lugar, en la alusión a los profesionales del teatro –actores, actrices, autores y alguna de las instituciones culturales, como la SGAE (Sociedad General de Autores y Editores)–, en el teatro dentro del teatro, en las interpelaciones y provocaciones al público y en la relación actor/personaje que deriva en el tema principal de la superioridad del arte sobre la vida.

En cuanto a la autorreferencialidad, se percibe inmediatamente con la lectura del texto al comprobar que los dos protagonistas son actores: el Actor y la Actriz, los cuales, además, son autores del texto que estaban representando antes de la irrupción de los personajes abandonados:

> Hermano Mayor: Estamos buscando al autor.
>
> .....

---

1 Uno de estos asuntos podría ser el problema de la incomunicación humana o la *otredad*, representada en las palabras del Hermano Mayor declarando su falta de confianza en la palabra, la cual puede ser sometida a diferentes interpretaciones dependiendo de la subjetividad individual: «¿Cómo podemos llegar a entendernos si en mis palabras va el significado y el valor de las cosas tal como yo las siento por dentro, y quien las escucha las asume inevitablemente con el sentido y el valor que tienen para él, en su mundo interior?» (122).

> Actriz: Perdona, ¿vosotros no seréis de la SGAE?[2]
> Hermano Mayor: No… Nosotros estamos buscando al autor […] de lo que estáis representando […]. Alguien ha debido escribir las palabras que interpretáis…
> .....
> Actor: Bueno, el texto es mío…
> Actriz: ¡Qué dices! Lo hemos escrito entre los dos[3].

La autorreferencialidad que alude a los propios profesionales del arte escénico es una forma de autodiagnóstico del propio mundo del teatro, como se colige de las palabras del Actor a propósito de las protestas de los personajes porque su actuación no se ajusta a lo que el Actor y la Actriz pretenden: «Actor: […] Esto es peor que trabajar con los autores que en cuanto les tocas una coma se revuelven» (136).

Por otro lado, los personajes se manifiestan sabedores de su procedencia de la mente de un autor: «Mujer: Somos de verdad unos personajes fascinantes. Pero nos han abandonado. / Hermano Menor: ¡Eso es! ¡Nos han abandonado! El autor que nos creó no quiso después, o no pudo de hecho, conducirnos al mundo de arte» (117).

No solo a los profesionales del teatro, sino al propio espacio escénico se refieren los personajes: «Madre: […] Estamos en un teatro, ¿sabes? ¿Y qué es un teatro? Un lugar donde se juega a hacer las cosas de verdad. Se representan obras. Y también nosotros haremos ahora una, ¿sabes?» (144).

Estos personajes, además, comentan el proceso creativo y se quejan de que normalmente los autores no lo hacen explícito,

---

2 Nótese la referencia a la vida real, concretamente, a un aspecto controversial de la realidad cultural española, relacionado con la impopularidad de las medidas para proteger los derechos de la autoría.

3 Miguel del Arco y Aitor Tejada, *La función por hacer*, *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, RESAD, n.º 31, julio-diciembre 2013, pp. 107-148, p. 115. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

relegándolos a entidades de segunda categoría por pertenecer al ámbito de la ficción:

> Los autores ocultan siempre el proceso de creación de su obra. Cuando los personajes están vivos, vivos de verdad, delante de su autor, este solo debe seguirles con sus palabras […]. Cuando un personaje está vivo, adquiere tanta independencia de su autor que puede verse en muchas situaciones que el autor nunca pudo imaginar, e incluso cobrar un significado que el autor jamás soñó darle (142).

Palabras que enlazan, asimismo, con el unamuniano tema de la independencia del personaje respecto de la entidad creadora, uno de los referentes al hablar de figuras metaficcionales. No está de más, por otro lado, recordar la vinculación de *Niebla* con el estilo del dramaturgo italiano.

Una vez analizada la autorreferencialidad al proceso de creación teatral, pasamos al nivel más alto de metateatralidad, el teatro dentro del teatro, que se produce a partir de que los cuatro personajes invaden el escenario e interrumpen la discusión del Actor y la Actriz. En ese momento es cuando el público se da cuenta de que está presenciando una obra de teatro: «*Cuatro personajes, dos mujeres y dos hombres, entran en la sala sigilosos, casi respetuosos. Se quedan inmóviles mirando fijamente a los actores. Estos se disturban al verlos. Intentan retomar la función*» (114). Esto es, la ruptura de la ficción por parte de estos personajes pone en evidencia la ficción misma.

Estas figuras invaden el escenario, de manera pacífica y silenciosa, aunque con la firme determinación de no irse de allí hasta que se represente su drama, única manera de que ellos existan:

> Hermano Mayor: Queremos vivir […]. En vosotros, aunque solo sea por un momento.
>
> .....

> Mujer: Déjanos que representemos enseguida nuestro drama. Verás cómo estos dos hombres intentan volverme loca (119).

A partir de ahora nos insertamos en el nivel de ficción de los personajes, dentro del cual, a su vez, se representarán tres escenas de su drama: la escena de la habitación en la que el Hermano Mayor le da dinero a la Mujer (su cuñada) para que entregue el niño de ambos y se marche; el descubrimiento del secreto por parte del Hermano Menor; y el asesinato, por parte de este último personaje, del niño de su hermano, su sobrino.

Por tanto, el Actor, la Actriz y su romántica historia interrumpida constituirían la obra marco, mientras que las intervenciones de los personajes constituirían el nivel inferior de ficción; por último, en un tercer nivel inserto se situaría la obra que estos personajes representan. De forma paralela, los diálogos entre los personajes y sus intérpretes crearían un trasvase entre niveles de ficción.

Los cuatro personajes en busca de intérpretes consiguen tomar la palabra: «Hermano Mayor: Permíteme, te lo ruego… Déjame hablar unos minutos. Después vosotros decidiréis si queréis seguir escuchando lo que anhelamos contaros» (120). Y comienza la primera representación inserta de los personajes. El Hermano Mayor [HM] hace de narrador, de figura intermediaria entre su *troupe* y el Actor y la Actriz que se sitúa en la confluencia entre los dos niveles de ficción. Al hilo de la narración de los acontecimientos que va haciendo HM, el resto de los personajes intervienen para contar la historia desde su propio punto de vista.

La conversación entre las figuras nos descubre la traición de la mujer del Hermano Menor con el HM. El relato de la propia historia de los personajes a través de sus reproches y réplicas se ve continuamente interrumpido por el Actor y la Actriz para enmendar o criticar: «Actriz: Pues hala, ahora que

lo has confesado deberíais marcharos a casa y reflexionar en familia. Está muy mal liarse con los cuñados» (122). No obstante, el Actor comienza a comportarse como un personaje-dramaturgo y se interesa por esa historia y por la posibilidad de fijarla por escrito: «Esta historia tiene posibilidades y me gustaría saber adónde llega…» (122). Por ello, el Actor reconviene a los personajes cuando cree que sus diálogos no sirven para hacer avanzar la historia e interrumpe la representación de los personajes: «¿Podemos ir a los hechos, por favor? […]. Ya, ya… pero ¿podemos ir a los hechos?» (125). El Actor, en su papel de dramaturgo, realiza interesantes intervenciones autorreflexivas con presencia de metalenguaje, en las que nos desvela los mecanismos de creación escénica:

> De todo lo que nos están contando se puede extraer la información necesaria para componer un drama. En eso consiste el proceso de la creación artística. Necesitamos abstraer para liberar a los hombres y sus acciones hasta llegar a una obra que no esté, como la naturaleza, carente de orden –por lo menos aparente– y llena de contradicciones, sino que sea como un pequeño mundo en que todos los elementos tiendan unos a otros y cooperen juntos. ¡Simplificar y concentrar! (128).

No obstante, la Actriz también adopta el papel de dramaturga y replica al Actor haciéndole ver la inefabilidad del acto creativo, el desfase entre la teoría que él «vomita» (129) y la realidad de la obra concluida:

> La mayoría de las veces este proceso ni siquiera llega a producirse. Si fuera tan fácil el mundo estaría lleno de artistas. La miseria o la grandeza humana no se convierten en una obra de arte solo porque alguien la ordene, la simplifique o la concentre. Hay que iluminarla para que trascienda (129).

El Actor, como director de escena, va dirigiendo el ensayo que culminará en una obra de teatro, de manera que pide a los personajes que interpreten la escena de la habitación, un momento cumbre que dará paso al terrible desenlace: «Actor: Por lo que hay que preocuparse es por poner esto en pie. ¿Qué tal si nos mostráis la escena de la habitación? *(Coge dos sillas)*. Esto puede ser una cama» (130). Y, de este modo, el director escénico va disponiendo el escenario y el atrezo: «Esto será el sobre del dinero». Ante la protesta del HM por la falta de veracidad al darle el Actor un sobre vacío («Está vacío»), este responde poniendo al descubierto la propiedad teatral de la denegación, por la cual, cualquier elemento en el escenario es percibido como real y, al mismo tiempo, como ficticio por parte del público: «Se trata de un elemento escénico. Todos sabemos que estaba lleno de dinero. Con eso vale» (131).

Tras estas indicaciones escénicas, el Actor, como maestro de ceremonias, da paso a la acción: «Cuando queráis» (131), y comienza la segunda representación inserta que, esta vez, sí puede considerarse una auténtica pieza teatral porque es un momento de acción, en contraposición con la narración de los hechos que realizó el HM en la primera ocasión. El HM le da un sobre con dinero a la Mujer, su cuñada, para que se vaya y le entregue el niño de ambos. Esta escena está siendo dirigida por el Actor («A ver si os podéis ceñir a los hechos», 132).

Después de representar esta escena, el Actor y la Actriz se disponen a ensayarla, no sin antes advertir el valor didáctico de este espectáculo a pecho descubierto que nos están ofreciendo: «Actor: ¿La hacemos? *(Al público)*. Puede ser interesante para vosotros ver el salto cualitativo del proceso del que hablábamos» (134). Este didactismo no es ajeno al metateatro ya que, en definitiva, se trata de un subgénero dramático que enseña o muestra los artilugios de los que se compone un espectáculo teatral.

Este interés por el público es otro de los temas metateatrales de la obra, que se pone de manifiesto en forma de alusiones e interpelaciones a la audiencia. Y es que el asunto de la recepción está presente desde el inicio, cuando el Actor y la Actriz discuten acerca de la interpretación del retrato que él ha pintado. Esta conversación es totalmente autorreferencial con respecto al proceso de creación artística y la relación que se establece con la persona receptora. El Actor ha pintado un retrato de la Actriz; no obstante, esta no se reconoce en el cuadro y su reacción no es la esperada por su amante. Este trata de hacerle entender que el retrato no es figurativo y, por tanto, no se puede entender de forma intelectual, sino a través de sensaciones:

> Actor: […] Has intelectualizado todo el proceso. No soy un pintor figurativo, trabajo con las esencias…
> Actriz: […] Solo que me sorprende que puedas pintar mi esencia cuando hace un mes que me conoces y yo, que llevo toda la vida conmigo misma, no me reconozca ni en el marco.
> Actor: No es la esencia de tu ser, es tu forma (113).

Esta autorreferencialidad con el arte es un preludio de lo que será la obra verdaderamente: un debate acerca de la relación del arte con la vida, partiendo de la puesta en cuestión de todas las convenciones teatrales y, por otra parte, pone de manifiesto la existencia del elemento de la recepción como coautor en todo hecho dramático y artístico, en general.

La existencia del público se pone en evidencia cuando los personajes entran para invadir el escenario. En ese momento, el Actor y la Actriz se salen de su personaje para romper la cuarta pared y dirigir sus disculpas al público por el cambio de rumbo de la función: «Actor: […] De verdad que lo sentimos mucho. Esto es de locos» (115); y más adelante la Actriz: «*(Al público)*. Perdonad. De verdad que no tenemos que ver

con esto» (116). Pero no son tan solo alusiones, sino interpelaciones que buscan modificar la pasividad tradicional de la audiencia espectadora, de manera que la Actriz busca una respuesta más activa: «Actriz: […] El público no protesta por nada, se lo traga todo» (115). Esta provocación llega incluso a esperar de la masa espectadora un abandono, así como una invitación a exigir la devolución del dinero, ya que la obra que van a presenciar, finalmente, no es la misma por la que supuestamente pagaron:

> *(Al público)*. Espero que tengáis claro que nosotros no tenemos nada que ver con esta gente. Esta… majadería no forma parte del espectáculo que habéis venido a ver. Y como parece que no va a continuar podéis marcharos y exigir la devolución del dinero de las entradas… *(Espera una reacción).* ¡Venga! Podéis levantaros. ¡Encended la luces por favor! *(Ningún cambio).* ¿No me habéis oído? ¡Esto se ha acabado! Podéis marcharos, joder. ¡Que os vayáis!
> *(Hay un silencio a la espera de respuesta del público. Cuando el Actor comprueba que nadie se marcha, se dirige a la Actriz)* (123).

De las alusiones al público como mecanismo metateatral pasamos al tema de la relación actor/personaje. Este desfase entre el aspecto real del personaje y el aspecto ficticio del actor culmina en el debate del arte frente a la realidad, declarando la superioridad del primero, tema pirandelliano por excelencia.

Al principio, los actores se sienten sometidos a los deseos de los personajes, de manera que el conflicto es inevitable. El debate autorreflexivo plagado de metalenguaje comienza cuando la Actriz afirma que los personajes no tienen existencia propia sino que dependen de un actor o actriz que los encarne:

> Actriz: Los personajes no tienen expresión en sí mismos. Su expresión se convierte en materia sobre el escenario cuando los actores le damos cuerpo, gesto, voz…
> Hermano Mayor: Lo que quiero decir es que sería difícil que pudierais representarnos como realmente somos. Si tú me interpretaras, lo que se vería en todo caso es una representación de mi persona, tal como tú sientes que soy yo, si es que lo sientes, y no lo que yo mismo siento que soy.
> Actor: Pero es que tú no eres real. Lo serás cuando yo te interprete.
> Hermano Mayor: Tal vez fuera más real pero menos verdadero (130).

El Hermano Mayor postula la superioridad del personaje respecto del actor o actriz que lo encarne, de manera que vamos a ver cómo cada entidad lucha por superponerse a la otra afirmando su existencia real:

> Actor: […] Solo te falta decir que con esta comedia que quieres representar ante nosotros eres más verdadero y más real que yo.
> Hermano Mayor: Eso sin duda alguna […]. Si tu realidad puede cambiar en un solo día…
> Actor: Claro que puede cambiar. ¡Como la de todos!
> Hermano Mayor: ¡Pero la nuestra no! ¿Es que no te das cuenta? ¡La nuestra no! No puede cambiar ni llegar a ser otra… Siempre seguirá siendo esta y solo esta. Una realidad inmutable que debería produciros un escalofrío al estar junto a nosotros (142).

De las palabras del HM se deduce que su existencia es más real que la de los actores, ya que la suya es inmutable y eterna, porque pertenece al mundo del arte. Nuestra realidad, en cambio, es voluble y, por tanto, más ilusoria que la de los personajes. Este personaje metaficcional que teoriza sobre su

propio estatus no tiene otra función más que la de equiparar su existencia con la nuestra, hacernos conscientes de la fragilidad de la existencia humana[4]: «Hermano Mayor: Si nosotros no poseemos otra realidad más allá de la ilusión, no estaría de más que también tú desconfiaras de tu propia realidad» (141).

Por su parte, los personajes muestran sus recelos acerca de que el Actor pueda entender su auténtico drama y, lo que es más importante, pueda interpretarlo con todo su significado: «Actor: Necesito todos los datos para componer la historia. / Hermano Menor: ¡Ah! ¿Que las va a componer? Entonces ya no será ni mi historia ni la suya, sino la tuya» (132). Esta desconfianza del personaje con respecto al Actor que, como dramaturgo, compondrá la obra y, como intérprete, representará su drama se muestra en el enfrentamiento entre ambos por una pequeña variación en los diálogos: «Actor: […] Tenemos que hablar. Creo que no podemos seguir así. / Hermano Mayor: ¡¿Cómo que 'creo'? ! Yo no he dicho 'creo' […]. No, no da igual. Yo estaba firmemente decidido […]. Una palabra de más o de menos puede suponer una gran diferencia» (135).

Este mismo conflicto se observa entre la Actriz y la Mujer, cuando la primera decide comenzar el ensayo como otra personaje-dramaturga; sin embargo, la Mujer no se siente identificada con su interpretación:

> Actriz: Venga, tú entras por allí. Yo estoy en la cama hecha polvo tras un parto dificilísimo.
> Mujer: No fue difícil. Un parto como otro cualquiera.
> Actriz: Bueno, pero implica un estado físico que tengo que trabajarme.
> Mujer: ¿Qué…? (134).

---

4 Precisamente esta es la función que June Schlueter le atribuía al personaje metaficcional –representante, para ella, del metateatro europeo del siglo XX–: su valor ilustrativo de la crisis del concepto de personalidad (*cfr*. «Introducción»).

En la réplica de la Mujer podemos ver el desfase entre la actriz y su personaje, ya que esta última no se toma en serio las técnicas interpretativas, lo que llega hasta producir un enfrentamiento entre ambas: «Actriz: ¡Esta no se ríe de mí! *(La Actriz se levanta y se encamina hacia la Mujer con agresividad)*» (136).

El Actor y la Actriz no pueden concebir que unos entes sin existencia real se enfrenten a ellos y se produce un debate acerca de la relación entre el teatro y la vida, si esta puede ser representada o no por el teatro:

> Actor: No existe sabiduría, arte, o emoción que no pueda encontrarse en el teatro. Es el lugar donde se representa la vida.
> Hermano Mayor: La vida es irrepresentable. No tiene una realidad por sí misma. Es un flujo constante e indistinto.
> Actor: Que los actores capturamos, aunque solo sea por un instante, a través de nuestros personajes.
> Hermano Mayor: ¡Por supuesto! Los personajes son seres vivos, más vivos que la multitud de hombres que se cruzan en la calle. Quizá menos reales, pero más verdaderos (116).

Los personajes pretenden dejar clara la superioridad del arte sobre la vida, de la inmutabilidad y eternidad de este frente a la volubilidad de lo real; es lo que manifiesta el personaje de la Madre cuando afirma que su drama se actualiza cada vez que lo representan, es decir, su tragedia revive como si estuviera ocurriendo en ese momento, lo que aporta mayor veracidad a los personajes, que sufren y sienten ese momento durante la eternidad: «Madre: ¡Es ahora… es ahora cuando sucede! ¡Sucede siempre! Mi tormento no ha terminado. Yo estoy viva. Mi tragedia se renueva. Siempre está viva y presente» (138). Esta perpetuidad en la tragedia dota de más dramatismo a la desgracia que arrastran estos personajes, que ven cómo su historia se actualiza, y la ficción sustituye a la realidad

cuando el Hermano Menor dispara al hijo de su mujer y su hermano. En este momento, hay que hacer notar que el Actor y la Actriz han traspasado el ámbito de su realidad y se hallan, junto con los personajes, en el terreno de la ficción:

> Madre: ¡Está muerto! ¡¡¡Está muerto!!! Mi niño, mi niño… Otra vez, no, no, no…
> Actriz: *(Horrorizada)*. Es verdad, está muerto.
> Actor: Vale ya con la imbecilidad. ¿Cómo va a estar muerto? No es más que un golpe de efecto, pura fantasía.
> Hermano Mayor: No, es verdad. Su muerte es real (148).

El Actor como director escénico, decide terminar la función: «Voy a cortar esto ahora mismo. Da las luces por favor» (148); las luces se convierten en el recurso que separa su nivel de realidad del de los personajes, pero esto no funciona: «*Las luces se apagan de repente creando un oscuro absoluto*» (148). Cuando vuelven, «*tras unos segundos*», los personajes han desaparecido, el Actor y la Actriz han traspasado los diferentes niveles de ficción desde donde se encontraban junto con los personajes y han podido experimentar, junto con estos, la viveza de una experiencia dramática que quizá sea más real que su vida misma.

El secuestro (Caídos del cielo 2), Paloma Pedrero,

Los protagonistas de este texto[5] de la galardonada Paloma Pedrero también llevan a cabo su revolución secuestrando un teatro para hacer partícipes a los espectadores de las circunstancias que los han convertido en indigentes.

---

5 Paloma Pedrero, *El secuestro (Caídos del cielo 2)* (2009-11), en *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Virtudes Serrano (ed.), Madrid: Cátedra, 2013, pp. 325-356. (A partir de ahora, todas las citas de esta obra irán referidas a esta edición).

Esta obra, al igual que *Caídos del cielo* –de la que me ocuparé más adelante–, forma parte del proyecto de la dramaturga para la ONG del mismo nombre, con el que se pretende promover la inserción de personas sin techo a través del teatro. Esta loable labor galardonada con el VII Premio Dionisos de Unesco, en 2013, pretende dar voz a los que no la tienen: «Esta obra es solo un detalle de correspondencia. La voz, lo que yo puedo dar»[6].

El secuestro es una versión reducida de *Caídos del cielo*, una dramaturgia de este texto que realizó Paloma Pedrero para poder continuar de gira y permitir a la compañía iniciar otros proyectos. En esta ocasión, los *sintecho*, impelidos por la necesidad de que se les escuche, secuestran a los integrantes de una compañía inglesa que va a representar *Hamlet*. Una vez tomado el escenario, se disponen a pronunciar sus monólogos donde explican las circunstancias particulares que les llevaron a vivir en la calle. Estas intervenciones monologadas se insertan en la estructura del secuestro del teatro que Virtudes Serrano en la introducción denomina *estructura metateatral*: «La obra recoge los monólogos de *Caídos del cielo*, insertados ahora en una estructura metateatral (el asalto del teatro), próxima a la de producciones que hicieron furor en el primer tercio del siglo XX en escenarios españoles y extranjeros» (2013: 68).

Comienza la obra con los actores-personajes alcanzando el escenario desde el patio de butacas. Una vez encima del tablado se dirigen directamente al público para disculparse por el cambio repentino de planes y explicarles sus propósitos:

> Marcelo: Bueno, perdonen este caos… Es que es la primera vez que tomamos un teatro y estamos un poco nerviosos… Pero tenemos que empezar ya. Les rogamos que comprendan

6 En «Notas» a la edición de 2005 de *Magia Café*, citado por Virtudes Serrano en la introducción a *Pájaros en la cabeza* (2013).

> nuestros fallos y esperamos que lo disfruten. ¿Estáis preparados? Amadeo, ¿listo? […]. Pues señoras y señores, con todos ustedes ¡Caídos del cielo! (331).

Nótese aquí la autorreferencialidad que aparece en la mención por parte de Marcelo del propio título de la obra que estamos presenciando[7]. Esta autoalusión se completa con las que se refieren al propio proceso de construcción de la obra: «Una obra teatral tomando vuelo» (340), dirá Amadeo Lanza en el soneto que lee en el primero de los monólogos, aludiendo a que es una obra que se desarrolla a partir de las intervenciones más o menos improvisadas de los actores-personajes.

A partir de este momento, los indigentes se sientan en el suelo para presenciar los monólogos que se irán sucediendo en el escenario, convirtiéndose, así, en el público interno de la representación, uno de los elementos para que exista teatro dentro del teatro.

Con los indigentes constituidos como público interno podemos establecer una estructura metateatral compuesta por varios niveles de ficción: en el primero de ellos se situaría la representación frustrada de *Hamlet* que nunca llegamos a presenciar; en un segundo nivel se encontraría el asalto al teatro del grupo de indigentes; y, por último, en tercer lugar, la representación que estos nos ofrecen, compuesta por sus monólogos. El situar la acción dramática principal en un tercer nivel de ficción sería una estrategia para subrayar la

---

7 La presencia de este maestro de ceremonias –Marcelo– que pone en evidencia el proceso de puesta en escena vincula este texto con otros de la propia autora como *Caídos del cielo* o *En el túnel un pájaro*: «Del mismo modo que *En el túnel un pájaro*, esta obra se estructura como un texto metaliterario, ya que se procede al avance de su escritura durante la representación, y metateatral, aunque de más claro ascendiente pirandelliano que aquel, porque refleja también el proceso de puesta en escena de los materiales ya redactados y los personajes buscan su sitio y requieren para ello a la autora» (Serrano, 2013: 66).

marginalidad de estos actores-personajes (que, a su vez, hacen de sí mismos).

Contrariamente al distanciamiento crítico que persigue la metateatralidad –según hemos podido ver en sus cultivadores europeos del siglo XX– , en esta obra se pretende la identificación de los espectadores con los actores-indigentes mediante la ironía y la ternura de las intervenciones de los personajes, la implicación con el drama de las personas sin hogar y la toma de conciencia acerca de que se trata de un problema que no nos es ajeno.

La representación inserta de los indigentes compuesta por sus monólogos está presidida, según se nos dice en la acotación, por el signo de una improvisación más o menos dirigida: «*Esta parte será improvisada por los actores* […]. *El guión es más o menos el siguiente*:» (330). Este carácter espontáneo no está ocultado, sino que se exhibe en las dudas de los actores acerca de cuándo les toca salir al escenario. Los personajes que hacen de público interno mientras otro personaje emite su monólogo se levantan por turnos y se colocan en el escenario para decir su parte, esto es, se convierten en personajes-actores, pero en el espacio entre una intervención y otra los actores discuten sobre la atribución de papeles[8], bailan o improvisan rompiendo la ficción escénica: «*Después cada uno se mete en su mundo. Es un baile ensimismado y sencillo parecido a un baile sobre la soledad*» (338).

Mientras los personajes se preparan para salir al escenario, interviene Antonio con su reloj, lo que sirve para hacer tiempo. El monólogo de este personaje revela los mecanismos de la puesta en escena, ya que nos dice explícitamente que está ahí para que el escenario no se quede solo: «Que el tiempo

---

8 «*Antonio se levanta y corre hacia Marcelo. Le golpea con fuerza con el reloj en la cabeza.* / Antonio: […] ¡Y yo quiero hacer ese papel, el del jefe!» (338).

pasa y Violeta no sale, pero no importa, ustedes y yo estamos aquí disfrutando» (350).

La alusión al propio proceder de la representación funciona para hacer consciente al público de que está presenciando una obra de teatro en desarrollo. La implicación de la audiencia es necesaria para que les llegue el mensaje de los indigentes, cumpliéndose así el objetivo de la autora: dar voz a los que no la tienen. El público ha de tomar conciencia de que esa situación también les puede sobrevenir a ellos, debido al sistema económico y social gobernado por la especulación y la corrupción[9]: «Verán, somos gente que vive en la calle, gente sin techo que hacemos teatro en una Fundación. Necesitamos que ustedes nos escuchen, que sepan por qué llegamos a la calle […]. Les rogamos que comprendan nuestros fallos y esperamos que lo disfruten» (330-331).

La incursión en la vida real, es decir, en el plano de los espectadores es un tipo de autorreferencialidad que impera en la obra junto con las referencias al contexto cultural, por ejemplo, por parte de Violeta: «La cosa es que estamos hartos de que en el teatro se pongan moderneces vacías o se haga a los clásicos mil veces» (331). Como afirma Virtudes Serrano en la introducción, «Violeta proyecta su mirada crítica, que es la de su autora, cuando se refiere al teatro y a la importancia de incorporar ciertos temas» (Serrano, 2013: 70).

El Nacional, Albert Boadella

Otra compañía integrada por actores no profesionales que realiza la revolución definitiva es *El Nacional* (1993), de

9 «Con aquellos seres considerados indigentes como protagonistas, escribió un texto en el que fundía el relato de sus vidas con la crítica abierta a la especulación y a la corrupción de los poderes que arrebatan todo a los más débiles» (Serrano, 2013: 62).

Albert Boadella[10]. Esta obra conecta, por un lado, con *El secuestro*, de Paloma Pedrero, porque sus actores también son indigentes, personas sin hogar[11]; por otro lado, se relaciona con *La recepción*, de Carmen Resino –de la que hablaré más adelante–, en lo que se refiere al tema de la relación cultura/poder.

La correspondencia del teatro con el poder ha sido un tema fundamental en la trayectoria de Albert Boadella al frente de la compañía Joglars. La actitud distante respecto de las instituciones culturales se demuestra en sus continuos desplantes y rechazos de premios. En concreto, el montaje de *El Nacional*, trata de la «oficialización de una cultura sumisa con el poder, a la vez que enfatiza el despilfarro y opulencia de los montajes, operísticos o no, espectaculares y costosísimos» (Sánchez Arnosi, 2013: 3).

El Nacional es una obra de consolidación, emblemática y representativa de la trayectoria del dramaturgo catalán, ya que reúne las líneas maestras de su concepción dramática, que pueden resumirse en la implicación social y la denuncia.

Al inicio de la obra nos encontramos ante un teatro a punto de ser demolido, un teatro nacional en el que un loco, don Josep, antiguo acomodador, se empeña en realizar su propia versión del *Rigoletto* –que él atribuye a Shakespeare–, con una compañía formada por indigentes. Don Josep se sirve de Paganini y Fidelio –«dos músicos indigentes que malviven en el teatro ayudando a D. Josep» (1999: 7)– para reclutar a Carlos, Finito y Montse, que junto con

10 Albert Boadella, *El Nacional*, Madrid: SGAE, 1999. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

11 La diferencia es que, en la compañía de Pedrero, son indigentes reales que utilizan el teatro como medio de reinserción social.

la limpiadora, Manuela-Castadiva[12], conformarán el reparto de la ópera *Rigoletto*. Estos indigentes han de cumplir con las exigencias actorales de don Josep a cambio de lo cual podrán dormir en el teatro en ruinas. Durante un año, esta compañía *sui generis* se entrega al ensayo de la ópera intercalando ejercicios de interpretación que don Josep inventa para que estos actores ocasionales vayan encontrando la esencia del arte. A lo largo de los ensayos, el loco acomodador, en una muestra de autorreflexividad, va poniendo en práctica sus ideas acerca del arte y el teatro, y dejando en evidencia su intención crítica con el poder. No obstante, el objetivo de don Josep es vengarse de aquellos que han originado el declive de este Teatro Nacional a causa del despilfarro de las ayudas públicas. El plan del protagonista es ir asesinando a todos los que osan aparecer por el teatro para anunciarles el desalojo y el inminente derribo del mismo. Es una venganza paralela a la que Rigoletto quiere perpetrar pero que, como ocurre con este personaje operístico, se vuelve contra el mismo don Josep de manera que el teatro y su compañía acaban sepultados bajo los escombros.

La intención eminentemente crítica de este texto se realiza a través de la metateatralidad presente en forma de teatro dentro del teatro –ensayos, improvisaciones, ejercicios de interpretación, ópera–, pero fundamentalmente, como referencia a la vida real. Don Josep es el *alter ego* de Boadella y, adicionalmente, funciona como desencadenante de los diferentes tipos de metateatralidad que aparecen en esta obra: crítica a

12 Respecto de Castadiva se dice en el texto: «Su vestuario esquizofrénico, se debate entre la mujer de la limpieza del teatro que es y la diva de ópera que fue en otro tiempo» (8); sin embargo, al final de la obra descubrimos la verdadera personalidad de este personaje femenino: «Montse: ¿Pero qué se cree, que no sé que la Castadiva era una fregona de aquí, del teatro… […] y que escuchaba las canciones… […]…y por eso se las sabe?» (80).

la realidad del mundo del teatro –«crítica a las fisuras de la farándula» (Sánchez Arnosi, 2013: 3)–, y al contexto cultural de los teatros oficiales, esto es, el teatro comprado a base de subvención –«hace una ingeniosa y desenfadada burla de lo oficial, del teatro o los teatros nacionales» (Ragué-Arias, 1996: 90)–. Volvemos aquí a encontrarnos la dimensión política del metateatro que ya ejercieran Sanchis Sinisterra y Miralles, junto a una dimensión social que ya le aportaría Pedrero posteriormente –«El texto debe hacer reflexionar sobre aspectos de la vida, de ahí la implicación social de su teatro» (Sánchez Arnosi, 2013: 2).

La denuncia sobre el corrompido contexto cultural alude a la forma fraudulenta y despilfarradora de gestionar los teatros nacionales que se nutren de subvenciones y que, contrariamente a su pretendida función social, se dedican a montajes opulentos y costosísimos. Pero esta metateatralidad referida a la oficialidad de los teatros nacionales trasciende hasta convertir a la obra en una reflexión más profunda acerca de la verdadera relación entre la vida y el arte[13]. El teatro, así, se convierte en un instrumento sagrado a través del que redimirnos de la miserabilidad de nuestras vidas.

En primer lugar, don Josep, dueño y señor de su teatro en ruinas, nos transporta hasta un estadio esencial, originario, ahondando en el aspecto ritual del teatro. Tal y como puede leerse en la acotación («Cuatrocientas velas envuelven viejas alfombras rojas, evocando un ritual litúrgico», 7), nos encontramos ante un «teatro degradado» (7), decadente, que deja entrever sus antiguas glorias y desde el que se puede evocar la vuelta a los orígenes del teatro. Don Josep quiere encontrar

13 En la conclusión de la obra, en un giro macabro al estilo de *El veneno del teatro*, de Rodolf Sirera, la compañía sigue ensayando *Rigoletto* mientras están derribando el teatro, lo que acaba con estos personajes sepultados por los escombros. Por consiguiente, el arte acaba sustituyendo a la realidad.

la esencia del teatro para devolverle su pureza, resucitarlo de entre todos los que han querido comerciar con él. Este profundo respeto de Josep por las tablas se observa en que las califica de *sagradas* o *altar*, por lo que, para pisarlas, hay que ser puro y no estar contaminado: «D. Josep: No lo pisa todo el que quiere, este altar» (13), porque se trata de un lugar sagrado: «Recuerden que estamos en un lugar sagrado, ¿eh? No es una taberna esto» (26); «¿Cómo se atreve a hacer un chiste tan malo sobre el altar sagrado de la vida?» (25). El acto teatral es casi una ceremonia ritual porque es donde las miserias humanas se transforman en arte; por ello, Don Josep rechaza el arte mimético: «Por eso se fue todo a pique, amigo Paganini. Porque se creyeron que el teatro era el espejo de la vida» (21), y es que «el arte es fijarse más allá de lo que sienten y ven» (21). El arte, así, se convertiría en una forma de trascender la realidad, de «convertir la miseria humana en tragicomedia» (22).

La pirandelliana idea de la supremacía del arte sobre la vida la tenemos en la forma de actuar de don Josep, quien, al modo de don Quijote, interpreta la realidad en términos teatrales, lo cual, llevado hasta sus últimas consecuencias, provoca la consiguiente aparición del humor: «Montse: El día que el guarro de mi hermano me quería violentar […]. / D. Josep: Mire, este tipo de cosas entre hermanos, ¿verdad? apuntan hacia la tragedia griega. Y éste es un género que no toco» (24).

Otro tipo de metateatralidad la encontramos en la autorreferencialidad al propio mundo del teatro a cuyos profesionales de todos los ámbitos critica: desde actores y actrices, hasta las personas responsables de las programaciones de los teatros o las que los dirigen así como a periodistas e intelectuales.

En primer lugar, los ataques más mordaces del acomodador van dirigidos a la profesión actoral. Para él, actores y actrices están contaminados por el divismo y la opulencia que han echado a perder el teatro. De este modo, lo que busca son

actores que no hayan estado nunca en contacto con las mieles de la fama, para lo cual las personas más idóneas son vagabundos que no han disfrutado de ninguna comodidad, ni siquiera de una ducha:

> D. Josep: [...] ¿Qué nos duchamos?
> Carlos: ¿Cómo quiere que nos duchemos, si no hay agua?
> D. Josep: Pues vamos perdiendo el tufo del arte, ¿eh? No me vengan a hacer el señorito aquí, ahora, ¿eh? No me vengan ni con humos ni con vedetismos, ¡ni duchas! ¡El arte es antihigiénico! Para llegar un poco lejos en este oficio han de continuar siendo tan canallas como ahora (36).

Para el viejo acomodador es esencial exhalar «el tufo del arte»: «No se lave, señorita, no se lave. Usted ya empieza a exhalar el tufo del arte» (18). Es importante la impureza, el hambre («D. Josep: No hay mejor caja de resonancia para un músico que un estómago vacío», 8) o las miserias humanas, porque se encuentran en el polo opuesto a los delirios de grandeza que infectan a la profesión. Para don Josep, la mejor forma de evitar cualquier conato de divismo en los actores es que representen a una mierda: «A partir de este momento harán cada día media hora de mierda. Es la mejor vacuna contra las ínfulas de actor. *(Permanecen enroscados en el suelo esperando a que acudan las moscas*)» (49-50).

Cuanto más apegados a las profundidades humanas, al olor, al primitivismo, más alejados de la opulencia y el exhibicionismo[14]. Y es que esta necesidad exhibicionista es la que ha

---

14 Este es un «pecado capital» (34) que el acomodador reprime y critica continuamente a lo largo de la obra porque es el virus fundamental del teatro, la cualidad esencial para hacer carrera de actor convencional, de fama: «Este es un desgraciado y un exhibicionista. Y esto es bueno para el oficio» (25). Así, en la escena VIII, asistimos a la inevitable atracción que los actores experimentan por los aplausos del público que han grabado en un casete, y por lo que son duramente reprendidos por don Josep: «*Aparece D. Josep, que corre furioso hacia el cassette, y pegándole una patada lo rompe en dos,*

llevado a invertir grandes cantidades de dinero que han ocasionado la quiebra[15]. En consecuencia, don Josep busca todo tipo de canallas y miserables para apartarse del actor convencional representante de este tipo de cultura: «*Bona* madera *d'actors*. Puercos, *incults, pispes, envejosos, exhibicionistes, falsos, trepes, mercenaris i rojos*. *Bona* madera *d'actors*. Sí señor, sí señor, sí señor...» (28)[16]. Estos desgraciados serán capaces de redimirse con el teatro, de transformar sus defectos animales a través del arte, cumpliendo así la función sagrada, ritual y litúrgica del teatro, la transformación: «Este es un oficio de putas, cabrones y maricones. Y su grandeza está en que las putas hacen de virgen, los cabrones hacen de héroe, los maricones de Don Juan. ¡Ésta es la auténtica magia del teatro, señorita!» (79). Esta es su grandeza, el poder transformador («Cerremos por un instante la puerta a las miserias de la vida real y transformémoslas en comedia», 83), redentor, casi de una forma religiosa, capaz de convertir a un desgraciado en héroe.

Como parte del proceso de aprendizaje que sufren los indigentes actores, don Josep les hace aprenderse, como la cartilla, lo que para él son pecados capitales, que no tienen otra intención que servir de crítica directa a la profesión teatral:

> D. Josep: Chupar plano es igual a…
> Indigentes: Envidia.

---

poniendo fin al exhibicionismo depravado» (59). Y a continuación, en la escena siguiente, mediante una referencia bíblica, los acusa de prostituir el altar sagrado de las tablas: «¡Largo de aquí, fariseos ególatras! / ¡Mercaderes del templo, sacrílegos idólatras!» (60).

15 Y don Josep recita, en clara alusión al despilfarro de dinero público que ha acabado con el teatro: «Así fuimos jalando, viviendo a costa ajena. / […]. Los más burros del gremio, gente necia y proterva / vivieron de ese cuento hasta agotar la hierba» (60-61).

16 Este juicio de don Josep está en la línea de: «Le felicito, joven. Usted es un hijo de puta químicamente puro… […]. Sería un grandísimo actor y, con lo sinvergüenza que es, es un candidato seguro a ganar el premio Príncipe de Asturias» (83). Esta cáustica afirmación no es más que una crítica mordaz a la cultura oficial.

D. Josep: Exhibicionismo es igual a…
Indigentes: Lujuria.
D. Josep: Hacer morcillas es…
Indigentes: Gula.
D. Josep: Teatro infantil…
Indigentes: Ira.
D. Josep: Divismo…
Indigentes: Soberbia.
D. Josep: Doblaje…
Indigentes: Pereza.
D. Josep: Monólogos…
Indigentes: Avaricia (34-35).

La autorreferencialidad al mundo de la farándula se extiende a todo tipo de colectivos y, en este sentido, el momento más significativo es la última escena, donde acuchilla de forma simbólica a todas las profesiones que, a juicio del loco, han llevado al teatro a la ruina:

> D. Josep: ¡Practiquemos un acto ecológico! ¡Que vayan pasando sobre el altar del sacrificio! ¡Asesores culturales! *(Da con despecho una enérgica puñalada).* ¡Artistas, funcionarios! *(Corta el aire con energía).* ¡Consejeros de cultura! […]. Jurados de premios nacionales de teatro, críticos, directores de teatro nacionales […] (92).

En esta última escena, el viejo acomodador, poseído por un ataque de rencor, hace superponer la escena de la venganza de Rigoletto a su propia venganza, de manera que la ficción en primer término se convierte en ficción inserta, produciéndose una confusión entre la realidad y la ficción, que es la que lleva al desastre a don Josep y a su teatro.

La representación de *Rigoletto* es una muestra del teatro dentro del teatro que se manifiesta en diferentes variantes o

gradaciones, desde ocasionales momentos del papel dentro del papel, hasta el ensayo de partes de la ópera que, progresivamente, va suplantando a la realidad que viven los indigentes y su macabro director.

Como forma más básica de teatro dentro del teatro están los ejercicios de interpretación con los que don Josep entrena durante un año a los integrantes de su compañía. Estos ejercicios se componen, fundamentalmente, de mirar y oler («Para empezar, mirar y oler, ¿eh? Luego ya vendrán cosas mucho más importantes», 19), interpretar una mierda o representar notas musicales con su cuerpo.

En este grado más bajo de metateatralidad se encuentran las improvisaciones: «*Los indigentes se miran extrañados sin saber qué hacer. De golpe, como si los cuatro hubieran pensado lo mismo, dibujan un círculo con la cabeza*» (19).

No obstante, la prueba más evidente de teatro dentro del teatro son las continuas interpretaciones ocasionales de fragmentos de famosas óperas, pero también de zarzuelas, por parte de Castadiva, fundamentalmente. Este personaje es en realidad una limpiadora que se transforma de vez en cuando en una diva de ópera o, lo que es lo mismo, representa otra variante metateatral, la del papel dentro del papel: «Io non posso… io non posso estar píù qüì perqué… *(Transformándose en mujer de la limpieza)*… porque cada pedacito de estos que me encuentro, D. Josep, es como una 'puñalá' 'mu' grande […]. *(Llora mientras echa el resto de partituras dentro de la bolsa de basura)*» (11)[17]. Manuela suele aparecer por el escenario por propia iniciativa o convocada por don Josep, entonando algún aria de *Rigoletto* o de cualquier otra ópera conocida:

17 Castadiva es alcohólica y su vicio le hace abandonar frecuentemente su personalidad de artista de ópera: «Don Josep: Estas vulgaridades se las hace decir el alcohol. Porque usted no es así. No me sea Manuela. Abandone la bebida, gran Castadiva» (43).

> Castadiva canta dirigiéndose a la oscuridad de la platea. / […] Castadiva: *Col pensier il mio desir / a te sempre volerà* […]. / Llegando al final del aria, Castadiva prepara al público para que reaccione con una efusiva ovación que hace tiempo que no recibe. Alarga la última nota con un trémolo mientras se deja caer lentamente al suelo, como una gran diva, hasta quedar completamente tendida (55).

Con la excusa de limpiar, Manuela aparece en el escenario para interpretar fragmentos o canciones de las óperas más populares que ha memorizado a fuerza de escuchar durante su larga experiencia como trabajadora del teatro. Estos momentos constituyen muestras de teatro dentro del teatro en los que tanto ella como don Josep acaban confundiendo la realidad con la ficción, don Josep por su locura y Castadiva por su alcoholismo.

Otro ejemplo de momentánea incursión en el teatro dentro del teatro lo constituyen las citas de textos áureos que don Josep llama «pecados provinciales» y que hace aprender a sus indigentes como si fuera la cartilla:

> D. Josep: ¿Qué es la vida?
> Indigentes: Un frenesí.
> D. Josep: ¿Qué es la vida?
> Indigentes: Una ilusión.
>
> .....
>
> D. Josep: ¿Quién mató al Comendador?
> Indigentes: Fuente Obejuna, señor.
> D. Josep: Ser o no…
> Indigentes: Ser (35).

En un grado mayor de teatro dentro del teatro se encontraría la alucinación que sufre don Josep en la escena IX. El loco acomodador imagina en su cabeza la representación de

Rigoletto y esta fantasía se materializa en el escenario de la mano de sus indigentes: «*Los personajes de Rigoletto aparecen como espectros de un sueño y giran en torno a D. Josep formando parte de su imaginación*» (62)[18].

En el grado más alto de teatro dentro del teatro están los ensayos del *Rigoletto*, aunque más precisamente podríamos hablar de ópera dentro del teatro. Sin embargo, estos ensayos van más allá de la mera constitución de una estructura abismante, puesto que la acción de la obra marco queda integrada en la obra inserta, produciéndose lo que E. Centeno llama la «superposición de la acción real con la ópera» (Centeno, 1996: 258).

Esta suplantación de la acción en primer término por la obra encuadrada queda patente en los asesinatos que don Josep va perpetrando contra los funcionarios que acuden a echarle del teatro. Al principio, el protagonista, acorde con su locura –o quizá fingiéndola–, confunde a los Inspectores de Sanidad, al Periodista y al Arquitecto con aspirantes a entrar en su compañía, de manera que los parlamentos de estos personajes son interpretados con doble sentido por parte del acomodador: «Las pruebas han ido muy bien, ¿eh? Demasiado realismo…» (30), le dice al Inspector de Sanidad[19]. En cuanto al Periodista, cree que es el apuntador, y con este tiene lugar una disparatada entrevista en la escena xi, originada por

---

18 Esta es la forma que tiene don Josep de reconstruir la obra que quiere representar ante la imposibilidad de encontrar las partituras reales («Dar con las partituras va a ser toda una historia, menos mal que las guardo todas en mi memoria», 62), lo que pone en evidencia su prodigiosa memoria así como su locura en la imposibilidad de distinguir la realidad de la ficción. Por otra parte, el enloquecimiento del protagonista por presenciar ópera durante años nos trae el tema de su quijotización. Don Josep ha tenido la oportunidad de asistir a innumerables pases de ópera gracias a su trabajo como acomodador, lo que le provoca esa incapacidad de discernir la realidad de la ficción.

19 [25] Cuando este acude un año después, don Josep se acuerda perfectamente de él: «Usted es aquel camándulas que se presentó ahora hace un año a las pruebas y lo desestimé por demasiado realista, como ahora» (51).

la locura de don Josep y la estulticia del Periodista que queda retratado en afirmaciones como esta: «Y, ¿además de Shakespeare?, ¿qué más ha escrito este tal… Rigoletto?» (71). El absoluto desprecio por los colectivos que le hacen el juego a la cultura oficial está representado en la ejecución de este Periodista. Don Josep reconoce que él se ha dado cuenta de que no es quien dice: «Ya lo he visto yo que no era el apuntador, *aquest malparit!* […] ¡Éste es un parásito que solamente promociona el arte grandilocuente» (73). Pero su incapacidad para diferenciar la realidad de la ficción hace que su reacción ante la desfachatez de este periodista –que representa la cultura oficial tan odiada por el acomodador– sea absolutamente desproporcionada. La venganza en forma de fusilamiento ejecutado como una coreografía teatral parece que la tienen bastante bien ensayada: «*Todos a una, como si de una escena de payasos se tratara, preparan con precisión el fusilamiento del Periodista. Parece que ya lo hayan hecho, o lo hubieran deseado hacer, más de una vez en su vida*» (72). No obstante, queda la duda de si don Josep es un loco con dificultades para establecer la frontera entre la realidad y sus fantasías, o si lo que esta haciendo es llevar a cabo su venganza contra los responsables de la muerte del teatro como arte[20].

---

20 En lo que se refiere a este aspecto de las ejecuciones de los funcionarios, el humor negro aparece como forma de distanciamiento ante estos crímenes. Tras asesinar al Periodista, uno de los indigentes se queja de que ya no hay más sitio para enterrar a las víctimas del director de escena, las cuales, por lo visto, se han hecho bastante frecuentes: «Paganini: ¿Pero no se acuerda usted de que en el agujero del vestíbulo, en el fondo le puse a la pareja de yonquis que pillamos en el gallinero, y luego encima, le puse a los dos de Sanidad? ¡Allí no caben ni los gusanos! / D. Josep: Bueno, bueno. No me venga ahora con cuestiones burocráticas, ¿eh?» (74). Podemos imaginarnos que este teatro se ha convertido en un lugar macabro donde a la indigencia de sus moradores hay que sumarle los cadáveres que pueden llevar ahí casi un año enterrados. Este hecho configura una imagen de don Josep bastante cercana a la locura más sórdida, que no hace sino enfrentarnos con el hecho de que su odio contra los hacedores de la ruina del teatro no va a quedar sin venganza.

Con el asesinato del Arquitecto se da un paso más en la confusión entre realidad y ficción, en la última escena de la obra, la XIV. Don Josep, al estilo de don Quijote que considera la realidad a partir de su cultura libresca, toma al Arquitecto –que aparece para anunciarles la demolición– por el viejo Monterone de *Rigoletto*. La entrada de este personaje coincide con el comienzo del ensayo de una nueva escena, de manera que los hechos del primer término de la ficción o de la obra marco se convierten en un correlato de la ficción inserta, difuminándose el límite entre ambos niveles, o entre la ficción y la realidad. Don Josep lo trata como un actor más: «¡Ya queremos dirigir! Ahora los actores también quieren dirigir» (87). Le hace partícipe de sus ideas acerca de la superioridad del arte sobre la vida, pero lo que no le dice es que él va a servir de experimentación a sus hipótesis: «Mire, quiero demostrar a esta cuadrilla […] que una muerte simulada, una muerte teatral, es más completa, va más allá, hasta es más plausible que una muerte de verdad, que en definitiva no es más que un contratiempo accidental» (87). El Arquitecto no se imagina lo que se le viene encima y sigue con su actitud agresiva e intolerante: «Y a mí qué cojones me importa» (87), a lo que el acomodador responde integrando esta pequeña desavenencia en el ensayo de su *Rigoletto*. A continuación, procede a ensayar la escena de la detención de este Monterone-Arquitecto y su posterior ejecución que, finalmente, se convierte en una muerte real[21]. Don Josep interpreta este asesinato como una redención estética ante la mezquina realidad, lo que está de acuerdo con su idea del teatro ritual: «Venga, va, pongan punto y final de categoría a la vida mediocre de esta alma de

21 «El arquitecto entra en el vetusto y ya abandonado escenario a pedir a sus habitantes que desalojen, de modo que sólo hay una solución: integrarle en la representación de *Rigoletto* y degollarle, ejecutarle en un formidable paralelismo estético de la obra de Verdi que se ensaya» (Centeno, 1996: 257).

hormigón. Al fin y al cabo, el teatro sirve, ya lo han podido ver, para honorar la vida» (89).

Los asesinatos están integrados dentro de la crítica a las instituciones, a los ególatras y encumbrados artistas: «Paganini: Nada, es 'buen' persona, pero es un poco raro. / D. Josep: No me habrás traído un intelectual aquí, ¿eh?» (16), asunto que además se relaciona con la escena en la que, de forma simbólica, acuchilla a todos los colectivos que tienen que ver con el arte escénico.

Finalmente, don Josep es un loco entrañable que solo busca embellecer la miserable realidad que nos toca vivir, no para evadirse, sino con un profundo espíritu crítico. Al final, resulta que es un romántico idealista: «[a Castadiva] Usted y yo, en el fondo, somos iguales. Somos unos jodidos sentimentales crónicos, que no podemos soportar la cruda realidad» (11).

El cerco de Leningrado, José Sanchis Sinisterra

Estas revoluciones fracasadas provocan el desplome de las utopías, tema de *El cerco de Leningrado* (1994), de José Sanchis Sinisterra[22]. Natalia y Priscila son dos antiguas integrantes de la compañía Teatro del Fantasma, que decidieron quedarse a vivir en el teatro que solía ser su forma de vida después de la muerte de su director, Néstor Coposo, hace veintitrés años. Las extrañas circunstancias que rodearon la muerte de este –amante de Natalia y marido de Priscila, a la vez– las obliga a permanecer en el teatro para evitar su cierre y esclarecer el accidente que acabó con la vida de su líder. Ahora, el cierre es cada vez más inminente ante la necesidad de derribarlo para poder construir un nuevo acceso a

22 José Sanchis Sinisterra, *El cerco de Leningrado* (con *Marsal Marsal*), Madrid: Espiral/Fundamentos, 1996. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

un aparcamiento. La única forma de evitar el desahucio es poner el teatro en funcionamiento y eligen la obra *El cerco de Leningrado*, escrita por Néstor, cuyo libreto han de encontrar entre los restos de la desaparecida compañía porque, piensan, ahí hallarán la respuesta de la muerte del director. Y es que Natalia y Priscila, como dos viejas activistas, vestigios de las utopías modernas, testimonios del fracaso de la revolución, piensan que con el teatro lleno de público las máquinas demoledoras retrocederán[23]. La obra termina con el descubrimiento de que Néstor vislumbró el fracaso y la autodestrucción de las ideologías de izquierdas, materializada en su propio asesinato:

> Lo que no se atreven a decir es que la obra contiene una anticipación de la caída del muro de Berlín en 1989 y que ésta es la razón por la cual fue asesinado Néstor: él había avizorado la traición interna y las alianzas externas, información demasiado peligrosa para unos y otros (Sosa, 2004: 205).

El aspecto metateatral y el objetivo político de la obra están completamente imbricados, ya que evitar la muerte del teatro simboliza la posibilidad de cambiar el mundo desde el escenario: «No cambiar el mundo es condenar el teatro a morir» (Martínez, 2004: 30). Hablamos, de nuevo, de una dimensión política del metateatro, que se emparenta con los renovadores europeos de la escena, estudiados por los teóricos de referencia, esto es, Genet, Weiss, Grass o Beckett.

---

23 Así lo expresa Natalia, para quien la resurrección del teatro evitaría el derribo: «Sí: abriremos el teatro y volveremos a actuar, Priscila. Tú y yo […]. Buscaremos obras bien revolucionarias […] y veremos si se atreven a derribar un teatro vivo, un teatro que funciona. […]. Y claro que sacaremos a Néstor de la cuneta» (70). De esta forma, quedan concretados los dos objetivos que buscan las protagonistas: «defender el Teatro del Fantasma y rememorar a Néstor, símbolo de la lucha inclaudicable por la causa socialista» (Sosa, 2004: 202). Esta puesta en escena de *El cerco...*, igual que el montaje de *Rigoletto*, por don Josep de *El Nacional*, materializa la lucha contra la muerte del teatro.

En cuanto a la dimensión política, aparece de manera clara, aunque con valor caricaturesco, en las consignas comunistas que Natalia y Priscila evocan de vez en cuando y que no hacen sino acentuar el carácter antiguo y rancio de un tipo de ideología caduca. Como afirma el propio Sanchis, «estas reminiscencias militantes funcionan en la obra en un doble registro: caricaturesco y nostálgico» (Martínez, 2004: 31). Así nos encontramos afirmaciones como esta: «Priscila: ¿De Marx? ¿Qué pasa con Marx? / Natalia: Que dicen que está superado, que no acertó ni una… / Priscila: ¡Vaya novedad!» (20).

El hecho de que este discurso esté en boca de personajes sin capacidad para sostenerlo –del mismo modo que en *Los figurantes*–, resta seriedad a estas consignas revolucionarias: «Natalia: Lo hago porque aquí hay síntomas graves de astigmatismo […]. ¡Escepticismo! Eso es… / Priscila: Astigmatismo… Menuda militante…» (32). En otra ocasión, se compara a las termitas con «agentes objetivos del capitalismo», porque «son capaces de comerse toda la madera del edificio» (19). Siguiendo con la caricatura de los símbolos progresistas, en la escena del picnic, «*Natalia* […] *va hacia la bandera roja. Se limpia en ella las manos y la boca, y el pájaro comienza a cantar airadamente.* / Natalia: *(Al pájaro)*. Perdón. Es que no hay servilletas…» (46). El humor aparece cuando se usa terminología militante fuera de contexto: «Natalia: ¡De rebajas! ¡Esa es la trampa más vil del cochino capitalismo, que te soborna regalándote unas migajas de la plusvalía» (54). Sobre todo, esta parodia es más evidente cuando estas consignas políticas son pronunciadas por alguien que no demuestra mucha inteligencia: «Priscila: Tengo que hacer una autocrítica. / Natalia: ¿Autocrítica? ¿A quién? Yo no he hecho nada» (54).

La inocencia de Natalia y Priscila es un «delirio utópico» (Martínez, 2004: 30), ya que el propio Sanchis asume que su

intención de poner en funcionamiento el teatro es un deseo irrealizable. Para empezar, sitúa la acción en un teatro vacío, como en *¡Ay, Carmela!*, *Ñaque* o *Los figurantes*, por ejemplo. Este hecho propicia la aparición de la autorreferencialidad en las alusiones al mundo del teatro, mientras que, por otro lado, desemboca en el surgimiento de pequeñas representaciones de forma ocasional (rememoraciones, disfraces o ruptura de la cuarta pared) y llega al punto culminante de la estructura abismante que se produce con la lectura del manuscrito de *El cerco de Leningrado*, escrito por Néstor, y que aportará nuevas interpretaciones de forma retrospectiva.

En primer lugar, vamos a considerar las alusiones y autorreferencias a la profesión y al género teatral mediante la mención a los trabajos teatrales del grupo: *Divinas palabras*, de Valle-Inclán cuando nombran el cántaro de Mari-Gaila; *Doña Rosita, la soltera*, de Lorca; *Fuenteovejuna*; *Antígona*; *Madre Coraje*; o Maiakovski, nombre del pájaro que sacan para el picnic (41).

En cuanto a las autoalusiones, encontramos gran presencia de metalenguaje relacionado con el mundo del teatro. Referencias retrospectivas a la antigua compañía, por ejemplo, cuando leen un viejo programa: «Natalia: *(Lee)*. 'El Teatro del Fantasma estrena *Los bajos fondos*, de Gorki… Su director, el polémico hombre de teatro Néstor Coposo, afirma que se trata de un alegato contra…'» (25); así como alusiones al quehacer de la compañía: «Priscila: Yo creo que eso de separar los programas de las críticas es un error, lo mismo que juntar las fotos con los programas y las previas con las críticas» (23).

Sin embargo, lo más destacable es la *mise en abyme* final que configura la lectura del ansiado libreto y que obliga a una lectura retrospectiva del texto. El resto de la obra concluye en este punto en el que Natalia y Priscila descubren la verdad acerca de la muerte de Néstor, razón por la cual han resistido

durante veintitrés años en el teatro que ahora está presto a ser derruido.

Pero hasta llegar a este punto se han producido numerosas ocasiones en las que Natalia y Priscila, se convierten en otros personajes. A veces hacen de ellas mismas en otro tiempo pasado, como ocurre con las rememoraciones de ciertos episodios que estas antiguas activistas realizan para traerlos al presente de la representación. La primera de estas conmemoraciones se refiere a cuando Natalia decidió encerrarse en el teatro junto a Priscila hasta que se esclareciera la muerte de Néstor, mientras veían desaparecer o huir al resto de la compañía[24]. La circunstancia de permanecer durante más de dos décadas encerradas en un local de teatro confiere a las figuras cierto carácter fantasmagórico, aspecto con el que podría relacionarse la imprecisión temporal que gobierna la obra. Y es que Natalia y Priscila nunca saben en qué día viven: «Priscila: ¿Ayer no fue miércoles? / Natalia: Más o menos» (13); o cuánto tiempo ha transcurrido desde que, por ejemplo, Natalia subió por última vez a los pisos de arriba del teatro: «La voz de Natalia: La semana pasada, casi me caigo… / Voz de Priscila: Querrás decir el año pasado. Hace meses que no subes…» (12); ni tampoco cuánto hace que empezaron a usar pesticida contra las termitas que, han descubierto, están destrozando el escenario «Natalia: Hace un mes que no puedo ni pisar el escenario, de la peste que hay… / Priscila: ¡Un mes! Pero si lo eché hace tres días» (24). Esta indeterminación temporal ayuda a la difuminación de la frontera entre la realidad y la ficción, con lo que se relaciona el hecho del rejuvenecimiento de Natalia, aspecto que Sanchis incluyó

24 Quisiera incluir en este apartado de la indeterminación temporal al personaje de don Josep, de *El Nacional*, del cual también se dice que mira la hora sin tener reloj: «*(Consulta el reloj de muñeca que no tiene*). / D. Josep: ¡En punto!» (Boadella, 1999: 7).

para «vulnerar el realismo situacional de la acción» (Martínez, 2004, 31).

La indeterminación temporal propicia la eliminación del límite realidad/ficción, así como que los personajes practiquen el papel dentro del papel, a veces, sin avisar. En esos momentos, ambas figuras cambian repentinamente y comienzan a interpretarse a sí mismas en un momento anterior en el tiempo: «*Súbitamente, Natalia cambia de actitud y mira su alrededor con aire inquieto y agitado*. Natalia: ¡Priscila! ¿Dónde estás, Priscila? / Priscila: *(Con evidente fastidio)*. ¡No, por favor, Natalia! Ahora no…» (33). Entendemos que se trata de una representación consciente cuando los personajes se salen del papel para hacer rectificaciones, pasando a comportarse como personajes-dramaturgas: «Priscila: Vamos a ver si aclaramos una cosa […]. Digo que para rememorar tiene que haber unanimidad… Y segunda… […]. Que una cosa es rememorar y otra, delirar. / Natalia: *(En brusca transición, grita)*. ¿Quién delira aquí?» (35).

Otra evocación, pero de forma inconsciente, la realiza Natalia sonámbula cuando revive la muerte de Néstor confundiendo el teatro vacío con el escenario de una guerra. El aspecto desordenado del teatro y el ruido de las máquinas de derribo son asociados con los sonidos de una guerra, escena con la que comienza *El cerco de Leningrado*, escrita por Néstor[25]. En medio de este simulado campo de batalla, aparece

25 «*(Sobre el Oscuro se escucha el trepidar de máquinas de derribo y de construcción. Por momentos podría confundirse con sonidos bélicos)*» (64). Se da la circunstancia de que todavía no han descubierto el libreto de Néstor, de manera que esta evocación de un campo de batalla bien podría interpretarse como una anticipación del hallazgo. Por otro lado, permítaseme traer a colación la referencia a *El Nacional* (Albert Boadella), en cuyo final también se podían escuchar las máquinas que procederían a la demolición del teatro. Otro paralelismo con la obra de Boadella se encuentra en la intención de Priscila de enterrarse con el teatro, de la misma forma que hace don Josep: «¿No sería lo mejor? ¿Quemar el teatro con nosotras dentro?» (67).

Natalia con los ojos cerrados advirtiendo a un Néstor imaginario: «Cuidado Néstor, cuidado… Apártate de ahí, rápido… La baranda está rota y tú lo sabes…» (64). (Esta alusión a la barandilla conecta con el inicio de la obra, cuando Natalia advierte a Priscila de que existe este desperfecto en el teatro, provocando la ilusión de un tiempo cíclico).

En otro momento, los ficcionalizados son los espectadores, cuando Priscila se acerca al proscenio para dirigirse a este como *fantasma*, produciéndose una ruptura de la cuarta pared con la consiguiente confluencia realidad/ficción: «Distinguido público […]. Querido fantasma… esto no hay quien lo salve» (38)[26]. En este difuso límite nos encontramos desde el principio de la obra, cuando se produce una correlación entre el escenario y la sala en el momento en que se apagan las luces de la sala real y Priscila alerta a Natalia de que se ha ido la luz en el teatro: «*(Se apagan las luces de la sala* […]*)*. / Voz de Natalia: ¡Se ha ido la luz!» (9).

Del mismo modo que Priscila se dirige a los fantasmas que pueblan la oscuridad de la sala, también habla con otras entidades imaginarias en la escena en la que representan un picnic campestre con motivo de la conmemoración del 1.º de mayo. Ambas figuras disponen en el escenario el mantel y la comida típica de este tipo de actos, y hablan con personajes imaginarios, los supuestos invitados a esta celebración: «*(Levantándose, interpela a invisibles interlocutores)*. ¿Cómo estás, Roberto?… ¡Vaya, Cristina!» (41). Este acto también es aprovechado para lanzar proclamas panfletarias cuyo significado queda ahogado por lo absurdo de la situación y por el

26 Se observa en los personajes de nuestro dramaturgo una tendencia a la imposibilidad de vulnerar la cuarta pared, ya que son entidades ficcionales que no pueden sobrepasar el proscenio. De ahí que su acercamiento a este límite entre el escenario y la sala produzca la percepción de un *fantasma*, *oscuridad*, *abismo*, como hemos visto para *Los figurantes* y como veremos en *El retablo de Eldorado*.

humor que caricaturiza y anula su significado: «Natalia: Pues Néstor tampoco creía en el espontaneismo de las masas. / Priscila: ¿Lo dices por las albóndigas? / Natalia: La conciencia revolucionaria, decía, debe fecundar al movimiento obrero para que sus ansias de emancipación y todo eso, ¿verdad? […]. / Priscila: Ya ves… ¿Y eso te lo decía en la cama?» (42).

A estas conversaciones imaginarias les suceden momentos explícitos de papel dentro del papel en los que ambas mujeres deciden convertirse en otros personajes por diferentes motivos. En una ocasión, Priscila, tras arrepentirse de haber aceptado la oferta de Roberto de convertir el teatro en un museo, decide enfrentarse a este y, para que su propuesta surta efecto, quiere ensayar lo que van a decirle: «¿Por qué no lo ensayamos como hacíamos antes? ¿Te acuerdas? Yo hago de Roberto y tú de nosotras… o al revés» (61). Ese papel dentro del papel –como cuando Natalia aparece disfrazada, sucesivamente, de Vera Yakubovski y de Rosita la soltera– va anunciando el momento de aparición y lectura del misterioso libreto de *El cerco de Leningrado*, escrito por Néstor.

El encuentro de este se convierte en una situación maravillosa, como esas concesiones a lo fantástico que hace Sanchis en sus obras para romper con el realismo. Natalia, de repente, comienza a proferir frases del libreto sin saber que proceden de ahí: «Priscila: Y esas otras frases… los suministros…el bloqueo… y lo de rechazar al enemigo […]. A ver, repítelas […]. / Natalia: ¿Cómo las voy a repetir? Me han venido de golpe, sin pensar…» (45). Esta escena en la que a Natalia le sobrevienen las frases del ansiado libreto prepara la otra escena en la que se encuentra la obra de forma fortuita y ambas figuras comienzan a leerlo:

> *(Natalia extiende la mano y lo coge, casi con veneración. Priscila no lo suelta. Quedan ambas sujetándolo y mirándolo en silencio).*

> Natalia: *(Comienza a leer en voz baja).* «Acto primero. La escena representa… una fortificación semidestruida… junto a la fábrica Kírov… en las afueras de Leningrado» (72).

Este libreto escrito por Néstor y que lleva el mismo título que la obra de Sanchis, es el «texto-espejo» de esta (Sosa, 2004: 201), que ya fue nombrado al principio: «Priscila: *(Toma los papeles, incrédula y lee). El cerco de Leningrado*. ¡No es posible! […]. ¿Dónde está el resto? […]. Aquí solo está el título, la lista de personajes…, y una hoja en blanco» (29).

Ahora, en los momentos concluyentes de la obra, Natalia y Priscila leen el libreto, pero solo nos enteramos del principio y del final[27]. Y es en esta última escena donde descubrimos otro paralelismo entre la obra inserta y la obra marco: el líder, Andréi, –igual que Néstor– muere. Andréi fracasó en su intento de proteger Leningrado y también previó el fin del sueño comunista: «Vera: ¿Qué fue lo que soñó?… / Dimitri: *(Tras una pausa)*. El fin de nuestro sueño…» (74). Estas palabras, interpretadas desde la posición de Néstor en el momento de escribir la obra, se convierten en la premonición de su muerte: «El desenlace de *El cerco…* duplica el desenlace de Néstor […]. Néstor, como Andréi en la ficción, había previsto la derrota de la causa revolucionaria; quizá también había previsto su propia muerte, ya que tenía tantas precauciones en la preparación de la obra» (Sosa, 2004, 206). Y estas precauciones las nombran Natalia y Priscila, cuando hablan del secretismo en el que estaban ensayando la obra, sin apenas texto, un texto que solo él tenía completo: «Natalia: ¿Tú crees que se puede ensayar una obra sin tener el libreto? / Prisci-

---

27 De la misma manera que en otras obras del autor como *El lector por horas*, *Deja el amor de lado* o *Enemigo interior*, en las que los textos insertos incorporan estructuras especulares, solo conocemos estos textos-espejos de manera parcial, fragmentos, de manera que se hace necesaria una activa participación del lector.

la: ¿Quién no tenía el libro? / Natalia: De los actores, nadie. Cada uno su papel, y gracias. Y encima, a piezas, como un rompecabezas […]. Llegabas un día, y Néstor nos daba una hoja o dos a cada uno, y a ensayar. Y tú no sabías ni qué iba primero ni qué iba después» (30).

De este modo, esta obra espejo de la que apenas conocemos un par de fragmentos, configura una estructura en abismo que aporta claves de interpretación a la búsqueda de Natalia y Priscila durante veintitrés años:

> Del mismo modo que unos y otros ejecutaron a Néstor tirándolo por encima de la barandilla de la escalera, las fuerzas del capitalismo y los dirigentes de la Unión Soviética, en una alianza contra natura asesinaron a la utopía comunista. Este es el doble secreto que la lectura del manuscrito de *El cerco de Leningrado* revela a los personajes, y que la representación de la obra *El cerco de Leningrado* revela al propio público (Martínez, 2004: 34).

El libreto en sí es una *mise en abyme* que obliga a una lectura retrospectiva de la obra ya que, al término de la estructura enmarcada, las dos figuras reconocen que la muerte de Néstor pudo haber sido un asesinato porque Néstor vislumbraba la traición de las ideologías de izquierdas:

> Priscila: Una bomba, Natalia… ¿Te imaginas, decirles a los nuestros que iban a ganar los otros?
>
> .....
>
> Natalia: Les arruinabas el negocio. No podía ser. Al autor se la hubieran hecho pagar con…
> *(Enmudece […]. Y casi simultáneamente lanzan un grito desgarrador)*.
> Natalia: Los unos rompieron la baranda… Los otros le dieron el empujón (78).

El descubrimiento de la verdad las anima a montar la obra y poner en funcionamiento el teatro, pero sabemos que es un sueño irrealizable porque precisamente ese es el mensaje que Néstor nos dejó, el fracaso de la revolución: «*(Salen. Aumenta el ruido de las máquinas. Una brisa inexplicable hace ondear la bandera roja)*» (80).

El retablo de las maravillas, Albert Boadella

Pasamos ahora a dos obras protagonizadas, asimismo, por compañías de teatro *sui géneris*: *El retablo de las maravillas*, de Albert Boadella y *Himmelweg*, de Juan Mayorga, que ya no tratan de realizar una revolución sino que pretenden ocultar una realidad que no les beneficia por la ficción del arte teatral.

Los Chirinos y Chanfalla cervantinos viajan al siglo XXI de la mano de Albert Boadella, quien los sitúa ante otros personajes cervantinos, los condes de Daganzo, para llevar a cabo su embuste, en *El retablo de las maravillas* (2005). Como es sabido, los pícaros comediantes de Cervantes pretenden conseguir dinero haciendo creer al público de su retablo que van a presenciar maravillosas historias cuando, en realidad, no hay ninguna representación. Los pícaros afirman que la función solo la verá quien sea limpio de sangre, de ahí que el miedo a que se descubra algún antecedente no cristiano obligue al público a aceptar el embuste.

Así pues, el engaño en nuestro mundo contemporáneo es el tema principal de esta modulación sobre *El retablo de las maravillas* de Cervantes que realiza Boadella[28]. La versión del catalán se compone de cinco variaciones en las que se

28 «Boadella al leer este entremés vio una enorme similitud con la España actual ya que se utiliza el miedo para aislar a aquellos que no parecen suficientemente cultos, progres o religiosos» (Sánchez Arnosi, 2011: 42).

muestran otras maneras de estafa social en nuestro mundo contemporáneo. Para Boadella es clave subrayar que los engaños de los que la sociedad es víctima se realizan gracias a la connivencia del público que actúa de este modo ante el miedo a no ser considerado un ignorante: «Boadella teatraliza el pánico que algunos sienten a discrepar» (Sánchez Arnosi, 2011: 47). De hecho, uno de los personajes, Felipe Chanfállez, trasunto de Felipe González en la quinta variación, enuncia claramente el tema de la obra: «A la gente le gusta ser engañada con gracia, como yo lo hacía. La gente no quiere ideas. Quiere ver a alguien tan mediocre como ellos mandando a diestro y siniestro. Esto les da seguridad»[29]. Estas estafas se producen, fundamentalmente, en el mundo de los medios de comunicación: «Para el autor de *Teledeum*, no hay duda de que actualmente hay más retablos de las maravillas porque los medios de comunicación, especialmente los audiovisuales, los promocionan al crear una realidad falsa pero aplaudida y sostenida por el respetable gracias a unos pícaros» (Sánchez Arnosi, 2011: 43).

De manera que vamos a encontrarnos en esta pieza de Boadella, de la misma forma que en toda su producción, una fuerte crítica a la sociedad actual que se realiza mediante la parodia, la ironía y el sarcasmo, pero también a través de una variación especial del teatro dentro del teatro, el papel dentro del papel y la mezcla entre ficción y realidad. Las diversas variedades de lo metadramático aparecen en esta obra, multiplicadas, además, por los sucesivos niveles de ficción y trasvases entre unos y otros, lo que hace aparecer el engaño como un mal ubicuo del que es imposible escapar.

---

29 Albert Boadella, *El retablo de las maravillas*, con *En un lugar de Manhattan*, ed. Milagros Sánchez Arnosi, Madrid: Cátedra, 2011, p. 210. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

La obra se estructura, fundamentalmente, en dos niveles de ficción aunque, ocasionalmente, puede aparecer alguno más[30]. En primer lugar, nos encontramos con la obra marco en la que un personaje extraído del retablo cervantino –Chanfállez– y otros procedentes de la comedia del arte italiana –Arbequino y Rabelín– pretenden ofrecer un espectáculo de títeres en el palacio de los condes de Daganzo, quienes actúan de público –y entre los que se encuentran el señor y la señora Daganzo; su hijo, el menguado José María; y el Secretario–.

En un segundo nivel se encuentra la ficción inserta, que no es otra obra de teatro o algún tipo de espectáculo, sino una alucinación surgida de la mente drogada de Arbequino. Este personaje se convierte, así, en el narrador-productor-generador de la acción. Mediante la succión de una seta alucinógena, Arbequino sufre alucinaciones que le hacen ver el futuro. Arbequino visionario («*Arlequino-visionario*», se dice en la acotación inicial, 111) produce la ficción inserta en la que aprenderemos las diferentes formas de engaño que la gente asume como parte de esta sociedad del espectáculo. Aquí el metateatro tendría la función posmoderna de desvelar las ficciones, los simulacros de realidad que los medios de comunicación, generadores de realidades, nos quieren imponer:

> Los embaucadores alientan la máquina productora de valores transitorios potenciando la nada sobre la nada. Los grandes lobbys, las grandes empresas de comunicación han promocionado este mundo de retablos, en los que a pesar de que no hay nada, se están convirtiendo, para el director de Els Joglars, en auténticos medios de cretinización general (Sánchez Arnosi, 2011: 44).

30 «Hay, por tanto, dos planos: el correspondiente a la obra propiamente dicha (la realidad) y el conformado por el falso retablo (ficción) que se incluye en ella» (Sánchez Arnosi, 2011: 47).

De la misma manera que el resto de obras de este epígrafe, la acción tiene lugar en un escenario que, aunque no forma parte de un teatro propiamente dicho, sí se constituye en espacio escénico, y es la tarima que hay dispuesta para la actuación en un salón del palacio de los condes de Daganzo: «*Palacio español del siglo XVI* […]. Está dispuesta una tarima para la actuación» (109). La acción se desencadena cuando los guardianes del palacio comienzan a encender las luces que bordean el escenario, lo que «da la sensación ritual e íntima del teatro antiguo» (109). Estos guardias, a su vez, anuncian el inicio del espectáculo convirtiéndose en los primeros intermediarios entre el escenario y la sala: «Uno de los guardianes ase una albarda y golpea el suelo según el antiguo protocolo de rigor para anunciar que el espectáculo va a dar comienzo» (109). Estos personajes figurantes, los que aguantan la lanza, literalmente, son la primera barrera que como audiencia espectadora tenemos que franquear para entrar en la ficción –más adelante, tendremos que asumir las alucinaciones de Arbequino y las creaciones ficticias de los sucesivos José Marías–.

Los guardianes, por otro lado, son los primeros espectadores con los que se van a encontrar los tres pícaros, mientras preparan, en una escena autorreferencial, el invisible retablo: «En un extremo de la tarima, los dos guardianes contemplan estupefactos el simulacro que realizan los tres enmascarados que, en realidad, son tres rufianes de tomo y lomo» (110). En este punto entra en juego, de nuevo en estas obras que tratan del mundo del teatro, la condición marginal de los cómicos ambulantes. No obstante, en esta ocasión no es tan solo una consideración social, sino que se aprovecha este emparentamiento criminal para establecer una analogía con los embaucadores que pueblan la sociedad actual y dirigen las opiniones del resto a través del miedo.

Esta marginalidad se manifiesta, de la misma manera que puede verse en otros conocidos textos metateatrales del siglo XX como *Ñaque* y *El retablo de Eldorado*, de Sanchis Sinisterra, o *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, de Alonso de Santos, en el hambre («Arbequino: ¡Si llevamos seis días sin probar bocado!», 112), en su apariencia andrajosa («Sr. Chanfállez: ¡Nos cortaron el paso a causa de nuestra indumentaria! Unos andrajosos siempre inspiran desconfianza», 112), y la afición a robar por necesidad para poder seguir ejerciendo su profesión en lugar de dedicarse al simple vagabundeo («Arbequino: ¡Robamos el baúl de aquellos cómicos porque creíamos que estaba lleno de dineros y joyas, de morcillas y jamones!», 113).

La mala consideración del mundo de la farándula también se aprecia cuando Monseñor, en la variación segunda, declama el famoso fragmento de *La vida es sueño*, lo que provoca la reprensión del Padre Felipe: «¡Monseñor, que no somos de la farándula!» (140) y, lo que es más, le echa en cara uno de los vicios tradicionalmente asociados a actores y actrices, el exhibicionismo o histrionismo –vicio que don Josep, de *El Nacional*, está obsesionado por desterrar para siempre de los escenarios–: «¡Pero qué ataque de histrionismo es ése! Pero ¡qué pecado de vanidad! ¡Por Dios!» (140).

Dado el aspecto criminal de estos pícaros embaucadores, es normal que los guardianes del palacio de Daganzo los miren estupefactos evolucionar sobre un escenario imaginario. Chanfállez, Arbequino y Rabelín tienen que simular que franquean el espacio destinado a su representación dando comienzo el engaño, aunque no estén delante de sus auténticos espectadores, los señores de Daganzo. De modo que aparece Chanfállez, quien «parece sostener con gran dificultad un enorme, aunque invisible objeto» (110), y los guardianes no dudan en mostrar su asombro ante tan «intangible empresa» (110): «Los guardianes cruzan la escena mirando con

desconfianza el absurdo trabajo sobre la nada» de estos personajes que «simulan reforzar y poner a punto de exhibición su gran retablo» (111).

Este embuste contiene un sesgo metateatral por cuanto obliga a estos primeros espectadores internos, los guardianes, y a nosotros, el público, a imaginar una estructura como es la del retablo y más cuando los propios personajes se refieren a sus preparativos de manera autorreferencial: «Arbequino: Pero, ¿habéis visto cómo nos miraban? / Sr. Chanfállez: «¡Claro, miraban cómo preparábamos nuestro retablo!» (111). Este fingimiento continúa cuando, ya en presencia de los condes de Daganzo, Chanfállez «*con un dedo en el aire señala los límites de un inmenso recuadro intangible en el suelo de la estancia*» (120).

Además del invisible retablo, el embuste opera en el nivel de los personajes, que no se presentan con su nombre real, sino disfrazados de cómicos italianos porque, piensa Chanfállez, son más prestigiosos. De esta manera, los farsantes comienzan esta representación haciendo uso del papel dentro del papel, aspecto metateatral que se verá complicado más adelante con el desempeño de los sucesivos roles que requieran cada una de las variaciones o actos.

Chanfállez, en su papel de cómico italiano, en una lengua inventada, comunica a los Daganzo el misterio del retablo invisible: «Únicamente podrán ver el retablo los que sean hijos de legítimo matrimonio e que tengan limpia la sangre de judíos y marranos» (118). De manera que el miedo a que se descubra, por casualidad, algún antepasado morisco o judío, hace a los espectadores internos, los Daganzo y el Secretario, aceptar el engaño de los cómicos. Este miedo está claro en los apartes que el Secretario dirige al público, otro recurso metateatral que contribuye a adelgazar la línea que separa el escenario y la sala:

> *(En un aparte al público)*. Parece claro que aquí no hay retablo, por lo que sospecho que esos tres quieren inducirme a engaño, pero, ¿y si hubiera retablo y yo no lo viere? De todos es sabido que tengo cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancio por un costado de mi linaje, pero nadie sabe que por el otro aparece aquel abuelo de mi bisabuelo, el rabino de Toledo, que bien pudiera ser la causa de mi posible ceguera. Por lo cual me veré obligado a disimular… (119)[31].

El Secretario parece dirigirse a un público real que, más tarde, Chanfállez ficcionaliza en los nobles que acuden a ver el espectáculo al palacio de los Daganzo: «Chanfállez: *(Oteando el patio de butacas y los palcos del teatro).* Atentos, que se está llenando la sala de nobles» (123).

Parece que ya hemos entrado en la ficción engañadora del retablo cuando hemos accedido, por miedo, a considerar que en el espacio invisible definido por los embusteros hay un retablo, pero el espectáculo todavía no ha comenzado hasta que Chanfállez, por orden del Secretario, introduce la acción: «*(Actuando como maestro de ceremonias).* […]. *(A Rabelín).* Toca, toca» (126). Así pues, contamos con dos intermediarios entre el público –los Daganzo– y el retablo o acción ficcional; y estas dos figuras interpuestas son el Secretario –«Ordena que empieza la demostración»– y Chanfállez, que da paso al retablo propiamente dicho, aunque previamente ha de invocar el poder del ilusionismo, la magia teatral, para que el hechizo encantador, la magia del teatro se haga presente: «Chanfállez: *(En tono de invocación)*. ¡Oh, tú, cualquno que fueri,… […] fabricante de este maravilloso artificio […]. Yo ti conjuro, ti

31 A lo largo de la obra, el Secretario realiza varios de estos apartes al público para mostrar que realmente se siente engañado por tener que pagar a esos comediantes que, en verdad, no están haciendo nada: «*(En aparte al público)*. ¡Pagar esos dineros por no ver nada. ¡Manda huevos!» (131).

apremio e ti mando que luego in continente muestres a tutti qüesti señori qualcuna de las tuas maravillosas maravillas» (124).

Ahora es Arbequino el que acoge la responsabilidad de producir la acción ficcional y simula unos espasmos que le ha producido la succión de la seta alucinógena, de manera que el retablo será precisamente eso, el producto de su propia enajenación: «*(Arbequino retoma su rol y simula un estado de trance)*. ¡Oh, ya vedo que me has otorgato la mía petizione! El Dottore Arbequino está in tránsito […]. Per aqüella parte asoma la figura de Sansón» (127). El retablo, esto es, la ficción interpuesta, aparece y desaparece de acuerdo con la mente de Arbequino: cuando este lame la seta, aparece; si este se marea o tiene hambre y, por tanto, vuelve a tomar contacto con la realidad saliendo de su alucinación, se pierde la integridad de la ficción[32].

Recordemos, por tanto, que, como público real, hemos sido introducidos en la ficción, en primer lugar, por los guardianes del palacio que han ido encendiendo las luces del escenario y que, con su golpe, han permitido la entrada de los pícaros comediantes. Estos constituían la primera frontera entre el escenario y la sala. Más adelante, Chanfállez, con su gesto del dedo en el aire dibujando «*los límites de un inmenso recuadro intangible*» (120), introduce en el primer engaño a los espectadores internos, los Daganzo, que asumen la mentira temerosos de que se les descubra algún indicio de impureza de sangre. A continuación, el Secretario da la orden para que comience el espectáculo y Chanfállez se la transmite a Arbequino, el narrador-generador de la acción.

---

32 Para empezar, Arbequino manifiesta que, para actuar, para imitar el italiano que su jefe le obliga a emplear, necesita su seta alucinógena: «Para desatar mi don de lenguas necesito tomar la medicina» (115).

Mediante este mecanismo metateatral del traspaso sucesivo de fronteras ficcionales hasta llegar al auténtico objeto de la representación, tanto el público interno como el real va introduciéndose progresivamente en la ficción del retablo. Al franquear estas fronteras, los hechos que aparecen envueltos en tantas capas de ficción se vuelven, paradójicamente, tan reales como nuestras propias vidas. Realmente es lo que son: situaciones que caracterizan nuestra contemporaneidad y ante las que Boadella quiere que activemos nuestra capacidad crítica, ya que estas estafas se producen gracias a la connivencia del público[33]. Impelidos por el miedo a que se descubra alguna *mancha* en su árbol genealógico, los espectadores se implican de tal manera en la ficción de Arbequino que incluso puede decirse que también actúan como espectadores. Así ocurre cuando Chanfállez avisa a la señora Daganzo de que está invadiendo el espacio ficticio del retablo: «¡Cuidado, que estáis pisando la cabeza de un filisteo!» (130); y la condesa simula que realmente lo está viendo, esto es, está fingiendo, actuando como espectadora: «Condesa: *(Apartándose).* ¡Ay, qué horror! ¡Retiren ese asqueroso filisteo!» (130). Más adelante, en la segunda variación dedicada a Monseñor, la gente que acude a la audiencia que este ha concedido también finge que ve al religioso realizar prodigios cuando, en realidad, el personaje no se encuentra en escena, víctima de un ataque de pánico escénico: «Beata: *(Muy histérica, como si presenciara algo tremendamente sobrenatural y señalando con una mano temblorosa hacia donde se supone que está sentado Monseñor).* ¡Aaah! Los pies…, los pies de Monseñor… ¡Está levitando!» (149).

El teatro dentro del teatro son los hechos que se muestran en cada una de las cinco variaciones en las que se pretende

33 «*(Arbequino animado por la connivencia de los señores, anuncia la caída de otra columna)*» (129).

criticar a algunos reconocidos personajes de la sociedad actual (Monseñor Escrivá de Balaguer, Ferrán Adriá, un artista escultórico conceptual, Felipe González y José María Aznar). Sin embargo, la acción se desarrollará a trompicones, plagada de interrupciones, rectificaciones, salidas y entradas de la ficción.

El retablo que comienza con la historia de los menguados que llegaron a ser emperadores surge ante la necesidad de inventar una artimaña rápida para no ser despedidos y apaleados por los condes de Daganzo, en el caso de descubrir su mentira. Durante la narración de la historia de Sansón con la que comienza el retablo, aparece el hijo de los condes, don José, el menguado, ajeno a todo el engaño y saltándose los límites del invisible recuadro: «*El menguado don José se ha acercado al retablo y pasea alelado ante él, situación que impide a los tres rufianes continuar mostrando nuevas maravillas*» (130). Ante la imposibilidad de justificar tal transgresión por parte de don José, Arbequino finge que la visión se emborrona y desaparece: «¡Oh, el retablo se emborrona!», y Chanfállez atestigua: «¡El retablo se ha marchado!» (130). Los condes se muestran molestos por la actuación de su hijo que ha ocasionado la ruina del retablo, de modo que Chanfállez trata de salvar la situación ofreciéndoles un *remedio* o consuelo ante la estupidez de su hijo y es mostrarles cómo en el futuro –esto es, en nuestro presente–, inútiles como él alcanzarán la fama y la gloria: «Habéis de saber que en tempos venideros, persone de la lamentábili condizione de vuestro unigénito […] serán tenidas por santos, filosofi, genius e dünque emperatores» (131).

La forma de invocar a esta nueva ficción es que Arbequino lama la seta repetidas veces cuyo efecto, a partir de ahora, no va a ser fingido como el anterior: «*(Arbequino se lleva las manos a la cabeza poseído por los efectos alucinógenos de la seta)*» y anuncia: «Estoy en el porvenir» (133).

Arbequino se convierte así en el narrador-generador-productor de la acción, ya que esta surge de sus alucinaciones, de su propia mente y de él depende que se interrumpa o no. Cuando el efecto de la seta alucinógena se va disipando, Arbequino sufre un mareo y la alucinación-retablo-ficción teatral desaparece: «*(Arbequino se lleva las manos a la cabeza a causa de un mareo. Por unos momentos el retablo se desvanece y de él emerge nuevamente la pared original con el fresco)*» (139).

Para simbolizar el paso de la segunda a la tercera variación, Arbequino «*rescata de su bolsa la seta y le da unos grandes y largos lengüetazos*» (151). A continuación «*el retablo descompone las vidrieras de colores*» (152) que constituían el despacho de Monseñor y «*el retablo compone una nueva visión. Se trata de la sala de estar de la vivienda de los señores Daganzo*» (152). Asistimos a la vida cotidiana de esta familia que tiene que convivir con las excéntricas creaciones artísticas de su hijo, las cuales son descubiertas, posteriormente, por unos galeristas de arte que las juzgan dignas de admiración, por lo que convierten a José María en el máximo representante de la escultura moderna.

Arbequino también recurre a la seta para cambiar de escenario, desde la casa de los Daganzo donde se nos ha presentado el hábitat de José María hasta la galería de arte donde se van a exponer su obras. Arbequino convertido en estatua estornuda tras haber esnifado unos «polvos mágicos» (160) que le ha dado Chanfállez, de manera que la ficción del retablo se ve en peligro: «*(A cada estornudo de Arbequino los personajes de la galería de arte son despedidos hacia su mutis)*» (165).

Al final de esta variación, Arbequino siente que sus fuerzas flaquean porque no ha comido así que, haciendo uso de su poder como narrador-generador de la acción, invoca un mesón como situación del próximo retablo: «San José María / obrad un milagro / tened compasión / mandad al retablo /

que muestre un mesón» (186). Lo que no sabe es que ha caído en el restaurante de José Mari, otro de los estafadores que ofrecen la nada.

El hambre también hace desfallecer a Arbequino en la quinta variación ya que, en el restaurante de José María, la moderna comida vanguardista no sacia[34], así que la integridad de la ficción se resiente: «Tanta hambre me derrite los sesos… Me mareo, me mareo […] *(*[…] *La imagen del retablo se diluye y todos los personajes parecen reducirse y desmontarse. Cuando Arbequino se repone de su vértigo, todo vuelve a la normalidad anterior)*» (201). Finalmente, el retablo se diluye por el hambre que sufre Arbequino, que le hace tomar conciencia de su realidad y abandonar la alucinación. Ante la ausencia de comida que le ofrece el restaurante, Arbequino exclama: «Esto está muy bien para ricos incautos, pero mi tripa no sabe fingir. ¡Tiene hambre! […] *(En el retablo se diluye el decorado del comedor hasta desaparecer completamente)*» (206).

Los actores de cada variación son los pícaros estafadores y José María, que se ha inmiscuido en el retablo. El hecho de que sean acciones que realmente se representan y que no solamente existen en la mente de Arbequino lo demuestra el hecho de que los Daganzo expresan su insatisfacción ante lo que han presenciado en el retablo. Se sienten estafados porque no han visto lo que les prometieron, esto es, la historia de inútiles que llegaron a ser emperadores: «Condesa: Hasta el momento sólo hemos visto aparecer en vuestro retablo a un facedor de absurdos objetos y a un charlatán de feria disfrazado de clérigo […]. Si de verdad deseáis comer, empezad por mostrar cómo en el porvenir menguados como mi hijo llegarán a ser santos, filósofos o emperadores» (184). El final del

34 «*(Los comensales Invitados desenvuelven el papel y dentro no hay nada absolutamente)*» (201); «Hombre: Si no es que sea malo, es que no es» (204).

retablo sucede por la insatisfacción manifiesta de los espectadores internos a quienes va dirigido el retablo. Estos no creen que la representación les haya mostrado las posibilidades que tiene su hijo de llegar a ser alguien importante, sino una serie de «seres maléficos subidos al estrado / de la estupidez. Faltos de gracia y temor de Dios. / Predicadores, sofistas del error» (224). Terminando así la obra con esta crítica directa a los embaucadores que pueblan los medios de comunicación.

Dentro de cada una de las cinco piezas engastadas que constituyen cada una de las variaciones tiene lugar la representación de otro engaño cuyos espectadores fingen presenciar. De este modo, esta nueva estructura abismante en un tercer nivel de ficción nos remite a la obra marco en la que ya se representa una estafa que da origen al resto de representaciones.

La elaboración de esta mentira es interpretada en términos de representación, de manera que la autorreferencialidad en forma de metalenguaje es notable. Esta mentira o engaño es fundamentalmente una estafa: la representación de la nada haciendo creer que hay algo tan sublime que no se puede ver. Es lo que ocurre con la audiencia que *no* ofrece Monseñor, a quien, sin embargo ven sus fieles; con las esculturas que *no* hace José María Daganzo y que son consideradas el culmen de la escultura moderna, exponentes de la corriente «Poesía del aire»; o con la comida que *no* existe de José Mari.

Comenzando con Monseñor, en la variación segunda, este religioso y místico, víctima de un ataque de pánico escénico, se niega a comparecer ante la audiencia que ha convocado. Monseñor se encuentra en su despacho con su asistente personal, el Padre Felipe, que le prepara como quien va a salir a un escenario, repasando el papel y tranquilizando sus nervios: «*(Con vehemencia).* ¡Eres Monseñor José María!, ¡eres el gran José María! ¡Venga, mírate, mírate!» (137). Incluso

realizan un ensayo metateatral, simulando a una audiencia a la que Monseñor se dirige en estos momentos previos a la función real: «[…] Dios está entre nosotros… *(En un tono de gran seguridad)…* Está entre nosotros, entre nosotros, está con este… *(Señala con la mano como si delante tuviera a una muchedumbre convocada en un gran auditorio).* Con esa que va mal vestida y con aquel otro de la esquina que no se esconde y saca pecho…» (137). Es evidente esta alusión a la audiencia real que se ve ficcionalizada implicándose más efectivamente en la acción. Esta secuencia metateatral del ensayo es paralela a la de la variación quinta, en la cual Felipe Chanfállez prepara al Repartidor para su primer mitin. Mediante metalenguaje referido a la actuación, Chanfállez ejerce de director de escena aportando directrices al Repartidor, quien se presentará como el nuevo candidato a las elecciones:

> Felipe Chanfállez: Veamos…, entrada y saludo al público. Tú entras y el público te está aclamando […]. Bien, ahora el jefe de la oposición va y se ríe abiertamente: ja, ja, ja.
> Repartidor: *(Señalando al vacío).* Por cierto, señor Rajoy.
> Felipe Chanfállez: ¡Como antes! ¡Con el dedito!
> Repartidor: Por cierto, señor Rajoy, usted que se ríe tanto […] (220-221).

De forma paralela a la estafa de Monseñor, otro teatrillo de la nada tiene lugar con José María Daganzo, artista conceptual, durante la inauguración de su exposición. Esta vez, José María no está representando, está haciendo de sí mismo, un menguado que, no obstante, es objeto de la ficcionalización por parte de los demás personajes –casi lo que le ocurre a Arbequino cuando los demás se empeñan en atribuirle papeles–. José María se ha criado bajo el sonido de los partidos de fútbol que su padre ve en la televisión, de manera que toda su realidad la interpreta y verbaliza en términos futbolísticos:

> *(José María Daganzo […] inicia una serie de aspavientos con los brazos reclamando que se acerquen […]. Entonces saca una moneda de su bolsillo y la lanza al aire. Luego, muy serio, muestra el resultado a los galeristas […]. Los galeristas observan asombrados cómo el artista comprueba con los pies el estado del terreno y realiza unos ejercicios de precalentamiento físico)*.
> Ana: ¿Y bien? ¿Qué le parece?
> José María: El terreno está en buen estado.
> Ana: Nos complace muchísimo porque hace escasamente dos semanas que cambiamos el parquet por el mármol (173).

Los demás personajes asisten a estos rituales propios del ámbito futbolístico como si fueran expresiones artísticas de una mente visionaria. Cualquier gesto de José María queda convertido, así, en representación teatral porque adquiere un significado concreto que los galeristas creen saber interpretar: «*(José María Daganzo* […] *saca el catálogo de la exposición que guardaba en su bolsillo, lo dobla hasta dejarlo del tamaño de una tarjeta de visita, y se lo muestra con un gesto contundente)*. / Felipe: ¡Claro! Es que tiene toda la razón. Está proponiendo una acción minimalista con la forma de los catálogos» (175). En este caso, queda bastante claro que son los espectadores quienes crean la acción de la misma manera que en el resto de las variaciones, donde la connivencia con el público hace posible el desarrollo de la acción inventada y, por tanto, el engaño.

Además, el arte de Daganzo está sometido al mismo proceso de ficcionalización, ya que sus esculturas, que son el fruto de la mente de un menguado, son tomadas por auténticas obras de arte revolucionarias y adelantadas a su tiempo. Hasta tal punto llega el proceso de ficcionalización que realiza el espectador contemporáneo, que la última obra en la que no hay nada es considerada el culmen del arte: «*(Rosina y Ana abren el embalaje y quedan perplejas. Dentro no hay absoluta-*

mente nada. Únicamente Felipe parece fijar su atención en alguna cosa invisible que al parecer se encuentra en el lugar donde reposaba el paquete). / Felipe: […] ¡Qué cabrón! […] Esto se inscribe dentro de una nueva corriente americana llamada 'Poesía del aire'» (178). Ante el peligro de ser consideradas ignorantes por este galerista cocainómano, Rosina y Ana, sus colegas, «*muy acomplejadas, acaban simulando que recogen la Poesía del aire*» (179). Estas espectadoras fingen que comprenden a Felipe –actúan, originando un papel dentro de su propio papel– para que no se produzca la ruptura de la ilusión y, sobre todo, por miedo, el miedo social del que nos habla Boadella en toda esta obra.

El rol dentro del rol es otro recurso importante en esta pieza que contribuye a la creación de las sucesivas estructuras abismantes cuyo fin último es provocar una difuminación del límite entre realidad y ficción. Los pícaros portadores del retablo invisible, fundamentalmente Chanfállez y Arbequino, se esconden bajo múltiples caretas y roles; uno de los primeros es el de italianos fingidos porque, según Chanfállez, serán mejor considerados: «Sr. Chanfállez: Les robamos porque yo ya tenía previsto que disfrazados de esta guisa y parlando italiano infundiríamos mayor respeto» (113). En segundo lugar, Chanfállez hace de director de escena y de maestro de ceremonias que da paso a la ficción, así como Arbequino hace de narrador-generador de la acción producto de sus alucinaciones a causa de la droga.

Más adelante, y a medida que se suceden cada una de las cinco variaciones (o actos en que se divide esta obra), tanto Chanfállez como Arbequino y José María irán desempeñando diferentes papeles en cada una de las situaciones que se representan. En general, José María representará en todas las variaciones a un menguado, un inútil que adquirirá fama y reconocimiento social sin hacer nada. Chanfállez

representará al otro estafador que ayuda a José María para construir el embuste.

Arbequino, por su parte, aterrizará en cada una de las situaciones que él mismo genera sin saber qué papel desempeñar, desvelando los mecanismos de la ficción cuando descubre a su jefe Chanfállez en el papel de uno de los dos estafadores cuyo arquetipo se repite en cada variación. Este desmantelamiento de la ficción por parte del arlequino visionario se produce hasta que uno de los personajes le atribuye un papel, que puede ir desde limpiadora caribeña, criado cubano o escultura.

En la segunda variación, Arbequino es incluido en la acción del retablo como un aborigen extraído de las misiones y que Monseñor, en una obra de caridad sin precedentes, decidió adoptar. Arbequino siempre se encuentra fuera de lugar, de manera que provoca el enojo de los personajes de cada retablo, que no saben dónde ubicarlo: «Padre Felipe: ¡Fuera! *(A los fieles)*. Es un pobre mendigo de nuestras misiones que Monseñor tuvo a bien acoger» (150).

En la tercera variación, Arbequino es tomado por una criada en la casa Daganzo de la actualidad: «Sra. Daganzo: *(*[…] *Se dirige a Arbequino, al que trata como si fuera una chacha caribeña)*. ¡Trinidad! ¿Qué estás haciendo aquí?» (154); mientras que en la quinta variación es un criado cubano: «Sra. Chanfállez: Arbequino y Juanita… son cubanos» (212). En la tercera variación, es confundido con una escultura: «Felipe: ¡Ah, sí! *(Fijándose en Arbequino)*. Ya veo que tenéis instalada la escultura de Antoñito López. / Rosina: Es el homenaje que ha hecho al Arlequino de Picasso» (162). Más adelante, los galeristas lo contratan para que amenice con sus *performances* la velada de inauguración de la exposición de Daganzo: «Ana: […] Bien, ahora espera aquí, prepara tus mímicas que en un cuarto de hora empezará la inauguración y está a punto de llegar la directora, ¿ok?» (167).

En la cuarta variación, la del restaurante del estafador José María, el cocinero que no ofrece *nada* para comer bajo el signo de la vanguardia, Arbequino es incluido en el grupo de los empleados del Carrefour a los que el prestigioso cocinero ha tenido a bien invitar para subir el nivel cultural de España[35]: «¿Ustedes son los empleados escogidos por la empresa Carrefur?» (188). De este modo, Arbequino se constituye en el elemento conductor entre cada retablo integrándose en la ficción mediante los papeles que los demás personajes le atribuyen.

Otro caso diferente de papel dentro del papel es el del personaje de José María, que actúa en cada una de las variaciones como el inútil que es tomado por genio. Todos los menguados que aparecen son el mismo personaje y se llaman igual; además, no está representando conscientemente, de manera que lo que se postula es la existencia de un arquetipo de estafador presente en todos los ámbitos de nuestra sociedad –la cultura, la política y la religión–. Esto se demuestra en las acotaciones que siguen a la aparición de cada uno de los José Marías y que los describen como idénticos a sus predecesores. Así, Monseñor, en la segunda variación, «*tiene un enorme parecido físico con don José, el hijo menguado de los Condes de Daganzo*» (135); el escultor, José María de la tercera variación, «*a juzgar por el aspecto físico y sus maneras, se trata de una réplica clónica de don José, el hijo menguado de los Condes de Daganzo, y también de Monseñor José María*» (156). El cocinero de la cuarta variación también procede del arquetipo josemariano, inútil, estafador, encumbrado a los

35 A lo largo de toda esta variación, se critica el desconocimiento por parte de los empleados de figuras señeras de la cultura: «Maître: *(Irónico)*. Me lo temía… O sea que ni Mozart, ni la Guía Michelín, ni Barceló…, bueno, ustedes no se preocupen. No desentonan. Forman parte de la media nacional» (195). Resulta más irónico todavía que estos estafadores traten con condescendencia a unos pobres empleados a los que pretenden engañar, pero no lo consiguen, a pesar de su bajo nivel cultural.

altares: «*(Entra José Mari, el cocinero. Físicamente y a juzgar por sus gestos y movimientos, es clónico respecto de Don José, el hijo de los Condes de Daganzo, Monseñor José María y José María Daganzo, el célebre artista conceptual)*» (196). Lo mismo ocurre con José María-Repartidor de pizza, el trasunto del expresidente Aznar: «*(Entra el Repartidor de pizza. Físicamente es idéntico a los anteriores menguados)*» (218).

El único que se da cuenta de este trasvase de personalidades es Arbequino, quien como narrador-generador de la acción pone en evidencia la naturaleza de la ficción teatral mostrando su autoconciencia como personaje: «¿Qué pasa? ¿Que no he hecho bien el retablo?» (150), replica al Padre Felipe en la segunda variación, cuando este le ordena que se vaya, tras haberle atribuido el papel de mendigo acogido por las misiones católicas. Arbequino va a mostrar, a lo largo de las sucesivas variaciones, su autoconocimiento de estar participando en un engaño o representación metateatral y así se lo manifiesta a su jefe y director de escena, Chanfállez[36]: «Arbequino: Señor Chanfállez, ¿habéis afanado una sotana? Ya estaréis pensando en alguna triquiñuela para incautos, y así poder llenar la panza con una buena comilona» (136).

Lo mismo ocurre en la segunda variación, donde aparece Chanfállez en traje moderno, de acuerdo con el papel de galerista de arte que va a representar a continuación, «*aunque lleva puesta la máscara de Pantalone*» (159). Arbequino pone de manifiesto que su jefe desempeña diferentes papeles: «*(Señalando sus ropas modernas).* ¿Habéis cambiado de hábito? ¿En qué nuevo embuste andamos ahora metidos?» (160).

---

36 En efecto, en terminología de L. Abel, Chanfállez puede considerarse director de escena porque, en los diversos papeles que interpreta en cada una de las variaciones, da indicaciones escénicas a los otros personajes, fundamentalmente, al personaje encarnado por José María, el inútil que, inteligentemente gobernado por Chanfállez, logrará engañar a su público en cada momento.

En la cuarta variación, la que tiene lugar en el restaurante de José María, Arbequino vuelve a poner en evidencia la naturaleza de la ficción, que procede de su cabeza drogada y que está interpretada por los personajes que él conoce, de manera que ahora «*Arbequino reconoce en el Maître a su jefe de cuadrilla y se adelanta para saludarle)*. Señor Chanfállez, Arbequino a su disposición» (188).

En la quinta variación, en casa de Felipe Chanfállez-González, quien va a reciclar para el lado socialista al depuesto presidente Aznar, Arbequino también reconoce a su jefe, y así se lo hace saber: «¡Señor Chanfállez! ¿Otro disfraz? / Felipe Chanfállez: Estáte tranquilo que con éste me he procurado un embuste con el que volvemos a ser los dueños del reino». Chanfállez va introduciéndose progresivamente en su personaje: «Vamos a ver, pero ¿cómo que pretendo parecer? No me seas derrotista. Soy yo mismo, por consiguiente, Felipe Chanfállez Márquez» (208).

Por tanto, Arbequino, el narrador-generador de la acción, también es el encargado de desmantelar el entramado ficcional por el que son engañados tanto los condes de Daganzo como los personajes-espectadores-víctimas de los estafadores de cada variación. La estructura abismante de esta obra refleja la realidad devolviéndonos su verdadera cara, proceso durante el cual se producen numerosas rupturas de la ficción y tomas de conciencia de la artificialidad por parte de personajes y de espectadores, los cuales nos revelan las mentiras que asumimos cotidianamente de manera resignada y hasta complaciente.

Himmelweg, Juan Mayorga

Una macabra compañía la conforman el Comandante nazi de un campo de exterminio y su ayudante obligado, el judío

Gottfried. En nuestros días, el Holocausto nazi es objeto de numerosas recreaciones en cine y literatura con el objeto de no hacernos olvidar dicha masacre. Juan Mayorga recoge en este texto –publicado y estrenado por primera vez en 2003– este terrible episodio de la historia pero de la mano de los verdugos, resaltando su ignorancia y su maldad, mediante mecanismos metateatrales que destruyen la ilusión de la ficción y revierten la responsabilidad de la memoria de los hechos sobre la audiencia.

Himmelweg, aparte de ser una obra esencialmente metateatral cuyos procedimientos están puestos al servicio de provocar una reacción en la audiencia, es una obra representativa de la dramaturgia actual española.

La acción se sitúa en 1944, cuando un Delegado de la Cruz Roja acude al campo de concentración de Terenzin para realizar un informe sobre las condiciones de vida de los judíos. Se empezaba a conocer el Holocausto nazi y este delegado se ofrece a investigar estos crímenes. Cuando son conocidas sus intenciones, el Comandante del campo de Terenzin decide organizar una bienvenida y una puesta en escena para el miembro de la Cruz Roja, en la que todos los judíos aparezcan felices y bien tratados. Esta farsa es dirigida, bajo cuerda, por Gottfried, el judío alcalde del campo, quien dispone a sus compatriotas en grupos para que representen una vida normal, ordinaria, al paso del delegado de la Cruz Roja.

La obra está dividida en cinco escenas que no siguen un orden cronológico, ya que, según palabras de Mayorga recogidas por Aznar Soler en el «Estudio introductorio», la pieza «se constituye sobre la interrupción, fragmentación y la yuxtaposición» (Aznar Soler, 2011: 38). Esta ruptura de la linealidad persigue «un modo de representación que se haga cargo de la imposibilidad última de la representación. Porque la Shoah es lo irrepresentable por antonomasia» (*op. cit.*, 38).

Aznar Soler realiza una reconstrucción cronológica de la obra bastante clarificadora, que abarca desde 1944, donde se sitúa el tiempo de la historia, y el presente, el tiempo del discurso:

> Escena I (monólogo del Delegado, hoy, es decir, en el aquí y en el ahora de cada representación o lectura), escena 2 (proceso de ensayos anterior a la visita del Delegado), escena 3 (monólogo del Comandante, hoy), escena 4 (reconstrucción de todo el proceso de escritura del 'libreto' y reparto de los personajes entre los actores judíos durante los diez primeros fragmentos, anteriores a la visita del Delegado; aunque, como hemos visto, el fragmento once se sitúa en un tiempo inmediatamente posterior a dicha visita) y escena 5 (ensayo dirigido por Gottfried en un tiempo obviamente anterior a la visita del Delegado) (2011: 35).

El elemento metateatral cumple una doble función que está en perfecta consonancia con el espíritu que anima la obra: en primer lugar, trasladar a los espectadores la responsabilidad de no olvidar los crímenes nazis mediante el recurso de la ficcionalización del público; en segundo lugar, desenmascarar la horrible realidad que el Comandante quiere disfrazar para engañar al Delegado mediante esa obra de teatro total, al modo del *Quijote*, en la que todos los personajes menos uno, el espectador –el Delegado de la Cruz Roja–, sabe que está presenciando una representación.

Debido a la función vertebradora de la metateatralidad en esta obra, organizaré las escenas de acuerdo con una gradación en la autorreflexividad. De este modo, me ocuparé en primer lugar de las escenas primera y tercera (los monólogos del Delegado y el Comandante, respectivamente) porque contienen la forma más simple de metateatralidad que es la ficcionalización del público. A continuación, la escena cuarta,

donde aprenderemos sobre el proceso de creación y composición de la obra de teatro que ha ideado el Comandante para engañar al Delegado, a través de un diálogo autorreferencial entre el primero y el judío Gottfried –director de escena–. Tras las citadas *reuniones técnicas*, en la escena quinta vemos a este último dar las indicaciones escénicas que el primero le ha ordenado. Y, finalmente, presenciamos los ensayos con interrupciones y rectificaciones, en la escena segunda.

Comenzamos, pues, con la consideración de los monólogos, que estarían en el primer nivel de autorreflexividad con la ficcionalización del público. Pero, antes de ello quisiera llamar la atención sobre la importancia que tiene para Mayorga la implicación de la audiencia espectadora, dado el carácter político que quiere asignarle a su teatro. Para nuestro autor, el teatro cumple una función eminentemente política porque la pieza teatral se desarrolla delante de una asamblea: «El teatro se hace ante una asamblea; el teatro no puede dejar de ser un arte político» (Mayorga citado por Aznar Soler, 2011:109). Esta complicidad del espectador hace que el teatro sea «el arte del futuro», ya que «es extraordinariamente flexible para representar una realidad dinámica y compleja» (Aznar Soler, 2011: 109).

J. Mayorga pretende crear una experiencia en las personas espectadoras que les obligue a replantearse cuestiones relacionadas con su realidad: «Un dramaturgo que no es ni quiere ser historiador, cuyo objetivo no es la reconstrucción arqueológica de un hecho real, sino la invención de una estructura dramática que sirva para construir una experiencia en el espectador o lector habituales» (*op. cit.*, 27). Esta obra, por tanto, no trata de ser un documento histórico –no es fiel a los datos históricos a pesar de que parte de una anécdota real– sino que quiere lanzar a los espectadores la responsabilidad en forma de experiencia del horror –que es la misión del teatro

del Holocausto o del teatro de la memoria– convirtiéndolos, en primer lugar, en jueces de la cobardía del Delegado y, en segundo lugar, en visitantes del campo de concentración.

Esta responsabilidad nos alcanza porque las palabras del Delegado y el Comandante, a pesar de referirse a 1944, están pronunciadas en el aquí y ahora de la representación, por tanto, se dirigen a los espectadores reales, se actualizan en cada lectura o representación.

El primer monólogo es el del Delegado, quien nos cuenta cómo llegó al campo de concentración, cómo fue él quien eligió su carrera en la Cruz Roja porque quería ayudar a la gente, repite, y cómo decidió visitar los campos de judíos para denunciar los crímenes. En uno de estos se encuentra con un Comandante que le ofrece una visita guiada por la ciudad y una comida agradable con la familia judía del guía y alcalde, Gottfried. No hay ni rastro de los trenes ni del humo –símbolos que se repiten a lo largo de la obra, metáforas del horror y la muerte: «La gente me pregunta: '¿No viste los hornos? ¿No viste los trenes? […] ¿El humo?' […] No, yo no vi nada de eso»[37]. No obstante, el Delegado atisba que los judíos están fingiendo, así que comienza a sospechar si no ha sido objeto de un engaño a los ojos. Advierte que quizá, al modo del *Quijote*, el Comandante, Gottfried y el resto de los judíos han representado para él la farsa de una vida idílica: «La pareja, el viejo, los niños, ¿no hay algo artificial en ellos? ¿No ha sido todo como entrar en un bonito juguete?» (135). Pero parece que no tiene la valentía suficiente para abrir la puerta del hangar que daba paso a la cámara de gas y que el Comandante denomina la enfermería, adonde se accede por una rampa que, también irónicamente, se llama *camino del cielo*, en

37 Juan Mayorga, *Himmelweg*, Ñaque: Ciudad Real, 2011, p. 138. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

alemán, *himmelweg*[38]: «¿Cree que voy a abrir esa puerta? También yo creo que voy a abrirla. Pero, ¿y si estoy equivocado, después de todo? ¿No me estaré dejando llevar por mis prejuicios? O por la arrogancia. Por la vanidad de quien cree ver más allá de lo que la vista ve» (138).

Ante su cobardía o ignorancia, el Delegado hace responsables a los judíos que no le enviaron ninguna señal, entre ellos, una pareja en un banco, unos niños jugando a una peonza y una niña con su muñeca en el río –secuencias que serán ensayadas en la escena II–. El Delegado les pide ahora, en su monólogo que actualiza la tragedia ante el público, una señal («Necesito que alguno de ellos, el viejo, la pareja, los niños, que alguno me haga una señal […]. En ningún momento nadie me ha dicho: 'Necesito ayuda'», 136). Lo que el Delegado solicita es una ruptura de la ficción que ponga en evidencia el propio carácter ilusorio de la representación: «Yo no había visto nada anormal, yo no podía inventar nada de lo que no había visto. Yo hubiera escrito la verdad si ellos me hubieran ayudado. Una palabra, un gesto» (139). No obstante, la propia actitud dubitativa e insegura de los judíos pone en evidencia que están representando un papel bajo amenaza de muerte: «Son judíos, pero por alguna razón se comportan así. Pero lo hacen mal. Se mueven con torpeza, con inseguridad» (135). Él advierte esta indecisión cuando pasa al lado de los niños que juegan con la peonza y parece que han cometido un error al dejar que se les escape el juguete: «Su peonza rueda hasta caer junto a las botas del Comandante. Los niños se miran sin saber qué hacer, como si ese momento no estuviese previsto» (136), como si no estuviese ensayado.

Otro indicio de la falsedad de esa aparente felicidad es «el arranque lírico de Gottfried» (137). De pronto, el judío

38 «Himmelweg. Díganlo en su idioma: Camino del cielo» (152).

se atreve a improvisar, a introducir una *morcilla* que podría haber sido interpretada en términos alegóricos por el Delegado. Este, en su patética ignorancia, advierte que ha sido una salida del guion y que eso ha enfurecido al Comandante: «Por primera vez, tengo la impresión de que algo molesta al Comandante. El arranque lírico de Gottfried, todo eso de los barcos, le ha enojado» (137). Gottfried ha intentado lanzar una señal al Delegado: «El capitán, que desconoce el estrecho paso que lleva al puerto, debe ignorar las falsas señales que le envían desde la costa» (137), que el Comandante ha percibido, efectivamente, como una morcilla. Todo es, por tanto, una gran función dirigida por el Comandante, quien como maestro de ceremonias, va dando paso a las intervenciones de los personajes: «El Comandante hace un gesto a Gottfried, como para que intervenga. Gottfried dice: 'Tenemos gente de toda Europa'» (137).

Esa incapacidad para reconocer el engaño sigue persiguiendo al Delegado en el presente, el tiempo de los vencedores, de los supervivientes: «El bosque lo cubre todo hoy, pero yo puedo reconocer el lugar sin la menor duda. Era aquí. Aquí estaban las vías del tren» (139). La culpabilidad le persigue y ahora emite este monólogo ante nosotros para justificar por qué escribió un informe favorable, por qué no abrió ninguna puerta, por qué no hizo preguntas: «Hoy siento horror estando aquí, pero no voy a pedir perdón por haber escrito aquello» (139). Esta actualización de la tragedia, el aquí y el ahora de la representación, traslada a la audiencia espectadora la experiencia de la humillación y el horror. Pero, como se ha dicho anteriormente, el propósito de esta obra no se detiene en hacernos partícipes de este drama, sino que va más allá lanzándonos la tarea de juzgar al Delegado que, en este momento de la representación en que actualiza su experiencia, es como si estuviera realizando un segundo informe que debemos valorar.

El segundo monólogo que nos encontramos es el del cruel y cínico Comandante nazi después de la escena en la que se *ensaya* la farsa que están montando para engañar al Delegado. En su intervención, este terrible personaje vuelve a requerir la complicidad de la audiencia, convertida ahora en visitante del campo de concentración, a la que se dirige en el aquí y ahora del teatro, el tiempo de los supervivientes, de los vencedores: «Porque eso es lo que les ha impulsado a viajar hasta aquí, hoy como entonces» (151). Los interlocutores de este asesino nazi son los espectadores ficcionalizados en unos nuevos delegados que acuden al centro de internamiento o que quizá acompañaran al Delegado en su primera visita: «¿O es que ustedes ya habían estado aquí? Claro, por eso conocían el camino, porque ya estuvieron aquí. ¿Cómo no los he reconocido hasta ahora?» (150). Y por si queda alguna duda de que se refiere a esa audiencia espectadora que le está mirando en ese momento, menciona nuestro país y se muestra conocedor de su cultura: «Me gusta mucho su país. Estuve allí de vacaciones, antes de la guerra […]. Siempre necesitaremos el español para leer a Calderón» (148)[39]. Por tanto, el público, que ha usurpado la personalidad del Delegado, acude ahora al campo a realizar un segundo informe y el Comandante, como hiciera con aquel, le colma de atenciones: «¿Me reconocen? Sí, soy yo. ¿Han tenido buen viaje? […] ¿Puedo ofrecerles algo, un café?» (148). Pero el objetivo del Comandante es mentir a sus visitantes mostrándoles una realidad falseada: «Generación tras generación, esa gente [el pueblo judío] ha sido educada en el disimulo. Hace siglos, esa gente descubrió que no hay nada más rentable que pasar por víctima. Pero

39 El Comandante nazi «se trata de un personaje con sensibilidad artística que es a la vez un verdugo, un asesino frío y sin escrúpulos que contempla con indiferencia el dolor de un ser humano» (Aznar Soler, 2011: 67).

no van a dejarse engañar. Ustedes tienen buena memoria […] ¿Quién provocó esta guerra?» (150).

El Comandante es un fanático, un cínico, tergiversa la historia, manipuló al Delegado de la Cruz Roja y ahora pretende hacerlo con sus nuevos visitantes. Es, por tanto, un auténtico creador de mentiras, de ficción, un director de teatro, un maestro de ceremonias quien, con sus palabras finales, nos introduce directamente en el espectáculo: «Señoras y señores, pasen y vean. En plena naturaleza, en el corazón de Europa» (153) –título de la siguiente escena–; del mismo modo, nos pide que esperemos pacientes a que los actores terminen de prepararse: «Un poco de paciencia, ya casi están preparados» (152).

La escena IV está dedicada a la preparación de la farsa que van a ofrecerle al Delegado, de manera que, a través del diálogo entre el Comandante y Gottfried, se pondrá en evidencia el carácter ficticio y manipulado de la realidad que quieren que el visitante vea.

En esta parte se pone más de manifiesto, si cabe, a «un Comandante refinadamente cruel y radicalmente nihilista» (Aznar Soler, 2011: 95) que no es el típico militar nazi, sino un personaje culto, como muestran sus continuas referencias a su biblioteca y su conocimiento de los clásicos de la literatura y el pensamiento y, sobre todo, su pasión por el teatro. No obstante, esta cultura no lo convierte en mejor persona, sino que le vuelve un fanático, un obsesionado por la perfección artística. Él toma el encargo de Berlín como una gran responsabilidad y quiere ejecutarlo a la perfección, por ello, no deja nada a la improvisación y ha elaborado un libreto cuyas pautas traslada a Gottfried, su director de escena, su traductor, como lo llama él: «Por así decirlo, tenemos que componer un guión» (155)[40]. En el fragmento tres de esta escena cuarta, el Comandante ya tiene su obra de teatro escrita,

como leemos en la acotación: «El Comandante lee en la primera página de un cuaderno que llamaremos 'libreto'» (156), a la que, además, ha decidido dividir en tres actos: «Consideremos en un principio una composición clásica. Primer acto: la ciudad; segundo acto: el bosque; tercer acto: la estación» (156).

El Comandante y Gottfried discuten acerca del proceso de montaje, pero «mientras al Comandante solo le interesan las técnicas de la composición teatral […] Gottfried vuelve a interrumpirle y a remitirle a la realidad» (Aznar Soler, 2011: 86). Estas discusiones conducen a «una interesante reflexión metateatral entre ambos personajes sobre las complejas relaciones entre el teatro y la vida» (*op. cit.*, 88). El Comandante se siente insatisfecho con la actuación de los judíos comandados por Gottfried, les pide más compromiso: «El almuerzo ha sido horrible. Esas mujeres agarraban la cuchara como una rata muerta. ¿Y qué me dice de la escena de la peonza? La he probado, ¿con cuántos chicos distintos? ¿Y su monólogo? El monólogo del reloj» (159). Gottfried disiente de la concepción estética del Comandante, no puede pretender apariencia de realidad si los diálogos se pronuncian con un lenguaje artificial: «Gottfried: Los chicos no hablan así […]. Hay ciertas expresiones que… […]. Un chaval no habla así. La gente no habla así […]. En la vida no se habla así» (159), convirtiéndose esta discusión autorreferencial en una reflexión acerca de la distancia entre vida y teatro[41]. Para el Comandante, el arte no tiene la función de revelar una realidad oculta, sino

40 Este judío, Gotffried, «ha asumido la responsabilidad no sólo de interpretar el papel del Alcalde en la farsa […] sino también la de ejercer como traductor del Comandante nazi, es decir, una especie de ayudante de dirección responsable de la actuación del coro de actores judíos» (Aznar Soler, 2011: 100).

41 El «contrapunto entre la ficción teatral y realidad se convierte en tema principal del diálogo entre ambos personajes» (Aznar Soler, 2011: 89).

de enmascarar, de disfrazar, de ocultar un horror[42]. Por ello, es esencial que los judíos interpreten una sonrisa que encubra la realidad. Pero, obviamente, estos no sonríen, estafados y humillados, obligados a representar una versión de la historia que claramente los silencia, de manera que el Comandante se siente descontento con ellos: «Y, por favor, que sonrían un poco. A tu gente le cuesta tanto sonreír…» (165). De nuevo, en evidencia, el cinismo del Comandante que es incapaz de comprender cómo esa gente no va a poder sonreír nunca más: «Ese proyecto teatral es perverso porque se trata de obligar a todos los judíos del reparto a que sonrían» (Aznar Soler, 2011: 85)

Junto a la sonrisa como disfraz están los eufemismos: la enfermería como la cámara de gas o la rampa que conduce a dicha cámara, camino del cielo (*himmelweg*). Este es otro momento en el que se produce el desajuste entre la mente artística del Comandante y la realista de Gottfried. El Comandante está hablando en términos teatrales y afirma que la escena de la plaza está saturada gente: «Sólo me sigue preocupando la escena de la plaza […] ¿Por qué esa escena no acaba de cuajar, aunque la hayamos repetido tantas veces? […] Hay demasiada gente» (154). Para Gottfried, prescindir de gente significa asesinarlos, por eso se pone nervioso. El Comandante le comunica que «la escena funcionaría espléndidamente con cien» (165), pero Gottfried pregunta: «¿Y los demás? Los que no estén en escena» (165); «Lo mejor será trasladarlos a la enfermería», sentencia el Comandante. El teatro ha suplantado a la vida de una manera trágica y fulminante. El teatro, el arte, debería servir para iluminar y desvelar

42 «El Comandante está plenamente inmerso en el mundo de la ficción teatral, de la mentira dramática de una farsa que le sirve para enmascarar la realidad de la tragedia, una actitud que evidencia una vez más su insensibilidad humana» (Aznar Soler, 2011: 89).

una verdad, no para ocultarla y falsearla. Gottfried, ahora, de manera paralela al fragmento tercero, ha de realizar la *dramatis personae*, la selección de cien personas que se salvarán, por el momento, de perecer en el gas.

En el citado fragmento tercero, Gottfried ejerce de director de escena seleccionando el elenco de actores y actrices que participarán en los escenarios que ha elegido el Comandante («Primer acto: la ciudad; segundo acto: el bosque; tercer acto: la estación», 156). Esta composición de la *dramatis personae* reducida a la separación de determinados expedientes es realmente la selección de un grupo de personas que el judío salva de una muerte inminente. El teatro suplanta a la realidad y esta superioridad del arte sobre la vida deviene en conductas nihilistas y perversas como la del Comandante.

Este personaje también es objeto o víctima de su propia elaboración artística, ya que parece que está desdoblado «metateatralmente entre la 'persona' del Comandante nazi en sus diálogos con Gottfried y el 'personaje' que el Comandante nazi se ha escrito para interpretarlo como actor en la representación de esa farsa escrita por él» (Aznar Soler, 2011: 72). Este aspecto se aprecia claramente en el fragmento nueve de la cuarta escena, cuando le pide a Gottfried confirmación acerca del personaje que ha inventado para sí con el objeto de recibir al Delegado. El Comandante ha estado ensayando una pose, un discurso para cuando acuda el visitante: «Solo falto yo. Obsérvame y dime. Dime si los gestos acompañan a las palabras[43]. *Actúa como si recibiese a un visitante*. Permítame, su acento… Por un momento pensé que usted era…» (167).

---

43 Anteriormente, el Comandante, en su discusión autorreferencial con Gottfried acerca del arte actoral, replicaba de este modo a su interlocutor cuando este le criticaba la falta de realismo en los diálogos: «Pero lo más importante es que encuentre un vínculo entre la palabra y el gesto. No me diga que en la vida no habla así. Ya lo sé, Gottfried, ya lo sé. Pero también sé que puede encontrar en su vida gestos para estas palabras» (160).

Estas palabras nos remiten automáticamente al monólogo que ha pronunciado este personaje en la escena anterior, dirigiéndose a la asamblea espectadora, ficcionalizada. Esta remisión a otra parte de la obra nos vuelve a involucrar en la acción de la obra, obligándonos a estar tomando partido continuamente a lo largo de la representación o la lectura.

Pero la representación acaba y los personajes mueren abandonados por sus intérpretes: «La naturaleza efímera del arte del actor […]. Tras la representación y la muerte del personaje, el actor regresa de nuevo a la vida, a su realidad como persona» (166). No obstante, el nazi, como consecuencia de la sustitución de la horrible realidad por la ficción de la farsa teatral, entiende que sus actores/personajes ya no cumplen ninguna función así que quiere hacerlos desaparecer: «¿Habías oído hablar de la melancolía del actor? Ahora ya sabes de qué se trata. Cae el telón y, de pronto, todo ese mundo de palabras y gestos, todo ese mundo se desvanece. Cae el telón y al actor no le queda nada» (167). El Comandante ha reducido a los judíos a meros personajes, entidades ficticias, por lo tanto, no tiene ningún tipo de remordimiento a la hora de hacerlos desaparecer. Por otro lado, es sabido que la personalidad psicopática cosifica a la víctima, por un lado, para favorecer su utilización en la consecución de un objetivo –el beneplácito del Delegado, en este caso– y, por otro, para facilitar su eliminación, como es el caso de la *shoah*. Es por esto por lo que, una vez que la comunidad judía del campo de concentración le ha ayudado a construir esa farsa con la que ha ocultado la realidad, decide hacerla desaparecer.

Dado que el engaño al Delegado se ha cumplido, el Comandante se siente satisfecho con la representación, porque, en un momento determinado, la Niña se sale del guion establecido e interpreta lo que no estaba preparado, por lo cual Gottfried es recriminado:

> Tantos niños y tuviste que elegir a la más tonta. De pronto, en lugar de decir «Sé amable, Walter, saluda a este señor», tiró el muñeco al agua y dijo: «Escapa, Rebeca, que viene el alemán». Silencio. Una pena. En un momento tan hermoso, cuando estábamos saliendo del bosque. Sólo eso ha faltado para que todo fuese perfecto (169).

Rebeca no es solo el nombre de la muñeca, sino que es la niña cuyo informe Gottfried seleccionó en el fragmento tercero de la escena cuarta porque, como descubrimos más adelante, se trata de su hija: «Niño con muñeco. *Gottfried le entrega un expediente. El Comandante lo mira. Silencio.* ¿Por qué una niña? Yo había pensado en un niño. / Gottfried: Por su voz. Le va a gustar su voz» (157). Gottfried nos descubre el atrevimiento que le impulsó a cambiar la *dramatis personae* delante del Comandante cuando, en su monólogo –escena quinta–se acerca a la Niña y le indica:

> Cuando ese hombre aparezca, coges a Walter y dices: *(Toma el muñeco)*. «Sé amable, Walter, saluda a este señor». […] Si lo haces bien, volveremos a ver a mamá. Ella va a venir en uno de esos trenes. Si hacemos lo que ellos nos piden. No vamos a perder la paciencia, ¿verdad, Rebeca? (172).

Estas palabras de Gottfried con las que finaliza la obra nos obligan a una lectura retrospectiva que hace aflorar todo el patetismo que ha podido colarse por esa rendija de ruptura de la ficción que perpetra la hija del judío: «Escapa, Rebeca, que viene el alemán».

Pasamos a la escena quinta la cual no constituye un monólogo propiamente dicho, sino que se trata de las palabras que Gottfried dirige a los judíos que van a participar en la representación el día de la visita del Delegado. Así pues, el monólogo de Gottfried se diferencia del de los otros dos personajes

en que estos se dirigen a nosotros en el presente, el tiempo de la supervivencia, el tiempo de los vencedores, según explica Aznar Soler:

> Los monólogos del Delegado y del Comandante poseen la perspectiva privilegiada que les confiere su supervivencia, porque se dirigen al espectador o al lector para explicar, tratar de justificar, matizar o interpretar, desde el presente de cada lectura o representación, la situación dramática que protagonizaron allá y entonces. Por el contrario, Gottfried se dirige en esta última escena a unos invisibles personajes, los judíos que aún son los actores de la farsa, y se dirige a ellos para corregir defectos en un ensayo que tiene lugar días antes de que se produzca la visita del Delegado (37).

Gottfried, en esta escena V, da directrices escénicas a los *actores* que participarán en la farsa, así pues, este monólogo es autorreferencial porque nos está recordando continuamente el carácter ficticio de esa representación, pero también pretende hacernos evidente la naturaleza farsesca de muchas de las situaciones que vivimos actualmente:

Así pues, la autorreferencialidad del Gottfried maestro de ceremonias va dirigida a arengar a su compañía para que participen de buena fe en este proyecto que se les ha encomendado. Gottfried apela al tópico del *theatrum mundi*, de la vida como un teatro, como un escenario de fingimientos, donde hay que interpretar cada día para conservar nuestra posición y privilegios:

> Sé que podéis hacerlo. Tampoco será la primera vez. En el trabajo, en la familia, ¿quién no ha tenido que fingir alguna vez? Recuerdo a mi primer jefe, el señor Baumann, me hacía la vida imposible. Pero yo simulaba apreciarlo. Le preguntaba por su salud […]. Durante años, cada tarde, al volver a casa

> y encontrarme con mi familia, fingía que todo iba estupendamente (171).

Incluso él mismo, Gottfried, de la misma manera que el Comandante, también tiene que representar un papel. En primer lugar, ha de fingir su cojera («*Con un bastón, Gottfried ensaya el caminar de un cojo*», 170); además, el Comandante, aparte del papel de Alcalde, traductor e intermediario, le encomienda la interpretación del monólogo del relojero de Nuremberg. Pero Gottfried no puede aguantar por más tiempo esta farsa y realiza su particular rebelión cuando introduce una pequeña variación en su monólogo con la intención de que el Delegado capte el doble sentido y salve a su comunidad del exterminio. El atrevimiento de Gottfried es un arranque lírico que enfada mucho al Comandante quien, obsesionado por la perfección artística, no quiere dejar nada a la improvisación.

Una vez analizados los monólogos, pasemos al nivel más alto de teatro dentro del teatro que son los *ensayos* de la vida feliz de los judíos en el campo de concentración. En la escena segunda, «Humo», a pesar de que no aparece el director de escena, Gottfried, sabemos que se trata de unos ensayos porque en la acotación se nos advierte de que «*los personajes miran de vez en cuando a un espectador como si se hiciesen conscientes de que están siendo observados por él*» (140). A medida que avanzamos en la obra, comprendemos que este espectador puede ser Gottfried o el Comandante que acude a supervisar cómo se están llevando a cabo los preparativos. Presenciamos tres escenas que son repetidas tres veces por diferentes elencos porque –recordemos la escena cuarta– al Comandante no le gustan los chicos de la peonza: «El gordito es pésimo. No sabe vocalizar. Al otro se le entiende mejor, pero no hay convicción en sus palabras» (159). La escena de la peonza se ensaya tres veces con un reparto diferente y esto puede

apreciarse en que, la segunda vez, leemos esta variante en el diálogo: «Chico 3: Quítame las manos de encima. / Chico 4: Otra vez. / Chico 3: ¿Otra vez? / Chico 4: Aun no te había tocado. Has dicho 'Quítame las manos de encima' antes de que te tocase» (143). En este momento, nos damos cuenta de que los chicos se salen de su personaje porque están hablando del proceso de representación. Gracias a estas interrupciones de la ficción aprendemos que la escena de la peonza, la del banco y la de la niña en el río forman parte de un montaje que van a enseñarle al Delegado para ocultar la terrible realidad de muerte.

Otra ruptura de la ficción o salida del personaje la podemos presenciar en el diálogo entre Él y Ella, en el banco. La segunda vez, Ella abandona su papel porque no puede dejar de pensar en los trenes (los cuales, junto con el humo, simbolizan a lo largo de toda la obra, la muerte y el horror nazi):

> Él: Me ha costado llegar a esta posición en el almacén […].
> Ella: ¿Tú no los oyes? Los trenes.
> Él: Mucha gente está esperando que cometa un fallo para ocupar mi sitio. Si el jefe me ha puesto al cuidado de la balanza…
> Ella: ¿Qué haces para no oírlos?
> Él: Si el jefe me ha puesto al cuidado de la balanza es porque confía en mí […].
> Ella: El humo. ¿No lo ves? ¿Qué haces para no verlo? (145).

Se percibe claramente, sobre todo, si hemos leído la escena anterior, que se produce un desajuste entre los parlamentos de los personajes. Él trata de seguir el guion pero Ella no puede meterse en su papel y se le ocurre rebelarse, escapar: «¿Y si corremos hacia el bosque? Podemos cruzar el bosque y llegar al río […]. *Ella se va, dejándolo solo*» (145). No la volvemos a ver, de manera que suponemos su trágico final.

Otra evidencia de que los judíos son actores representando un papel bajo pena de muerte es la actuación con la conciencia de estar siendo presenciados por un espectador. Este aspecto aparece en la escena de la Niña con el muñeco, la hija de Gottfried, Rebeca, quien recita su papel convencida por su padre, tal y como veremos en la escena quinta, y cuando descubre que alguien la mira, saluda. Ese espectador misterioso podría ser Gotffried o también el Comandante nazi. Rebeca le habla a su muñeco: «Tienes que meter la cabeza en el agua. Y respirar por la nariz. / *Mira a un espectador, como si lo descubriese. Saluda al espectador.* / Sé amable, Rebeca. Saluda a este señor» (146).

En definitiva, el Comandante y el Delegado son dos fantasmas que se nos aparecen, gracias a las licencias que permite el teatro, para azotarnos con su cinismo y su patetismo. El metateatro actualiza el drama para revertir en la audiencia espectadora el horror y la responsabilidad de los actos representados: «En este perverso juego metateatral entre mentira y verdad […] la responsabilidad se nos traslada a cada uno de nosotros» (81).

Dirección escénica

En este recorrido por las compañías de teatro y sus vicisitudes cotidianas e históricas nos detendremos ahora en sus directores y directoras, cuyas prácticas son objeto de críticas por extravagantes y disparatadas, en lo que se refiere al sentido artístico y al trato personal con sus actores, paradigma de las cuales es *El veneno del teatro* (1983), de Rodolf Sirera. En este apartado hablaré, en primer lugar, de dos obras protagonizadas por una directora y un director, respectivamente, que quieren experimentar con sus actores y actrices: *En un lugar de Manhattan* (2006), de Albert Boadella y *Extraña madrugada en nuestra casa* (2006), de Jesús Carazo.

En un lugar de Manhattan, Albert Boadella

Es evidente que la razón principal que anima *En un lugar de Manhattan* (2006), de Albert Boadella, es la necesidad del homenaje al *Quijote* en el cuarto centenario de su publicación, por tanto, la intertextualidad y la admiración a la novela cervantina serán los temas principales. No obstante, Boadella aprovecha para parodiar y criticar duramente el torbellino de versiones y modernizaciones del clásico, de manera que la ridiculización de la cultura oficial se convertirá en el asunto predominante[44]. En cualquier caso, dejaré de lado el asunto de la intertextualidad o deuda con el texto cervantino para centrarme en el componente metateatral encargado de transmitir la fuerte carga satírica de la obra.

La metateatralidad procede, fundamentalmente, de que la obra consiste en los ensayos de una compañía de teatro que prepara un montaje sobre una revisión posmoderna del *Quijote*; por lo tanto, la pieza se desarrolla en un escenario –en una sala de ensayos, concretamente– y es interpretada por unos personajes-actores.

La incorporación de los ensayos a la propia obra es una forma de incluir la experiencia de la recepción, dada la importancia que tanto para Boadella como para Joglars tiene la implicación del público.

Dichos ensayos de la nueva y revolucionaria versión del

44 «El encargo de la Comunidad de Madrid de realizar una versión de *El Quijote* dentro de los actos del IV Centenario de la publicación del libro de Cervantes, además de ser atractiva suponía un reto al que enfrentarse […]. Boadella […] crea su visión del texto invirtiendo las convenciones tradicionales y logrando unos efectos satíricos y paródicos diferentes: ahora los personajes no serán caballeros disfrazados, sino fontaneros que se enfrentan a goteras, atascos y escapes de agua en casas y lugares actuales –como una discoteca– y que se sienten desplazados por los nuevos materiales de construcción […]. De ello se servirá Boadella para satirizar y mantener una actitud lúdica frente al texto clásico» (Sánchez Arnosi, 2011: 68).

Quijote discurren alternándose con las indicaciones escénicas de su excéntrica directora, hasta que irrumpen en la sala dos fontaneros procedentes de un manicomio para arreglar una gotera. Los actores, hartos de las extravagancias de su lideresa, verán en este fontanero loco a la auténtica pervivencia del Quijote en nuestros días e incorporarán la visión deformada de la realidad de este en los ensayos[45]. El fontanero, que se hace llamar Alonso Quijano, también se ha vuelto loco, pero de leer el *Quijote*, y va acompañado de Jordi-Sancho, quien le ofrecerá el contrapunto realista.

Por tanto, el tipo de metateatralidad que vamos a encontrar será fundamentalmente autorreferencial (aparte de la ya evidente intertextualidad con el texto cervantino, varios de cuyos pasajes se recitan o se representan modificados), que se va a manifestar en forma de metalenguaje referido al desarrollo de los ensayos y a las indicaciones escénicas de la directora. Por otro lado, la autorreflexividad y la confusión entre la realidad y la ficción la veremos en que el fontanero Alonso Quijano toma los ensayos por realidad, así como en los engaños y embustes que, al modo propiamente del Quijote, los demás actores improvisan para el fontanero. Este, que vive inmerso en la realidad que le proporciona su propia imaginación alterada por la lectura del *Quijote*, asume como verdaderos los teatrillos que le componen los actores que están jugando con él, puesto que coincide con los pasajes de la novela que tantas veces ha leído. De este modo, se produce

45 «Con el fin de conseguir este conglomerado de virtudes y sentimientos cervantinos, buscó hacerlo comprensible a través de un enfrentamiento entre dos concepciones diferentes y opuestas en la manera de abordar el propio *Quijote*. La primera, una noción actual, representada por una directora teatral moderna y vanguardista que pasa por encima de las intenciones cervantinas, y que trata de imponer sus manías personales. La segunda, representando la autenticidad del mito, un viejo fontanero y su ayudante que quieren vivir bajo la inspiración de una novela de hace cuatro siglos» (Sánchez Arnosi, 2011: 68).

una suplantación de la realidad por la ficción que construyen los personajes-actores para engañar al fontanero loco, Justino Peláez.

La metateatralidad, así, no solo está justificada porque sea un componente esencial del texto cervantino, sino porque Boadella pretende una doble reflexión que versa tanto sobre el mundo de la farándula como sobre el quehacer teatral: «En los dos textos [*El Quijote* y *En un lugar de Manhattan*] hay metaliteratura […]. Albert Boadella sigue el ejemplo de Cervantes y como este hiciera en *El Quijote* –recordemos *El retablo de Maese Pedro*–, entreteje recursos metateatrales» (Sánchez Arnosi, 2011: 76).

En primer lugar, la autorreferencialidad más evidente es la que se vincula a la aparición del título en la propia obra. En este caso, la sustitución del famoso topónimo del inicio del *Quijote* desencadena las críticas en el cuerpo de la compañía:

> Narciso: ¿Y cómo se va a llamar esto?
> Gabriela: «En un lugar de Manhattan».
> Saturnino: ¿«En un lugar de Manhattan» y no va de coña? (252).

Como ya apunté, la metateatralidad surge, en primer lugar, porque la acción se sitúa en «una pequeña sala de teatro»[46], esto es, en un escenario y, en segundo lugar, porque el texto dramático versa sobre los ensayos de una obra, extravagante versión del *Quijote*. Como también nos indica la acotación inicial, los personajes son actores: «Entran en el espacio dos actores, Narciso y Raúl» (229). La autorreferencialidad hacia el mundo del espectáculo funciona como autocrítica ante los celos y envidias profesionales, como ya viéramos en

46 Albert Boadella, *En un lugar de Manhattan* (con *El retablo de las maravillas*), ed. Milagros Sánchez Arnosi, Madrid: Cátedra, 2011, p. 229. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

El Nacional, del mismo autor[47]. Desde el comienzo de la obra podemos observar la mala relación que existe entre actores y actrices, quienes se insultan y ofenden mutuamente a lo largo de todo el ensayo:

> Narciso: Este chico es capaz de todo con tal de saciar su afán de protagonismo.
> Raúl: Narciso…
> Narciso: ¡Anda, vete a la mierda!
> […].
> Saturnino: *(Muy docto)*. Aquí hay unos cuantos que con la excusa de experimentar esconden su falta de preparación académica y clásica.
> *(Emma, ofendida, se acerca a él)*.
> Emma: Saturnino, si lo dices por mí, he hecho un curso de verso en el Shakespeare College. ¿Ok?
> Peggy: ¿En posición horizontal? (232).

Las peleas entre los actores, originadas fundamentalmente por los celos, se repiten constantemente. Narciso, cuyo nombre dice bastante de la personalidad de este actor, vuelve a engancharse, esta vez con Saturnino:

> Narciso: *(Le pone una mano en el hombro)*. ¡Por Dios! Yo sólo soy un secundario cualquiera ante una primera figura como el señor Don Quijote.
> Saturnino: *(Observando la mano de Narciso en su hombro)*. Caballero, ponerme la mano encima lo considero allanamiento de morada.

---

47 «No es la primera vez que el dramaturgo utiliza el juego metateatral, ya lo usó en *Gabinete Libermann* (1984), *Ubú President* (1981) y *El Nacional* (1993). En el caso que nos ocupa, aprovecha el recurso para opinar sobre el teatro, a la vez que para ofrecernos una visión nada gratificante del mundo del espectáculo a través de una Directora que no sólo no trata el escenario como un lugar sagrado en donde sucede algo único sino que cree que puede superar a Cervantes» (Sánchez Arnosi, 2011: 76).

> Narciso: Mira qué sensible se nos ha vuelto el divo. Para ser actor hay que dejarse tocar […].
> Saturnino: Estas razones están muy bien pero sin manosear, porque si le toco yo pasa esto… *(Le da un empujón)* (241).

El enfrentamiento Narciso-Saturnino derivado, como su propio nombre indica, del egocentrismo del primero, es constante a lo largo de toda la obra:

> Narciso: Mira que llegas a ser engolado y afectado. ¡Coño! Recita con naturalidad…
> Saturnino: Sabes qué, lo voy a hacer con la misma naturalidad con que tú meneas el culito cada vez que cruzas el escenario.
> Narciso: Puta envidia (328).

Sin embargo, las críticas más feroces van dirigidas a la directora, de la que se afirma en la acotación: «*Gabriela es uno de los símbolos del nuevo teatro moderno, vanguardista hasta la médula, capaz de las mayores excentricidades y con agallas suficientes para versionar un clásico hasta destrozarlo. Los actores, acostumbrados a estar sometidos a su poder tiránico, cesan la discusión de inmediato al notar su presencia*» (233). Y este «poder tiránico» es el que vamos a advertir en estas compañías comandadas por una dirección excéntrica y también aparece en otros textos metateatrales del siglo XX como *¡Viva el duque, nuestro dueño!* (1975), de J. L. Alonso de Santos, o *El Nacional*, de Albert Boadella.

El personaje de Gabriela Orsini compendia este conjunto de problemas personales, lucha de egos y falta de apoyo técnico que asolan a una compañía teatral cuando emprende un montaje: «Que tenga un hijo de puta productor que te recorte el presupuesto de vestuario, que llegues al teatro y tengas una gotera […], que tengas un grupo de actores que no te hagan puto caso y prefieran jugar con unos dementes, que tengas un boludo de técnico de sonido» (310).

No en vano la egolatría y el exhibicionismo de esta directora es, básicamente, el principal problema que tiene esta compañía. Gabriela, en un giro flaubertiano, acaba proclamando: «Porque soy yo el Quijote […]. Yo soy el Quijote del siglo XXI que tiene que luchar contra las adversidades. Mis molinos son unos actores ignorantes, los productores, los ministerios, los asesores literarios, todos los machistas rompebolas…» (310). Esta explosión de egocentrismo, de divismo, es lo que choca con el carácter lúdico y experimentador del resto de integrantes de la compañía y, por tanto, es el origen del conflicto.

Gabriela se retrata a sí misma mostrando su total desprecio al texto cervantino y la absoluta ignorancia que se esconde bajo su apariencia de progre. La argentina presume de no haberse leído el *Quijote* para este su nuevo trabajo porque lo que le interesa es encontrar el *mito*: «Ya saben que en esta ocasión, para no contaminar mis conceptos, no me releí *El Quijote*. Estamos buscando la figura del mito» (235)[48]. Esta ridícula pretensión de realizar una versión de esta novela universal sin acercarse a ella es parodiada, llevada al extremo, para manifestar la extrema estulticia de esta directora. Los actores, descontentos con la extravagancia y la tiranía de Gabriela, deciden, como broma, ponerle un ejemplar del *Quijote* encima de su bolso, lo que ella se toma como una broma pesada: «*(Gabriela ve algo entre las butacas. Se acerca y descubre un ejemplar de 'Don Quijote de la Mancha'. Lo coge y lo muestra a los actores)*. ¿Qué hace esto acá? ¿Quién puso este libro sobre mi bolso? ¿Quién lo trajo? ¿Es una provocación?» (243).

---

48 «*En un lugar de Manhattan* trata sobre el fracaso del espíritu, de la quimera quijotesca y la ridiculez de las pretensiones modernizadoras del mito literario. Boadella extrema su sentido de la parodia provocando la risa que surge de la desproporción entre lo que es *El Quijote* y lo que pretende hacer Gabriela Orsini» (Sánchez Arnosi, 2011: 87).

Esta ignorancia deliberada del clásico cervantino se aprecia en sus indicaciones escénicas, extravagantes y ridículas, que parodian y satirizan la falta de inteligencia en el mundo artístico, «la obsesión timadora que caracteriza el momento artístico», según afirma Boadella (Sánchez Arnosi, 2011: 66). Esta crítica mordaz se ve en las versiones del mito de don Quijote con las que Gabriela propone experimentar a sus actores y actrices: «Don Quijote podría ser un héroe galáctico. Con esta música se inspiran y me hacen evocaciones tipológicas a los arquetipos Quijote-Sancho. *(Suena el tema de 'La guerra de las galaxias' nuevamente)*. ¡Quiero ver desfilar, desde acá, una versión transgresora y contemporánea del dúo!» (244). De esta forma, la compañía animada por la música del telefilme americano hace desfilar versiones del dúo como «una pareja taurina», «de etarras», «de integristas islámicos», «como el Quijote del espacio» o «como el Quijote discapacitado» y «Sancho, con chaleco y gorra de Protección Civil, empujándole» (244-245); e, incluso, hacia el final de la obra descubrimos que también hay una versión en videojuego («Susan y María se introducen en forma de virus letal en el videojuego oficial del IV Centenario de *El Quijote*», 317).

Más adelante, la argentina pretende «experimentar con los pintores contemporáneos» y anima a sus actores y actrices a imaginar Quijotes de Pollock, Mondrian o Dalí (247). Pero los actores no entienden sus referencias culturales y cuando propone un «Quijote Christo», primero, los actores imitan al artista circense español Ángel Cristo; ante las protestas airadas de Gabriela los actores rectifican y representan a Jesucristo, lo que provoca más enfado en la directora: «¡Qué ignorantes! ¡Jean-Claude Christo! El artista contemporáneo. ¿Ni puta idea, no?» (247). Este desprecio elitista bien recuerda al de los personajes que Boadella parodió en *El retablo de las maravillas*, impostores culturales muchos de ellos, que se aprovechan

del miedo de la sociedad a ser marginados por su supuesta ignorancia[49].

Las menciones a artistas se pueden encuadrar dentro del tipo de metateatralidad que constituyen las referencias a la vida real. Dentro de estas, se encuentran las alusiones al propio mundo del teatro, por ejemplo, al célebre director teatral, Bob Wilson, convertido aquí en personaje, ya que parece haber sido el predecesor de Gabriela en esta compañía, la cual no es capaz de valorar su grandeza artística: «Parece mentira que ustedes hicieran un montaje con Bob Wilson […] ¿Pero cómo te lo montaste, Bob? ¡Ya no les aguanto más!» (247)[50]. De manera paralela, en otros momentos se refieren al polaco Kantor («Narciso: ¿Te crees que eres Kantor?», 289), al teatro colectivo («Gabriela: Vayan haciendo teatro colectivo», 322), al famoso grupo La Fura dels Baus («Saturnino: Condenada a colgar de una grúa y ser humillada por la Furia dels Baus», 299) y, cómo no, a Shakespeare y a Calderón («Gabriela: Veo que les gusta el teatro. ¿Es de Calderón eso que recitó?», 309)[51]. En esta última réplica se aprecia la absoluta ignorancia

---

49 Recordemos el comentario del Maître del restaurante de José Mari, en la citada obra, cuando los comensales no reconocen las referencias culturales que este les lanza: «*(Irónico)*. Me lo temía… O sea que ni Mozart, ni la Guía Michelín, ni Barceló…, bueno, ustedes no se preocupen. No desentonan. Forman parte de la media nacional» (Boadella, 2011: 195).

50 Por lo dicho, se trata de un grupo que ha trabajado con el célebre director teatral, con cuyos planteamientos escénicos parecían estar más de acuerdo: «Saturnino: A ver si te enteras. Con Bob Wilson cogíamos a gente de la calle para estudiar su reacción ante nuestros personajes» (295).

51 Estas referencias están relacionadas con el mundo escénico pero también las hay, numerosas, como corresponde a la veta fundamentalmente crítica de Joglars, vinculadas a la más inmediata realidad histórica. En este sentido destaca su referencia al terrorismo islámico y a las guerras, de las que don Alonso hace una crítica utilizando para ello el famoso discurso de don Quijote de la I parte, cap. XXXVIII: «Pienso que bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de la pólvora, Sancho, […] con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida de un valeroso caballero, y que sin saber cómo o por dónde, llega una aterradora explosión que corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía luengos siglos» (309).

de Gabriela acerca del clásico que versiona. Boadella materializa en este personaje sus fobias y filias en cuanto al proceso de composición y montaje de un proyecto teatral, aspecto que lo iguala con Cervantes:

> Cervantes convirtió el quehacer del novelista y la reflexión sobre su oficio en uno de los temas de su novela […]. Lo mismo hace Boadella a través del personaje de la Directora: una ácida reflexión sobre el teatro y lo que le rodea, convirtiéndolo, de esta manera, en objeto mismo del teatro, la vida como representación […]. Boadella lo utiliza, además, para satirizar prejuicios y convenciones. A través de Gabriela Orsini se censurarán las ideas que ésta tiene sobre el género, que son justamente las que detesta Boadella (Sánchez Arnosi, 2011: 76).

Boadella exagera los rasgos falsamente modernos de esta directora que se empeña en reinterpretar al par Quijote-Sancho como una pareja de lesbianas que viven en Nueva York y han de lidiar con el entorno machista que no acepta su relación: «La estrecha relación Quijote y Sancho, a mi parecer, desprende cierta homosexualidad por lo que en mi creación yo lo traduje en una pareja de lesbianas. Vos serás, Susan, Quijote y vos, María, Sancho. Susan y María están en su departamento de New York, son autosuficientes y viven su amor lésbico con gran dificultad en una sociedad que es tan asquerosamente puritana» (252).

De esta manera, los papeles masculinos quedan relegados a un segundo plano y van a simbolizar todo aquello que signifique opresión: «Gabriela: Ustedes representan la mirada masculina, dominante, retorcida y *voyeur*» (252). Esta «mirada masculina» se carga del simbolismo crítico pasando a representar todos los elementos e instituciones encargados de la represión social:

> Gabriela: Ustedes van a representar todas las adversidades contra las que luchaba Don Quijote… Gigantes
> Saturnino: Molinos.
> Paco: Ejércitos.
> Raúl: Bandidos.
> Narciso: Encantamientos.
> Saturnino: La Santa Hermandad.
> Gabriela: ¿Qué Santa Hermandad?
> Saturnino: Viene a ser la Guardia Civil de ahora.
> Gabriela: ¡Ah, sí! Bien, los milicos, la policía… Todo esto a lo que simbólicamente enfrentan estas dos mujeres, y que yo lo sinteticé en un rebaño de carneros machos (251).

Esta ridiculización del feminismo aparece en las afirmaciones programáticas de Gabriela con las que se defiende de las críticas de sus actores ante sus disparatadas interpretaciones: «¿Voy a tener que pedir excusas por ser mujer?» (250)[52].

Aparte de esta crítica a la dirección teatral y a sus conflictos con los actores personificada en Gabriela, asistimos a la autorreferencialidad que tiene que ver con el proceso de composición de la obra, el cual se inicia con la típica atribución de papeles, momento en el que los actores también manifiestan sus celos, ya que los hombres compiten por el papel protagonista, el de Quijote: «Gabriela: Tal como les prometí ayer, ha llegado el momento de desvelar el reparto. *(Todos los actores se acercan a ella con impaciencia y la rodean para estar cerca en un momento tan importante como este)*. Mira los actores cómo son…, siempre pensando en su lucimiento» (249).

52 El feminismo, entre otros temas de la actualidad contemporánea, son objeto de revisionismo crítico por parte de Boadella en esta obra: «A lo largo de la obra surgen diversos temas: las convenciones teatrales; la sátira a los quijotes posibles que arrinconan la novela de Cervantes, como el Quijote drag-queen, el lesbiano, el galáctico, el integrista islámico…; el teatro de vanguardia, el feminismo, la vanidad del actor; el oportunismo cultural y la libertad» (Sánchez Arnosi, 2011: 86).

Sin embargo, las expectativas de los actores se ven frustradas cuando ven que Gabriela decide hacer un Quijote femenino y da los papeles principales a Peggy y Emma: «Gabriela: Peggy, vos seréis una Quijote yanqui y vos, Emma, una Sancho hispana» (249).

Como consecuencia del desempeño de la función de la dirección escénica, vamos a encontrar numerosos ejemplos de metalenguaje o lenguaje autorreferencial. De este modo, Gabriela inicia los ensayos indicando la escena o secuencia que van a representar: «Vamos a la primera secuencia» (251). La directora ve cuestionadas sus dotes de mando cuando los ensayos son sucesivamente interrumpidos por el fontanero y los juegos de sus actores con este Quijote: «O sea que ya no me van a cortar más el ensayo por más motos, camiones o que vuelvan los tanques de la dictadura de Videla. ¡Vamos a la primera situación!» (265).

El papel de Gabriela como directora escénica queda claro cuando entra y los actores cesan su improvisación de los molinos de viento con el fontanero don Alonso («*Entra la directora. La música cesa y los actores esconden los paraguas*», 276). Gabriela, entonces, da indicaciones acerca de la próxima escena que van a ensayar, donde va a aparecer metalenguaje aludiendo a la autorreferencialidad del proceso de montaje: «Vamos a la secuencia doce. El espacio escénico comprenderá una pared, una puerta y la ventana a los edificios de Manhattan […]. Susan quiere llevar a cabo una misión quijotesca muy arriesgada […]. *(A los actores, mientras les da los papeles)*. Ustedes están asomados en las ventanas mandando malas vibraciones» (277). Más adelante, especifica los movimientos de estos hombres acechadores: «Ustedes se van acercando. Son una pesadilla para ellas» (281). Cuando sus directrices son cuestionadas, por ejemplo, por Narciso, que hace un chiste acerca de su papel refiriéndose a una famosa película

(«El silencio de los carneros», 277), Gabriela interrumpe sus explicaciones y le amenaza: «Narciso, otra ironía por el estilo y le expulso del ensayo» (277). Tras estas indicaciones previas, Gabriela introduce la acción: «Cuando quieran», les dice a las actrices para que comiencen la representación, la cual detiene cuando lo considera necesario o cuando un elemento extrateatral, como el sonido de la perpetua gotera, rompe la concentración: «*Gabriela detiene el ensayo.* / Gabriela: Parad un momento» (278). Y, del mismo modo, lo reanuda a su conveniencia: «Continúen» (278).

Previamente al teatrillo que los actores organizan para burlarse del fontanero don Alonso, estos nos ofrecen muestras del recurso metateatral del papel dentro del papel cuando, en varias ocasiones, recitan fragmentos del *Quijote* que adaptan a sus situaciones personales; así, por ejemplo, cuando Saturnino y Narciso se pelean, estos aderezan su enfrentamiento con parlamentos quijotescos, dando ocasión a la aparición de la intertextualidad:

> Saturnino: Muerto sois, caballero, si no confesáis que la sin par Dulcinea del Toboso aventaja en belleza a la vuestra Casildea de Vandalia.
> Narciso: Confieso que vale más el zapato descosido y sucio de la señora Dulcinea del Toboso, que las barbas mal peinadas, aunque limpias, de Casildea de Vandalia (242).

Entonces aparece el fontanero Justino Peláez, que se hace llamar don Alonso tras haber perdido el seso por leer el *Quijote*[53]. Este fontanero, pues, representa un rol dentro de su

53 El propio Sancho lo explica así: «Mire, Señora mía. Resulta que aquí mi señor siempre plantea de igual manera estos malditos asuntos de fontanerías que él olora y endereza como aquél que no hace nada, resultando que del poco dormir, del mucho soldar y venga que venga a leer siempre el mismo libro del de La Mancha, se le fue resecando el cerebro, de tal manera que vino a perder el entendimiento y el seny» (265).

propio rol, sin embargo, no tiene muy claro dónde están los límites, esto es, dónde termina Justino y empieza don Alonso, lo que va a dar origen a toda la serie de engaños que los actores preparan para el fontanero con el único objeto de divertirse y fastidiar a su directora.

Lo primero que se aprecia es que el fontanero se expresa en términos quijotescos y nombra topónimos y referencias reconocibles de la universal obra:

> Paco: Don Alonso, ¿va a tardar mucho en dar el agua?
> Don Alonso: Yo, caballero de la Mala Figura, no quiero estorbar sus labores, pero cuando se me reclama para desfacer algún entuerto hidráulico acudo raudo y voluntarioso y le puedo asegurar que en este lance podría admirar una de las hazañas más extraordinarias del noble arte de la fontanería (259).

Justino y Jordi son dos locos que proceden del manicomio de San Blas y que realizan trabajos gratuitos de mantenimiento como parte de un programa de reinserción. Justino-Don Alonso abomina de los materiales nuevos y del monopolio de las grandes marcas[54]. Incapaz de sustraerse a la influencia de su personaje, interpreta su lucha con las tuberías como las batallas que tuvo que librar don Quijote contra caballeros, brujos, encantamientos de todo tipo y hasta malvados autores apócrifos: «Don Alonso: ¡Ah! Tubería harta de ajos, ruina, tubería de Avellaneda, apócrifa tubería del Gran Turco. ¡Hideputa!» (263).

El respeto hacia el Quijote y la identificación con su personaje es tal que cuando don Alonso encuentra los papeles de

54 «Este fontanero es un gran profesional, de encomiable grandeza de ánimo, que no fracasa en su trabajo realizado artesanalmente, por eso rechaza a sus grandes enemigos industriales como el pvc, Leroy Merlín, Don Reinaldos de 3-en-uno o Don Polietileno inyectado de Montalbán» (Sánchez Arnosi, 2011: 84).

Gabriela y lee las atroces interpretaciones de esta, monta en cólera. Así lo explica Sancho: «*(A los actores)*. […] Este hombre es una bellísima persona […] pero cuando se mete en estas lecturas se pone hecho una verdadera fiera» (268). Pero don Alonso «*sigue leyendo los apuntes de la directora*» y estalla: «'Mohamed Atta lanzándose contra las Torres Gemelas como molinos del capitalismo', 'Quijote femenino'. *(Leyendo cada vez más encolerizado)*. 'Quijote paralítico, yanqui y dragqueen'. 'Quijote Samurái atravesando las Torres Kío envueltas en llamas'… ¿Quién ha sido el ignorante insensato que ha escrito semejantes sandeces? Que salga, que dé un paso al frente» (269).

Este llamamiento de don Alonso puede interpretarse como una convocatoria para iniciar la función que él hace a modo de director escénico. En este momento, los actores deciden entrar a formar parte de la imaginación de Alonso representando algunas escenas del Quijote. Estas representaciones dentro de la propia obra, teatro dentro del teatro, en fin, son realmente improvisaciones –en términos de C. A. Arboleda–, ya que los actores desempeñan su papel condicionados por las reacciones de don Alonso, únicamente dirigidos por el texto original cervantino. Así pues, la primera de estas improvisaciones tiene que ver con el encargo que don Alonso realiza a los actores de ir a presentarles sus respetos a doña Leonor, una enfermera del manicomio de San Blas: «*(Los actores empiezan a tramar algo. Emma, con un carrito simula ser la enfermera Leonor con su carrito de pastillas. Los demás actores imitan a los enfermos mentales del sanatorio)*» (273). Los actores «simulan» e «imitan», es decir, observamos en este metalenguaje términos referidos a la aparición del papel dentro del papel, ligada aquí al teatro dentro del teatro que suponen los engaños de los personajes a don Alonso. Este va entrando progresivamente en la ficción de manera que piensa realmente que se

encuentra en el manicomio y da indicaciones a los locos que se le acercan, a modo de director: «Don Alonso: Tú estás fatal. Directamente al departamento de electrochoques. Segunda puerta a la derecha» (275).

A continuación los actores se disponen a representar la escena de los molinos de viento: «*(Todos los actores se colocan al fondo del espacio escénico, ocultándose con los paraguas, y girándolos en la misma dirección, produciendo el efecto de molinos de viento)*» (275). Los actores han comprendido que don Alonso está realmente loco y que no distingue una representación o recreación teatral de su realidad, de manera que deciden seguirle la corriente para divertirse y para demostrarle a su directora, Gabriela, que otra versión más auténtica y menos disparatada del *Quijote* es posible.

Como acabo de afirmar, don Alonso interpreta la realidad en términos quijotescos, de manera que, si para don Quijote sus enemigos eran gigantes y encantadores, para don Alonso-fontanero los enemigos son los materiales modernos: «No sois molinos de viento sino vulgares paraguas que esconden a mis eternos enemigos Leroy Merlin y sus secuaces enarbolando tuberías de pvc y abarraganados lubricantes de tres en uno. ¡Sancho, prepara mi caballería!» (275). Sin embargo, Sancho, igual que en el *Quijote*, pone el contrapunto realista pero, además, desvela la naturaleza ficticia de los personajes, es decir, hace evidente la separación actor/personaje de los integrantes de la compañía que pretenden reírse de ellos: «Escolti, don Alonso, que no son pas Leroy Merlin y sus secuaces, que son empleados de este lugar, gente alegre y juguetona, que tienen muchas ganas de pitorreo» (275).

En otra ocasión, don Alonso se involucra en una escena que se ensaya. Susan y María (Peggy y Emma, respectivamente) discuten acerca de las acciones que deben llevar a cabo como parte de su reivindicación feminista, lo que don Alon-

so interpreta como una «reyerta doméstica» (281), de manera que quiere implicarse para solucionar el problema. Los actores observan que don Alonso, de nuevo, está empezando a confundir la realidad con la ficción y deciden dejarle libertad para ver por qué termina todo y así se lo hacen saber a Gabriela: «Raúl: Déjales un ratito que te van a sorprender» (282). Actores y actrices perciben en esta intromisión del fontanero una posibilidad de experimentar e improvisar con la presencia de un verdadero don Quijote contemporáneo para reivindicar, así, esta posibilidad de jugar, que es de lo que trata el teatro: «Saturnino: Gabriela, que el teatro es un juego…» (282). Y esto es también lo que intenta explicarle Sancho a su jefe, viendo que, de nuevo, va a ser objeto de los engaños de la compañía de actuantes: «Sancho: Escolti, don Alonso, que esta gente no es pas lo que parece. Su trabajo es representar lo que no son. Sería una barbaridad tomar por verdad lo que aquí acontece» (283). Este giro de autorreflexividad viene a constituirse en una *mise en abyme*, puesto que estas palabras de Sancho resumen el contenido de la obra misma y del propio *Quijote* original: que es un disparate tomar por realidad la ficción, esto es, que realidad y ficción son dos entidades separadas, lo cual no pueden distinguir ninguno de los protagonistas de ambas obras[55].

Pero es demasiado tarde y don Alonso ha decidido entrar en la ficción y así se lo hace saber a Gabriela, la directora, cuya función escénica ha confundido con la de conciliadora doméstica: «Don Alonso: *(A Gabriela)*. Ya he visto que ha hecho usted ímprobos esfuerzos para pacificar esta reyerta femenina pero esto es, señora tía, empresa guardada para mí»

55 Hacia el final, Gabriela también se refiere de forma autorreflexiva a la naturaleza ficticia de toda representación teatral: «¿No entiende que esto no es más que teatro? Nadie se lastima acá. Todo es pura ficción. Nada es real» (317).

(284). Y el fontanero entra en el espacio escénico por una «*puerta invisible, utiliza una llave inglesa pequeña para llamar*» (285). Resulta curiosa la función de Raúl como técnico de sonido, puesto que se coloca detrás de Alonso y «*golpea el suelo con el bastón*» simulando los golpes a la invisible puerta que el fontanero quiere franquear.

Una vez dentro del espacio de la representación, don Alonso se acopla perfectamente a la ficción y se dirige a Emma y a Peggy: «Gentiles damas, no sé qué extraño encantador me ha trasladado hasta esta su lejana morada, pero ya en este punto, vengo a ofrecerles mis servicios como fontanero andante para cualquier reparación o entuerto pendiente» (285). A partir de aquí, actrices y actores se confabulan para crear una ficción que acompañe a los delirios de don Alonso y poder, así, jugar, divertirse –la esencia del teatro, en definitiva– y liberarse por un tiempo de la tiranía de su directora, contra la que lanzan este juego transgresor[56].

En esta nueva ficción-improvisación, la compañía hace uso del papel dentro del papel para representar, en el caso de Raúl, al marido cubano de Emma que va a Nueva York a llevársela de vuelta («*Raúl, vestido como un cubano. Con dos bastones simula una escopeta de cañones recortada*») y don Alonso, viendo el maltrato que esta sufre por parte de su exesposo, se involucra en la acción provocando el enfrentamiento de los dos personajes-actores: «Dispara tu arcabuz contra un caballero y no contra una mujer […]. Loco y desagradecido sería

56 Esta intención de rebelarse contra su directora –que, por otro lado, da paso a otro de los tópicos que aparecen en las obras metateatrales que tratan sobre compañías– puede verse en las airadas palabras, cargadas de crítica mordaz, de Raúl a su superiora: «Me pone frenético llevar diez días experimentando el puto mito. Primero el Quijote africano, luego el Quijote samurái. Estamos hartos de yoga, taichí, shiatsu y tiramisú. Hemos psicoanalizado hasta a Rocinante. Hemos interpretado a los molinos todos en pelotas» (294). Gabriela, obviamente, entiende esta acción subversiva de su compañía: «¡Ah! Ya veo, esto es el motín de los actores» (295).

quien por un defecto dejase de estimar el sol en mucho. ¡Dispara, cobarde» (289-290). Raúl-marido cubano sigue interpretando para dar pábulo a don Alonso: «¡Aquí le espero, caballerete! A ver si con la excusa de la fontanería tú vas a ir entrando en todos los pisos metiendo tu cañería en el desagüe de todas las amas de casa» (292). Sin embargo, igual que el Quijote originario, don Alonso parece que, en ocasiones, se sabe personaje, es decir, muestra su autoconciencia de estar representando, y esto ocurre cuando advierte a Sancho que no se salte las convenciones teatrales y que hay que salir de escena por la parte que se ha acordado en establecer como *puerta*. Don Alonso le pide a su ayudante el lampante del veinte para entrar en lucha con Raúl, «*Sancho, enloquecido por la situación, va corriendo hacia don Alonso con el lampante del veinte*» (291) y su jefe le advierte: «¡Por aquí no! ¡Por la puerta, Sancho!» (291).

Este autorreconocimiento de estar representando lo muestra don Alonso cuando, con una entrada y salida del escenario, anuncia, como si de una acotación implícita se tratara, que se disponen a entrar en la segunda parte de la representación del Quijote: «*(Cruzan la falsa puerta)*. / Gabriela: ¡Hasta nunca, caballeros! / *(Cierran la puerta y, en un giro inesperado como si hubiesen transcurrido varios días o semanas, se dirigen hacia la directora con renovadas energías)*. / Don Alonso: ¡Dios os guarde, señora tía! […]. Somos los que en la primera parte estuvimos luchando contra la tubería oxidada y ahora, en esta segunda parte, hemos vuelto para que todo se haga según lo establecido» (311).

Pero la muestra más palpable de autoconciencia es cuando don Alonso, emulando a su modelo, quien en ocasiones se manifestaba sabedor de las burlas de que era objeto, atestigua ser víctima del engaño de los demás actores, que hacen teatro para él: «Advierte, Sancho, cómo ahora el apócrifo autor

intenta confundirme de nuevo, disimulando ante nuestros ojos la realidad en forma de retablo o comedia y así nuestros enemigos […] parecen inocentes titiriteros más que miserables rufianes» (317). Esta autoconciencia del personaje tendrá su culminación al final de la obra, en que don Alonso se mostrará despojado ya de su personaje.

Finalmente, la directora no puede sustraerse al juego y a las burlas hacia el fontanero y se lanza a interpretar la escena final de *Romeo y Julieta* porque no puede recurrir al *Quijote* –dado que ella misma ha presumido de su absoluta ignorancia respecto del clásico[57]–. Así que, en una nueva muestra de papel dentro del papel, Gabriela hace de Julieta y «*besa a don Alonso en los labios*», acto que este interpreta como una muestra real de interés, dentro de su fantasía, a lo que contesta que no puede corresponderle porque le debe respeto a su Leonor del sanatorio: «…pero la prometida fe que tengo dada a la sin par Leonor del Sanatorio de San Blas, única señora de mis escondidos pensamientos, me impide corresponder a vuestros deseos» (297). Otra muestra más de la incapacidad del personaje de don Alonso para diferenciar realidad/ficción.

No obstante, este discernimiento aparece, como en el texto original, al final de la obra, donde el fontanero asume su nombre real, Justino Peláez, y muestra su autoconciencia de personaje creado por él mismo: «No se fatiguen en procurarme fingimientos que ya tengo el juicio claro sin las sombras caliginosas de la ignorancia» (327). En este momento de la muerte y vuelta a la cordura de don Alonso-Justino concluye la obra, del mismo modo que en el clásico cervantino. Previamente a este momento, los actores han recreado la batalla

57 Los actores se dan cuenta de que no conoce el *Quijote* y por eso recita a Shakespeare: «Narciso: ¿Veis? Recurre a Shakespeare porque no tiene ni puñetera idea de Cervantes» (296).

contra el Caballero de la Blanca Luna, tras la cual, don Alonso queda derrotado:

> (Los actores han construido con los fragmentos de la armadura un Caballero de la Blanca Luna de proporciones gigantescas. Don Alonso se da la vuelta y al ver al gigante huye despavorido pero luego, al darse cuenta de su cobardía decide enfrentarse a él […]. Don Alonso le golpea en el pecho. El Caballero se destruye en pedazos pero inmediatamente vuelve a construirse […] hasta que el Caballero, con su espada, golpea a Don Alonso en la cabeza y le vence) (324).

De nuevo, los actores improvisan sobre la base de los episodios de la novela originaria para obtener la esperada reacción por parte de don Alonso que, igual que su figura inspiradora, interpretará como reales las aventuras que se le presentan. Pero, como acabamos de ver, esta confluencia de la realidad con la ficción queda desmantelada en los últimos momentos de vida de don Alonso, cuando asume su verdadera personalidad: «No soy don Alonso sino Justino Peláez, humilde fontanero de Socuéllamos en tratamiento crónico por trastornos mentales, pero a pesar de la enfermedad, ha sido tal mi devoción por Cervantes y su Quijote… que mi vida… sólo ha tenido el único fin de…» (329). Y estas son las últimas palabras del humilde fontanero que con su profundo conocimiento y honda admiración al escritor alcalaíno contrasta con la ignorancia de Gabriela, más patente cuanto más exuberante es su exhibicionismo, quien presume de hacer una versión del Quijote sin conocer nada de él. De esta manera, la vacua excentricidad y falsa modernidad de la vanguardista directora quedan en entredicho, lo cual significa, fundamentalmente, la crítica que Boadella pretende hacer a los profesionales del teatro –como ya hiciera en *El Nacional*–.

Extraña madrugada en nuestra casa, Jesús Carazo,

Este espacio privilegiado donde se transgreden las leyes lo conoce también el personaje del Director de *Extraña madrugada en nuestra casa* (2006), de Jesús Carazo, cuando afirma que «En el teatro, el tiempo puede correr mucho más deprisa que en la vida real»[58], desvelándonos, así, ciertos procedimientos o licencias que se permite el propio arte teatral.

Este Director lanza al público el desafío de saber discernir si lo que va a ocurrir en el escenario es real o ficción previamente creada y ensayada. Se trata de un experimento que el Director quiere comprobar con el público y con sus propios actores. Para ello, ha pedido a un matrimonio de profesionales de la escena que se interpreten a sí mismos: una pareja con sus problemas cotidianos, sus dudas y sus secretos. Para transformar esta realidad en materia dramática, el Director ha de dotar a estos personajes de un tiempo y un espacio que serán, respectivamente, una réplica del dormitorio de su casa y la incierta hora de la madrugada. En esta situación y partiendo de unas directrices temáticas que el Director ha dado a Dora, la actriz, surge una acción improvisada donde van saliendo a la luz los problemas de la pareja y un secreto humillante para Enrique, el actor: descubrir que todos sus trabajos como actor los ha conseguido por intermediación de Dora.

El teatro dentro del teatro es la base constitutiva de esta pieza, ya que, desde el inicio, la acción se sitúa en un escenario, como afirma la acotación inicial: «La acción, en el escenario de un teatro» (129). No en vano, contamos con una figura intermedia, el Director, que realmente funciona en este

58 Jesús Carazo, *Extraña madrugada en nuestra casa*, en *Los trabajos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*, Emilio de Miguel Martínez (ed.), Gijón: Libros del Peixe. Cátedra Miguel Delibes, 2006, p. 130. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

momento como narrador o introductor de la acción, creando un vínculo entre el escenario y la sala. Esta figura del Director-narrador crea una instancia intermedia entre la realidad de la sala y la ficción del escenario, un punto difuso en el límite realidad/ficción o arte/vida, que es donde realmente nos vamos a encontrar durante todo el tiempo que dure la representación protagonizada por este matrimonio.

El Director se dirige directamente al público antes del comienzo de la pieza y le interpela con una serie de preguntas desvelando la naturaleza eminentemente experimental de la función que vamos a presenciar y que él ha ideado: «Durante muchos años me he preguntado si un actor sería capaz de interpretarse a sí mismo en un escenario […]. Esta noche queremos realizar esa experiencia» (130)[59].

Como director escénico, nos comunica sus decisiones relativas a la disposición escénica provocando la presencia de lenguaje autorreferencial o metalenguaje: «En el escenario hemos instalado su dormitorio […]. Supongamos que hoy es su día libre y que han decidido acostarse temprano. Supongamos también que algo va a despertarlos durante la noche» (130).

El Director nos advierte que las personas que vamos a ver actuando son, en realidad, «Dora Blanco y Enrique Miranda, un matrimonio de actores muy conocido por todos ustedes» (130) y aquí, en esta confluencia entre la vida real y la ficción escénica, es donde se produce el conflicto. El Director apela a la audiencia espectadora para que permanezca atenta y sea capaz de averiguar si el matrimonio está realmente actuando o nos están ofreciendo una conversación real: «Son actores veteranos y tienen muchos recursos, así que mantengan bien

59 De estas palabras se deriva necesariamente el tema autorreflexivo sobre la distancia actor/personaje, que no es sino una modulación más del tema de la confusión entre realidad/ficción.

abiertos los ojos y traten de separar las mentiras de la farándula de la verdad de sus vidas» (130). Obsérvese el imperativo «mantengan» y se descubrirá que, aparte de un experimento con la pareja de actores, el Director pretende experimentar también con el público. Le lanza un desafío: que sea capaz de discernir la realidad de la ficción de la misma manera que hay que hacerlo en la vida, que es realmente un teatro, de acuerdo con el tópico barroco del *theatrum mundi*: «En el fondo, todos somos consumados actores en el gran teatro del mundo» (130).

Y tras esta referencia calderoniana a la gran obra representante de la metateatralidad barroca, el Director se retira y entramos en la representación teatral que, recordemos, se halla en un segundo nivel de ficción en el que hemos sido introducidos por el Director-narrador.

El diálogo que nos va a ofrecer este matrimonio está plagado de autorreferencias encaminadas a no hacer olvidar a la audiencia espectadora que está presenciando una obra de teatro que, a su vez, es parte de un experimento lúdico («Dora: Era parte del juego», 131; «Esta experiencia a la que tú y yo nos hemos prestado», 132). Enrique y Dora comentan que esa experiencia trata, básicamente, de mostrarlos tal y como son: «Enrique: ¡Olvidar al personaje y mostrar al público nuestro yo íntimo!» (132), para lo cual el Director les ha proporcionado tan solo unas vagas directrices: «Dora: El director me ha apuntado algunas ideas en un papel por si nos quedábamos en blanco» (133), de manera que aprendemos que esta función es básicamente una improvisación con algunas tenues indicaciones. Aun así, siempre existe, como hemos visto en otras obras de este epígrafe, la necesidad de hacer algo, de actuar, ante la amenazante presencia del público: «Enrique: ¡Pero si no tenemos ningún texto! ¡Sólo la obligación de mover los labios, de decir algo… divertido e inteligente para

evitar que el público se aburra!» (133). Esta peculiar forma de hacer teatro hace que Enrique no se encuentre muy seguro con lo que está haciendo y transmite esas dudas al público, quien tiene, no lo olvidemos, la obligación de discernir la realidad de la ficción: «Enrique: No estoy seguro de que esto sea una obra de teatro» (135).

Esta incapacidad para distinguir el teatro de lo que no lo es desemboca en una reflexión sobre sus propias vidas y su relación con el teatro, es decir, en una autorreflexión sobre la distancia vida/teatro. Para Dora, en la vida real también se actúa; sin embargo, en la interpretación se vive más intensamente, de manera que esta sería más real que la propia vida: «Dora: ¡La *vida real*! Nunca he sabido lo que significa esa expresión. ¿Es más real nuestra vida en casa o nuestra vida en el escenario? ¿Cuando interpretas un papel no tienes la impresión de estar viviendo *realmente*, de estar viviendo con más intensidad que nunca?» (138).

Estas referencias al propio hecho escénico se completan con las continuas miradas y alusiones al público que, en todo momento, se ve implicado en la acción para que recuerde el mandato inicial del Director. Así, Dora se refiere a la audiencia en varias ocasiones –«Dora: *(Tras lanzar una mirada hacia el patio de butacas)*. Pues todos parecen muy atentos» (133)– e incluso alude a los comportamientos que usualmente tiene un público convencional acostumbrado a una función ordinaria –«Dora: Ahora deberíamos besarnos para que nos aplaudieran» (134)–. Pero las alusiones de Dora van más allá de la simple llamada de atención, trata de implicar al público por la vía de la indignación: «Apostaría que hay un montón de maridos infieles entre el público» (142). Pero Enrique todavía avanza un paso más tratando de hacer cómplice a la masa espectadora de los reproches hacia su esposa: «*(Al público)*. Señoras y señores, querido público, sepan ustedes que Dora

Blanco, nuestra maravillosa actriz, ha renunciado a los gozos de la maternidad por amor a la escena, por amor al teatro» (143).

Aun instalándonos en la incertidumbre donde nos ha situado el Director al inicio de la obra, Dora y Enrique van pasando de un diálogo más o menos dirigido, convencional, guardando las formas –aunque sin ocultar, Enrique, su disconformidad con el experimento en el que está participando[60]– hasta un momento final en el que ficción y realidad se superponen, dejando a un Enrique absolutamente desolado y humillado tras la revelación de Dora. El primer paso hacia esa fusión de vida y teatro es el desvelamiento de cara al público de una infidelidad de Enrique. El espectador que asiste al espectáculo siente que ha vulnerado la intimidad de esta pareja, más todavía cuando Dora descubre un secreto mucho más importante que el de su infidelidad: «Quiero decir que me niego a actuar si no hay un papel para ti» (145). Dora ha penetrado en el terreno más complicado para un profesional de la escena: el orgullo, la vanidad y ha herido a Enrique porque, en medio de este juego ha puesto en evidencia la verdad de que él no consigue papeles por su valía, sino porque tiene una esposa que es mejor actriz que él. La ficción ha sacado a la luz la verdad por lo que esta obra inserta, a modo de *La muerte de Gonzago*, de Hamlet, funcionaría como *mise en abyme* que emite una imagen invertida de la obra marco.

En la escena final, Enrique ha abandonado el escenario presa de la vergüenza y a Dora le asalta el pánico al blanco. Se ha quedado sola en el escenario, no tiene réplica y no sabe cómo concluir la función que ella misma ha iniciado: «Hagamos como si todo lo que hemos dicho formase parte de una comedia, de un papel escrito por otra persona» (145). Apela a

60 «Enrique: El director sabe que yo no estoy de acuerdo con él» (135).

las condiciones mínimas para que exista conflicto dramático: dos personajes en el escenario y, por ello, convoca a Enrique: «También el público te necesita» (146). Esta presencia amenazante de la audiencia que de forma silenciosa pero implacable obliga a que el escenario esté siempre ocupado y activo supone causa de terror en Dora: «Están ahí, sentados, mirándome, esperando mis palabras […] ¡No sé qué decir! ¡Necesito que me hables, que me ayudes!» (146). Dora le pide a Enrique que vuelva para que solucione su situación escénica, no para reconciliarse como pareja. En este momento de terror ante el vacío escénico («¡¿Quiere alguien bajar el telón?!», 146) la realidad y la ficción se han fundido e, incluso, podría decirse que el arte ha suplantado a la realidad.

Romeo y Julieta se divorcian, Antonio Martínez Ballesteros

A continuación mencionaré dos obras cuyo tema son los desencuentros entre directores y sus actores o actrices, debido a la incapacidad para distinguir los deseos de la realiad de los primeros, el divismo de segundos o su incapacidad para el compromiso con la actuación.

En esta, el director también experimenta con los sentimientos de su actor y actriz principal; en cambio, el juego metateatral con el público no rompe la cuarta pared sino que se limita a desafiarle para que establezca la frontera actor/personaje. Quique Ramos, el personaje director de *Romeo y Julieta se divorcian* (1998), de Antonio Martínez Ballesteros, aspira a montar el clásico shakespeariano con una famosa pareja de actores, Juan y Laura, para que su historia de amor en la vida real se trasplante al escenario y producir, así, una versión de *Romeo y Julieta* bella y real. Lo que Quique desconoce es que este matrimonio se halla en trámites de separación debido a las mutuas infidelidades y las intrigas de una y otro para

colocar a sus nuevos amantes en el lugar que ocupaba su antigua pareja en la compañía.

La metateatralidad, aparte de aparecer en forma de autorreferencia al mundo del teatro, consiste en el tratamiento del tema de la confusión entre realidad y ficción que opera a varios niveles. En primer lugar, Quique, el director, muestra un conflicto entre sus deseos y la realidad. Él cree que ha encontrado a los Romeo y Julieta de la vida real y pretende transmitir esa ilusión al escenario; sin embargo, acaba completamente decepcionado al descubrir que no existe el amor perfecto: «¿Que se acabó Romeo y Julieta? ¡Claro que se acabó!… Si en estos tiempos todo ha cambiado… Si nos habíamos embarcado en una empresa imposible… Porque en el mundo de ahora… ¡No puede ser! Es difícil imaginar a Romeo y Julieta desde un mundo como éste» [61]. Quique cree en un pasado ideal y piensa que, en el mundo actual, este mito romántico no puede representarse porque ya no se da: «Pero… ¿Por qué no?… ¿Por qué no ha de ser posible la ilusión? *(Concentrado en sus pensamientos con una sonrisa de esperanza)*. Romeo… y Julieta… ¿Por qué no?… Todavía queda… el derecho a soñar…» (79). De este modo, el director va sufriendo un proceso de auto ajuste entre sus deseos y la realidad tras reconocer la desastrosa situación en la que se encuentra su pareja ideal, aunque atisba cierta esperanza de realización de sus ilusiones cuando Amparito (hija de Juan) y José Luis (el amante de Laura) cogen el relevo de la conocida pareja.

Por otro lado, la confusión entre realidad y ficción se ve en la relación entre Juan y Laura dentro y fuera del escenario. Sus

---

61 Antonio Martínez Ballesteros, *Romeo y Julieta se divorcian* (con *Romancero secreto de un casto varón*), Madrid: Espiral/Fundamentos, 1998, p. 79. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

mutuas infidelidades fuera del escenario influyen en la imposibilidad de representar a la pareja shakespeareana, es decir, se produce una interferencia de la vida real en el escenario con la consiguiente difuminación del límite realidad/ficción y vida/arte.

El teatro dentro del teatro es el eje constitutivo de la obra, ya que esta se desarrolla en torno a tres ensayos de diferentes escenas de *Romeo y Julieta*. Se origina, por tanto, una estructura abismante en la que la representación engastada reproduce como un espejo la situación de la obra enmarcada que no es otra que la ruptura sentimental entre Laura y Juan.

Mañana aquí, a la misma hora, Ignacio Amestoy

En la misma situación de fracaso amoroso se encuentran Jim y Lola, los actores dirigidos por Juan en *Mañana aquí, a la misma hora* (1980), de Ignacio Amestoy. La pieza trata de los ensayos de *Historia de una escalera*, de A. Buero Vallejo, durante los cuales, Juan somete a Jim y a Lola a un duro proceso de introspección que tiene su origen, probablemente, en el método Layton –en el que fue formado I. Amestoy (Centeno, 1996: 27)–.

La metateatralidad en forma de teatro dentro del teatro está constituida por las improvisaciones en las que se basan los ensayos. Se crea así una estructura de *mise en abyme* en la que la ficción inserta refleja la auténtica realidad que esconden Jim y Lola y que no es otra que su pasado sentimental.

Juan quiere preparar de forma concienzuda la escena final de la obra de Buero Vallejo, para lo cual pretende que los actores indaguen en sus propias experiencias y hallen sentimientos análogos a los del personaje que van a interpretar. Este tipo de técnica –similar a la de *Romeo y Julieta se divorcian*– propicia la interferencia de la vida real en la escena, o la

confluencia realidad/ficción, a causa de la identificación de los sentimientos del actor con los del personaje. De este modo, Jim y Lola se funden con sus personajes, Fernando y Carmina, e, igual que ellos, desearían cambiar el pasado y volver a tener ilusión, aunque el trágico paso del tiempo se impone.

Además del tema pirandelliano realidad/ficción y la evidente intertextualidad con el texto de Shakespeare, la metateatralidad está presente como autorreferencia al mundo de la escena, dado que los dos protagonistas son actores procedentes del teatro independiente. Esta época tan importante del teatro español en el que se formaron los profesionales es tratada casi con menosprecio por parte del director, instalado ahora en los placeres de la fama:

> Laura: […] Del teatro independiente han salido siempre muy buenos actores. Yo misma empecé en un grupo de ésos.
> Quique: *(De mal humor)*. Ya lo sé. Así te descubrió Juan.
> Laura: Y tú ahora también podrías descubrir a José Luis.
> Quique: ¿Qué pretendes? ¿Convertirme en un directorcete de teatro independiente? ¡Soy un profesional![62].

Las alusiones a la vida detrás del escenario aparece desde el título de la obra, frase recurrente para convocar a la compañía a los ensayos del día siguiente. Pero también alude a la representación, a esa realidad repetitiva pero diferente y espontánea cada vez, como dice Saturnino en *La sombra del Tenorio* (José Luis Alonso de Santos): «Se levanta el telón, mañana aquí, a la misma hora» (33).

Otro aspecto del mundo de la farándula es el divismo o la vanidad de los actores –tópico recurrente, como hemos visto, en las obras metateatrales–. Muestra de ello es el enfren-

---

62 Ignacio Amestoy, *Mañana aquí, a la misma hora*, en *Premios Teatro Aguilar 1975-1980*, Madrid: Fundación Aguilar, 1980, p. 58.

tamiento, al principio de la obra, entre Jim y Juan porque el primero ha llegado tarde al ensayo.

Interpretación

Me ocuparé en este epígrafe de obras protagonizadas por actrices que sufren la manipulación de sus directores o productores o que se resisten a aceptar al fnal de su carrera, aportando cierto patetismo no exento de autocrítica hacia la profesión. La metateatralidad en este grupo funciona, así, en el plano del contenido, mostrando autorreferencias al propio mundo del teatro, las luchas de egos de las actrices y sus vidas detrás del escenario. En última instancia, la vida real interfiere en la escena equiparando ambos escenarios con el tópico barroco del *theatrum mundi*, según el cual la vanidad del mundo real puede equipararse con la falsedad del teatro. Entre estas obras protagonizadas por actrices comentaré *E.R.* (1995), de Josep Maria Benet i Jornet, *Interpretación* (1999), de María José Ragué-Arias, *Bel la Bella* (2013), de Antonia Bueno y *La puta enamorada* (2000), de Chema Cardeña.

E.R., Josep Maria Benet i Jornet

En *E.R.* (1995) una joven alumna (la Muchacha) de la Escuela de Arte Dramático pretende superar un *casting* encarnando el personaje de la mítica actriz Empar Ribera. Para ello, decide investigar sobre su figura y entrevista a tres antiguas alumnas de la maestra, a través de cuyos recuerdos se ponen en evidencia las luchas de celos por conseguir el favor de la profesora, así como sus frustraciones actuales derivadas de la imposibilidad de su dedicación al teatro, tal y como ellas lo habían concebido. La repentina muerte de una de ellas, María, a causa de una enfermedad, será el revulsivo que enfrentará a las

otras dos actrices, Assumpta y Gloria, con la soledad que les ha procurado la fama.

La metateatralidad referida al mundo del teatro vamos a descubrirla bajo el personaje, enigmático y misterioso –como el título–, de *E.R.*, que esconde el nombre de la profesora de arte dramático, Empar Rivera, cuyos métodos de enseñanza provocan la rivalidad y el enfrentamiento de cuatro de sus alumnas más queridas. El endiosamiento de esta, descrita como una afamada y gran actriz, envuelve en un halo de misterio todas sus acciones, hasta el punto de aludir veladamente a su culpabilidad en la muerte de una de sus pupilas, en circunstancias todavía por esclarecer.

Las tres actrices ilustran varios ámbitos del mundo del espectáculo relacionado con la interpretación: Gloria, el teatro; María, el cine; y Assumpta, la televisión. Cada una de ellas representa el mismo pasaje del clásico *Ifigenia en Aúlide*, pero sus actuaciones son diferentes, ya que aparecen contaminadas de sus vivencias personales. Se produce, de este modo, la interferencia entre la vida real y la ficticia. Para Gloria, Ifigenia es una heroína dignificada por su propio sacrificio, así que su interpretación revela su personalidad de mártir y diva. Assumpta considera el sacrificio de Ifigenia como una obligación y sigue confiando «en el teatro como arma política»[63]. María, la actriz de doblaje, ofrece una visión más objetiva, ya que, para ella, la frontera vida/teatro es evidente. Para estas actrices está clara la equiparación del teatro con la vida, lo que nos remite al tópico del *theatrum mundi*: «Dicen que el teatro es una parábola de la vida, pero en realidad no hay nada en la vida que no sea una parábola de la vida» (48), de manera que la interpretación que realiza cada una de las actrices de

63 Josep Maria Benet i Jornet, *E.R.*, Madrid: SGAE, 1995, p. 48. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

Ifigenia se constituye en una abismación que nos devuelve la verdadera personalidad de estos personajes.

Interpretación, María José Ragué-Arias

Otras dos actrices, Gloria y Fina, ilustran, del mismo modo, el conflicto de la confluencia entre vida y teatro, en *Interpretación* (1999), de M.ª José Ragué-Arias. Gloria y Fina se enfrentan a Aníbal y Alfredo, productor y director teatral, respectivamente, quienes defienden una concepción comercial del teatro complaciente con los gustos del público, por lo que convierten a estas dos actrices en las divas objeto de deseo que la audiencia necesita idealizar. Gloria y Fina, ilusionadas por alcanzar la fama, vinculan su vida profesional con la sentimental y se dejan manipular por estos dos hombres con los que, finalmente, rompen y de los que se deshacen simbólicamente.

Gloria desea realizar un proyecto de teatro más independiente poniendo en escena una obra de la argentina Griselda Gambaro, la cual, en manos del productor Aníbal, se vuelve a convertir en un montaje comercial. Aníbal, desvirtuando el sentido de las obras de la autora argentina, pide a Gloria que se desnude en el escenario, requerimiento que hace que la actriz abandone. Fina la sustituirá, pero se repetirá la historia de dependencia emocional y artística. Del mismo modo que su antecesora, Fina deseará ejercer su independencia como actriz y el choque con Alfredo en lo que se refiere a su postura ante un teatro complaciente con el público provocará su abandono. Finalmente, las dos actrices deciden trabajar juntas en un montaje compuesto por monólogos de autoras españolas, para el que no cuentan con presupuesto; no obstante, reciben la conciliadora visita de los fantasmas de Alfredo y Aníbal, pero ellas los matan en un gesto simbólico de ruptura con la dependencia emocional y artística.

El metateatro está representado, por tanto, por el discurso autorreferencial sobre el mundo del teatro, concretamente en el conflicto entre estas actrices y sus directores por las diferentes concepciones de lo que significa el hecho escénico. Las posturas de estos profesionales van desde el total sometimiento al gusto del público de los personajes masculinos hasta el deseo por ejercer la libertad creadora de las actrices Gloria y Fina.

Otros procedimientos metateatrales derivados de esta autoalusión hacia el mundo del espectáculo son la confusión entre vida real y teatro. Gloria y Fina vinculan su profesión a la relación sentimental con su productor o director, con los que, además, mantienen diálogos ficticios donde se desahogan y manifiestan sus verdaderas preocupaciones artísticas. Estas conversaciones fingidas, a su vez, pueden ser consideradas una muestra de teatro dentro del teatro con función abismante, dado que desvelan los verdaderos intereses y preocupaciones de estas actrices.

Bel la Bella, Antonia Bueno

En el monólogo de Antonia Bueno, *Bel la Bella* (2013), la cantante, probablemente en el final de sus días, se encuentra recluida en una residencia y obligada a permanecer en una silla de ruedas a causa de su demencia. No obstante esta incapacidad, Bel nos ofrece el espectáculo que se desarrolla en su cabeza, poblado de recuerdos y fragmentos de actuaciones. Bel sale al escenario «sentada en una silla de ruedas que empuja con desgana… tal vez con amargura… o quizá con resignación, hasta llegar al proscenio»[64]. Pero de repente, esta mujer

64 Antonia Bueno, *Bel la Bella*, México: Comoartes, 2013, p. 5. Edición web: *El kiosco teatral.* Asociación de Autores de Teatro (*http://www.aat.es/elkioscoteatral/antonia-bueno-publica-su-monologo-bel-la-bella/*) [01/09/2014]. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

desvalida «*se levanta con agilidad y habla a la silla de ruedas*» (5), le increpa por tenerla sometida a su voluntad. A partir de este momento, Bel se dirige directamente al público, a quien le cuenta su vida de éxitos y viajes, y a quien ofrece algunos números musicales. En varias ocasiones, Bel se viste «*con ropa elegante y joyas*» y canta algunas canciones. Presenciamos, sin duda, las alucinaciones que tienen lugar en la cabeza de la cantante, por tanto, en otro nivel de ficción inserto.

La decadencia y patetismo que caracterizan a esta vieja gloria son transmitidos de manera más eficaz mediante el mecanismo metateatral de la interpelación y alusión al público. Bel se dirige al público en varias ocasiones a lo largo del monólogo: «Me vine para acá como Caperucita Roja, en busca de mi abuela patria… Y en cuantico que llegué, me esperaban los lobos […] *(Se detiene. Mira al público con terror)*. ¡Son ustedes!… ¡Ustedes son los lobos!» (8).

Bel tiene en la mano el diagnóstico médico de su enfermedad pero piensa que es la invitación al estreno de una nueva obra: «Confusión mental. Debe ser un drama de esos modernos que hablan de las cosas de la cabeza. Después, seguro que han organizado tremendo bacilón» (9). De manera que necesita un acompañante y decide buscarlo entre el público: «Necesitaré un acompañante… *(Se detiene. Dirigiéndose a un espectador)*. Miren el canoso de la última fila» (9). La alusión al público aquí evoluciona a interpelación e incluso interacción: «¡Te quiero, mi amor! *(Le lanza un beso con picardía y le tiende la mano)*. ¿Me haría el honor de ser mi pareja?» (9).

Pero la megafonía de la residencia nos devuelve al primer nivel de ficción en el que la audiencia espectadora también está ficcionalizada en los familiares que acuden a visitar a Bel: «*(Suena un timbre)*» (12), que Bel interpreta como «la sirena de un barco» (12) en el que va a zarpar inmediatamente. Por el contrario, escuchamos una voz de mujer: «Se comunica

a los familiares de Isabel Belmonte que ha finalizado la hora de visita. Se ruega abandonen la sala. Las emociones han sido muchas y la anciana se encuentra profundamente alterada» (12). La función ha terminado, aunque Bel/Isabel nos pide que no nos vayamos: «¿Se van? ¿Tan pronto?… Aún no acabó el show» (13). Pero el espectáculo acabó y Bel vuelve a la realidad de su silla: «*(Ve la silla de ruedas. Se acerca y le habla)*. Por tu culpa se fueron. Viniste de nuevo a joderme la juventud» (13). El deseo desesperado de la cantante porque no se acabe la función se vuelve a mostrar en su petición desesperada y patética al público: «¡Vamos, párense! ¡Párense y aplaudan!… El show terminó… Por hoy» (14). Pero el final del monólogo nos vuelve a llevar al primer nivel de ficción donde la oscura realidad se impone sobre la luminosidad de los recuerdos y las ensoñaciones: «El círculo se cierra. La mujer es de nuevo eternamente vieja, aguardando eternamente el recomienzo de su pesadilla circular y húmeda. La oscuridad la acoge suavemente en su seno» (15).

La puta enamorada, Chema Cardeña

La conocida actriz del Siglo de Oro, la Calderona, convertida en personaje en *La puta enamorada* (2000), de Chema Cardeña, sirve de revulsivo para mostrar la vanidad, el engaño y la mentira social en la que se basa el mundo cortesano de la época. La Calderona es la famosa actriz amante del rey de quien quiere deshacerse, obviamente, la reina. Para ello, esta concierta con el pintor Velázquez un engaño que no llega a efectuarse porque el sevillano se enamora de la actriz. Esta relación despierta celos, por lo que el pintor es entregado a la Inquisición acusado de hereje. La Calderona accede a salvar a Diego de la cárcel, pero tiene que pagar un precio muy alto: renunciar al hijo que espera cuyo padre es el rey, y pasar el

embarazo en un convento. La suerte de Diego no es mejor, ya que ha de recluirse en un palomar, donde no puede ejercer su libertad como pintor, sino quedar relegado a los designios del rey para siempre.

La metateatralidad en forma de referencia a personajes históricos y la alusión al mundo del teatro pretende equiparar la vida de la Corte durante el siglo XVII con un escenario donde todos fingen para conseguir sus intereses. Este acercamiento vida/teatro se relaciona tanto con el tópico barroco del *theatrum mundi*, el gran teatro del mundo, como con el tema de la confusión realidad/ficción.

La Calderona, por su condición de actriz, es objeto de las críticas por parte del personaje de Lucio, quien considera a esta profesión uno de los males de la época, en consonancia con el tópico de la mala opinión de la vida de actores y actrices por marginal y desordenada.

Personajes

Las estrategias metateatrales suelen aparecer, asimismo, en textos cuyos protagonistas son personajes conscientes de su estatus ficcional, a partir de lo cual surgen varios temas como el conflicto actor/personaje o la rebelión del personaje frente a su creador o creadora.

La sombra del Tenorio, José Luis Alonso de Santos

En primer lugar, trataré de obras cuyo tema es la relación del actor con su personaje, en realidad, una modulación del debate acerca de la complejidad de la frontera entre la realidad y la ficción: *La sombra del Tenorio* (1996), de José Luis Alonso de Santos, y *El canto de la rana* (1995), de José Sanchis Sinisterra.

En cuanto a la primera de ellas, según reza la acotación inicial, nos encontramos en los años sesenta, en un hospital de la caridad, asistiendo a los últimos momentos de vida del comediante Saturnino Morales, que se halla en su celda acompañado por la monja sor Inés. Morales ha dedicado toda su vida a encarnar el papel de Ciutti en el *Don Juan Tenorio*, de Zorrilla, personaje que odia con todas sus fuerzas porque le ha ocasionado una conducta servil dentro y fuera del escenario. Saturnino quiere resarcirse de este sufrimiento pasando a la otra vida convertido en don Juan Tenorio, para lo cual necesita la intercesión espiritual de la monja que le está asistiendo en estos sus últimos momentos[65]. El actor solicita a su enfermera que rece por él para que le acepten pasar como Tenorio en la vida eterna, pues se niega a hacerlo otra vez como criado:

> La cuestión es, hermana, que en toda mi vida de comediante, y ya sabe usted que ser comediante fue toda mi vida, hice siempre el papel de Ciutti en el Tenorio […]. Lo que en realidad siempre deseé fue hacer el papel de don Juan Tenorio […]. Por eso quisiera dar el cambiazo de una vez por todas, para poder llegar en la otra vida un poco más lejos de lo que he llegado en ésta[66].

Saturnino quiere «dar el cambiazo» y para ello necesita la ayuda de sor Inés, la interlocutora idónea en estos asuntos divinos, la intermediaria entre lo terrenal y lo espiritual, entre el escenario y la sala, en definitiva: «Por eso necesito que me ayude y rece a su futuro público, usted que tiene influencia

---

65 «¡Sor Inés, si es usted! ¡Qué susto me ha dado, carajo! […] ¿Qué hace ahí sentada a estas horas de la noche? ¿Le ha encargado la priora que esté de vigilia a ver cuándo estiro la pata, para meter en mi camastro a otro doliente que espera plaza?» (13).

66 José Luis Alonso de Santos, *La sombra del Tenorio*, Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), 1996, p. 15. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

con ellos, y le pida comprendan y disculpen esta sustitución, digamos» (16). De hecho, la presencia de la monja silente dota a este monólogo del aspecto de un diálogo unidireccional en el que aparecen alusiones explícitas a la interlocutora: «Por todo ello quisiera yo, *hermana*, en esta postrera hora de mi existencia, vestir por primera y última vez en mi vida las prendas del Tenorio» (16) (La cursiva es mía).

Lo que presenciamos es el delirio final de Saturnino, su batalla interna antes de pasar a la otra vida. Se trata de una ficción –la alucinación de Saturnino– dentro de otra –la propia obra de teatro–, una estructura abismante, en definitiva, a través de la que descubriremos los secretos de la vida detrás del escenario y su interferencia en la vida real. Este asunto pirandelliano por excelencia afecta, en primer lugar, a la problemática relación de Saturnino con su personaje y, en consecuencia, a la distorsionada percepción de la realidad por parte del actor.

No obstante, esta estructura abismante queda desmantelada en un par de ocasiones a lo largo de la obra como consecuencia del trasvase de niveles de ficción que realiza tanto Saturnino al salirse de su personaje como el actor que lo interpreta, en los cuadros VII y XII, respectivamente.

En primer lugar, Saturnino se identifica de tal manera con su personaje que piensa que la ficción tiene influencia en la realidad; esto nos conduce al tema pirandelliano de la difuminación del límite entre la realidad y la ficción que culmina con la sustitución de la realidad por el arte. Para Saturnino, quien no ha conocido otra forma de vida que la de actor, la realidad dentro y fuera del escenario es un *continuum*. Todo lo que ocurre en su vida es interpretado en términos teatrales, incluso su muerte y el paso a un hipotético *más allá*. Saturnino cree que este su postrero viaje es otra representación más, la definitiva, de manera que quiere presentarse como

don Juan ante la corte celestial que le acogerá y que él considera su público, para burlar a la muerte («Burlando así a la muerte al morirme cada día de don Juan Tenorio, y no una sola y definitiva vez de Saturnino Morales», 34). Esta vulneración de los límites espaciotemporales solo es posible en el hecho teatral, en el escenario.

Para realizar esta transgresión de los límites entre realidad y ficción, Saturnino, en primer lugar, ha de saberse consciente de su personalidad como personaje de ficción, lo que expresa cuando se manifiesta conocedor de que procede de la pluma de un escritor:

> Gracias a esta brillante idea del señor autor de la comedia […]. Pero gracias a esa licencia del autor […] en lugar de estar aquí con sor Inés, malmuriendo en esta cama de hospital de pobres, estaré, si me lo permiten, junto a ustedes, dando vida a este viejo y noble arte del teatro. Y cuando baje el telón, me quitaré el maquillaje y el vestuario, y en vez de irme a la tumba fría, me iré a mi casa a comer patatas con arroz y a beber vino tinto con mis amigos, a esperar la representación de mañana… Se levanta el telón, mañana aquí, a la misma hora, y yo en esa cama. Suenan los truenos y digo:
> -¿Me he muerto ya?
> Burlando así a la muerte al morirme cada día de don Juan Tenorio, y no una sola y definitiva vez de Saturnino Morales (34)[67].

Saturnino, por tanto, se ha instituido a sí mismo como personaje de ficción que, además, posee dotes de demiurgo o maestro de ceremonias, ya que es capaz de crear un escenario

[67] Querría aludir aquí al título de la obra de Ignacio Amestoy, *Mañana aquí, a la misma hora*, título autorreferencial que, evidentemente, es un tópico del arte teatral.

de teatro invocando a la imaginación, a partir de sus propias palabras:

> Podemos inventar que lo mismo que en los teatros se hace que lo que pasa en el escenario parezca que pasa de verdad en la vida, aquí, al revés nos imaginamos que en vez de estar en la vida, estamos en un escenario. Y que ahí, hermana, en vez de haber una pared, están las butacas con el público […]. Cierre los ojos de la realidad, hermana, y abra los de la fantasía […] ¡Es un teatro! Un teatro grande, con butacas, cortinas, palcos y luces en lo alto…! (33).

Así pues, como se dice en la acotación del cuadro VII, Saturnino «*inventa un escenario y un público, en su representación postrera*» (33), lo que nos desvela a este cómico como un dramaturgo al estilo del Próspero shakespeariano, ya que invoca a la imaginación como el motor del hecho teatral: «Ellos [el público] no son más que un sueño; nosotros los inventamos…» (34).

Este teatro que Saturnino inventa coincide con el espacio real donde se encuentra la audiencia espectadora, lo que dota de más verosimilitud, si cabe, a los juegos de magia de este cómico ambulante: «*Avanza Saturnino hacia su proscenio imaginario –y real por otro lado– y se dirige al público de su mente –que coincide, claro está, con el del patio de butacas de la representación–*» (33). Saturnino, por tanto, ha creado un escenario y un público que han salido de su imaginación, pero que son reales. Esta confusión de planos es advertida en la acotación: «Y el aplauso del público imaginario –y real– llega hasta Saturnino y sor Inés cerrando este cuadro, donde se mezclan las dimensiones de la vida y del teatro» (34).

Pero esta estructura metaficcional se complica más todavía cuando, en el cuadro XII, la representación se interrumpe porque el actor que hace de Saturnino se sale del papel y decide

hacer un receso: «Me tienen que perdonar, pero ya que les hemos inventado a ustedes de público y están ahí sentados, mirándome desde sus butacas, voy a parar la representación y así podremos hablar un rato entre nosotros. Como si fuera un descanso de los que se hacen en el teatro» (51). Estas palabras absolutamente autorreflexivas ponen en evidencia las convenciones teatrales, tales como la costumbre de realizar un descanso durante las representaciones, así como la existencia de público.

Sin abandonar la confusión de realidades («ya que les hemos inventado a ustedes de público»), en este momento se nos hace conscientes –a los espectadores– de que estamos presenciando un espectáculo teatral y de que Saturnino es un personaje encarnado por un actor que ahora se dirige directamente a nosotros en calidad de intérprete, tal y como se dice en la acotación que inicia el cuadro, la cual define un parón en la representación: «*Entremés o entresemana, según se le quiera llamar, en que el actor se solaza con el público*» (51). Así lo dice expresamente el actor que interpreta a Saturnino: «A mí me gusta detener de vez en cuando la obra que estoy representando y hablar con el público» (51). No obstante, esta interrupción del monólogo de Saturnino no significa que la representación teatral desaparezca: «Y, en el fondo, sigue siendo teatro. Porque haciendo esto o haciendo lo otro, sigo siendo actor, y ustedes siguen siendo público que espera de mí que tape el drama de la vida con la diversión del escenario» (51).

El trasvase entre niveles de ficción se hace más evidente cuando «*el actor baja al patio de butacas para contar anécdotas de su vida de comediante*» (52). En este momento, la sala, el espacio de los espectadores, se convierte también en el sitio del actor que hace de Saturnino –en este caso, El Brujo–, mientras que el escenario es el espacio de su personaje. Así

se pone de manifiesto cuando, tras el toque de campana que señala la rutina de las monjas y que bien podría interpretarse como la señal de reinicio de la representación de Saturnino, El Brujo vuelve al escenario a reencontrarse con su personaje: «Esa campana me recuerda, como si por mí tocara, que el día se acerca y el plazo se acaba. Disculpen pero tengo que volver al escenario y acabar de cumplir con mi obligación de vestirme de don Juan Tenorio para morirme» (55), para volver a su estado inicial, «*recuperando su papel, su espacio y su tiempo escénico, de enfermo de hospital*» (55).

Cuando Saturnino vuelve, en el cuadro XIII, achaca estas desviaciones a su fiebre agónica. Este juego con los diferentes niveles de ficción solo es posible en el escenario de un teatro, circunstancia que, como hemos visto al inicio de la obra, conoce Saturnino y aprovecha para pasar a la posteridad como don Juan en lugar de como Ciutti: «Aquí cabe todo, señoras y señores, porque el escenario es el inmenso reino de nuestra imaginación» (51); y más adelante, cuando el actor recupera su papel de Saturnino, pretende recordarnos la vulneración del orden cronológico que puede ocurrir en el teatro: «El tiempo, que en el teatro es muy distinto al de la vida. El tiempo en el escenario pasa volando» (55).

Este actor –que, en principio, es el Brujo, para quien y con quien el autor escribió la obra–, de forma paralela a lo que hace Saturnino, nos va a contar anécdotas acerca de la interferencia entre la vida y el teatro[68]. Por tanto, esta confusión de niveles de ficción («aprovechando la confusión de realidades creada por el autor», 52) está ideada deliberadamente para

68 La continuidad entre el teatro y la vida queda clara en estas palabras: «Teatro, actor, público… ¿Qué hacemos todos al fin y al cabo en la vida sino una representación para que nos aplauda ese ser desconocido que nos mira desde la oscuridad? Hasta que algún día nos llegue el momento del mutis final, como le llega hoy a Saturnino…, y nos caiga el telón» (34).

apoyar la idea que gobierna el texto acerca de la continuidad entre vida y teatro.

Alguna de estas confluencias entre la vida y el teatro es, por ejemplo, el asunto de la censura que es capaz de modificar el texto de la obra. El Brujo nos cuenta cómo en una ocasión, ante la presencia de un agente de la autoridad, un actor modificó el texto porque aparecía la palabra «libertad», lo cual obligó a cambiar más versos en aras de preservar la rima:

> Problemas con la censura tuvimos también los nuestros. […]. Y por si fuera poco llegó un sargento de la Guardia Civil a colocarse entre cajas […]. Siempre que pasaba algo así, el que hacía de don Luis, que era muy asustadizo, cambiaba los versos […]:
> «Compré a fuerza de dinero
> ¡la libertad! y el papel;
> y topando en un sendero
> al fraile, le envié certero…
> una bala envuelta en él».
> Él decía:
> «Compré a fuerza de dinero…
> ¡la lealtad! y el papel;
> y topando en un sendero
> a un fraile… le saludé» (53).

Esta continuidad vida/teatro afecta al propio Saturnino, quien no puede desprenderse de su papel de criado, por lo que pretende suplantar la realidad por la ficción teatral –aspecto que le confiere el auténtico carácter metaficcional–. La intención transgresora de Saturnino vulnerando los límites de la realidad procede de la total identificación de Saturnino con su papel de Ciutti con el que se ha ganado la vida en contra de su propia voluntad: «Odié el papel desde el primer día que lo representé. Y cuanto más lo odiaba, mejor decían que lo hacía. Y cuanto mejor lo hacía, más lo odiaba y más se

me quedaba pegado para siempre a la piel. ¡Ciutti!» (16). Esta imposibilidad de separar la realidad del teatro afecta incluso al momento de su muerte («¿Me he muerto ya…?», 13)[69] que concibe como la típica preparación del actor antes de salir al escenario. Cuando Saturnino adivina que el final está cerca comienza el ritual de ponerse las vestiduras de don Juan, imbuirse de su carácter y concentrarse antes de pisar el escenario («¡En fin! Habrá que irse preparando», 14).

En las acotaciones finales de determinados cuadros se nos va advirtiendo del cambio progresivo en la caracterización de Saturnino como don Juan. Comienza el proceso de metamorfosis definitivo en el cuadro III, cuando «*toma Saturnino el jubón del perchero y se lo pone sobre su descolorido pijama de enfermo, como en un ritual religioso cargado de emoción*» (17). Al final del cuadro V se nos dice: «*Terminada su caracterización, va Saturnino hacia el perchero y se dispone a seguir vistiéndose con las prendas de don Juan Tenorio*» (28). Del mismo modo, al término del cuadro X, Saturnino comienza a maquillarse: «*Se sienta Saturnino en el taburete, al lado de la mesa, y se acerca al espejo que hay en ella para terminar su caracterización de Tenorio*» (45). En el cuadro XI, termina esta transformación: «*Se ajusta Saturnino la peluca y el jubón, y da por terminada su caracterización y sus recuerdos amorosos*» (49). Aunque más adelante, en los cuadros XIV y XV, descubrimos que le faltaba calzarse y colocarse la parlota: «*Va Saturnino hasta el perchero y coge las botas, cada una de un color. Y con ellas en la mano se dirige al banquillo para ponérselas*» (61); y en el cuadro siguiente, «*coge la parlota* […] *va hasta el espejo, se la pone y se mira un tiempo, despidiéndose de sí mismo*» (64).

---

69 Con esta pregunta irónica –signo del humor que gobierna la obra– comienza esta pieza, con la cual se nos sitúa ya desde el principio en un estadio intermedio entre la vida y la muerte, entre la ficción y la realidad.

Más adelante nos enteramos de que este equipamiento de Tenorio lo ha ido adquiriendo mediante la sisa disimulada en cada una de las compañías donde ha estado: [A propósito de las botas] «Una es más grande que la otra porque vienen de Tenorios de compañías distintas, ya me entiende, para no levantar sospechas. 'Habrá sido un perro', dijeron sus dueños después de buscar hasta debajo de las piedras. Porque ¿qué mortal roba una bota sola?» (63).

A propósito de esta progresiva caracterización como don Juan a lo largo de la obra, vamos a apreciar las dudas típicas de un actor antes de entrar al escenario[70]. Ciutti manifestará este miedo escénico que, para él, será el de la otra vida:

> No sé qué me da más miedo, la verdad, si morirme o ser, al fin, don Juan Tenorio y ante semejante público.
> Vestir prendas de señor cuando uno ha estado toda la vida de secundario, cuesta lo suyo. Una vida entera esperando este momento, y temiéndolo, porque a lo mejor no tengo condiciones para el papel (30).

Para Saturnino, el actor y el personaje son la misma instancia: «Sin embargo, vestido de Ciutti, por muy bien que lo hagas no se puede llegar nunca más lejos de lo que yo he llegado en la vida» (18). Por tanto, para nuestro comediante, la separación vida/teatro no está nada clara; de hecho, para él son intercambiables: «Con esta ropa se triunfa, dentro y fuera de la escena. Tiene clase, elegancia, distinción. Es ropa de conquistador» (18). Por tanto, si la vida es un teatro, la otra vida, la eterna, será la función definitiva, el ensayo general con todo, donde la suerte está echada: «Si algo no le gusta a usted [sor Inés] me lo dice y yo lo cambio para que el papel quede

70 Este miedo al vacío es uno de los tópicos que encarnan, por citar algún ejemplo, los Ríos y Solano de *Ñaque* (J. Sanchis Sinisterra).

lo mejor posible en este ensayo general con todo…» (19). Y es que se trata de la función definitiva, la que le lanzará a la vida eterna: «Todo está preparado para empezar, o para terminar, esta representación, según se mire» (63).

Una vez anunciado su propósito de pasar a la otra vida convertido en don Juan, todo este monólogo irá destinado a demostrar por qué Saturnino se merece el honor de ser considerado un señor y no un criado. El comediante nos hace un relato de sus fortunas y adversidades como eterno intérprete de Ciutti y además nos ofrece un precioso testimonio de la historia de las compañías ambulantes y de la vida detrás del escenario: «Y formaba parte de mi papel el sufrir penalidades en la vida, y en el escenario, para escarnio mío y disfrute ajeno […]. Comprenderá usted, hermana, mi decisión de subirme en el cartel para ser yo ahora, aunque sea por una sola vez, el actor principal» (28). Todo este relato va destinado a hacer consciente a sor Inés –nombre que nos engloba como masa espectadora– de la indisoluble imbricación entre vida y teatro: «¡El teatro es como la vida, hermana, pura apariencia!» (63).

Las personas espectadoras son las otras interlocutoras que tiene Saturnino, de ahí que se refiera a estas como agentes que interfieren en el transcurso de una función o que incluso se dirija a estas, como entes reales, rompiendo la cuarta pared.

En primer lugar, Ciutti deja constancia de la importancia de las reacciones de la audiencia espectadora, ya que influyen en el transcurso de la obra. Así, Ciutti nos cuenta cómo influía el estado del público en las representaciones del Tenorio: «El público empieza ya con los bostezos. ¡Madrugan! Los actores se dan cuenta y van aligerando» (22). Del mismo modo, Ciutti se queja del comportamiento incívico de algunos espectadores, posiblemente poco acostumbrados a presenciar una función teatral, que se atreven a romper el espacio sagrado del escenario salvaguardado por la cuarta pared: «Y

pum, pum, pum, aparece ya el Comendador llamando a la puerta. / Un gracioso del público grita: / –¡Pasa, que está abierto! / Jolgorio entre el respetable» (22).

Posteriormente a este reconocimiento de la esencial presencia del público, Ciutti juega a que *inventa* una audiencia para esta su postrera representación como don Juan, pero rompe la convención de la cuarta pared al identificar a su público imaginario con el público real: «¡Aplauden! ¡Están vivos! Han venido al teatro a disfrutar, y a ver cómo otros viven su vida, para aprender de ellos a vivir la suya. Los hemos inventado vivos, hermana. Llevaban un rato ahí, enmascarados en su papel de público, escuchando y mirando desde la oscuridad» (35). Las alusiones de Saturnino al público son constantes y contribuyen a afianzar ese sentimiento de confusión entre la realidad y la ficción:

> Nos los imaginamos ahí, sentados en la oscuridad, brillando en sus ojos como el resplandor de las estrellas del cielo en mitad de la noche. ¡El público! Ese ser compuesto de cientos de cabezas y de ojos que se mueven a la vez, enlazados por un hilo mágico hacia el lugar del escenario donde el actor coloca el imán de la curiosidad de la existencia (34).

Como vengo diciendo, para Saturnino la vida es un correlato del arte, y ambos planos se interrelacionan y están imbricados. La vida es un teatro y el teatro es su vida. De esta consideración de la vida real como un correlato del escenario se derivan todos los temas que va a tratar en la obra.

Para empezar, su dedicación al teatro procede de una emergencia vital. Saturnino nos explica cómo eligió la carrera de cómico, impelido por la necesidad de ganarse la vida ante el fallecimiento de sus padres. Su familia tenía una posada a la que regularmente acudían compañías de cómicos, «y así es como me entró la afición esta del teatro que me

duró la vida entera» (39), afirma. De manera que, cuando faltaron sus padres, decidió abandonar las tareas del campo para enrolarse en una compañía de cómicos: «Así que como lo de la posada fue de mal en peor y a mí las faenas del campo no me iban, en cuanto murieron mis padres y me hice mozo, busqué acomodo en una compañía de cómicos donde aquel sueño de niño de verme de rey y de señor se hiciese realidad» (40). De esta dedicación exclusiva al mundo del teatro se infiere que todos sus acontecimientos importantes van a ser interpretados en términos teatrales, como la muerte de su esposa, en cuyo entierro le dedicó unos versos del *Tenorio*:

> Y allí junto a la losa, en mitad de aquel escenario, con los últimos rayos de sol de la tarde y un silencio absoluto, le recité aquellos versos de la escena III, parte segunda, de la obra:
> «…si buena vida os quité.
> buena sepultura os di».
> Y lloré. Y los del pueblo aplaudieron (41).

En esta ocasión, la suplantación de la vida real por la ficción teatral afecta al cementerio donde se acaba de enterrar a la mujer de Saturnino, quien lo toma por escenario de teatro, así como el momento crepuscular que envuelve la acción, típica de estos momentos luctuosos en el teatro.

El escenario y la realidad, por tanto, son reflejo uno de la otra de manera intercambiable. De este modo también justifica Saturnino el hecho de que, en la obra, don Juan reniegue de su padre, representación de la mala relación entre Zorrilla y el suyo: «Parece ser que esto de los problemas de don Juan con su padre lo puso el autor, Zorrilla, por lo mal que se llevaba él con el suyo, que no se hablaban. Y le puso al personaje lo de repudiarle seguramente como una indirecta, para cuando viera la obra su padre» (37).

Del mismo modo, siguiendo con esta correlación entre el teatro y la vida, la relación que don Juan y Ciutti tienen en el escenario se continúa en la vida real:

> Pero de todo lo que le cuento, del papel, lo que peor me caía era que don Juan Tenorio pasaba la comedia entera mandándome a recados: «Ciutti, trae esto», «Ciutti, vete a por lo otro», de aquí para allá la jornada entera, como a mozo de mesón. No paraba […]. Pero es que don Juan seguía luego con el papel en la vida, y, terminada la representación, continuaba dándole al ordeno con la misma presteza que en la obra, como si lo de ser él amo y yo criado fuera para siempre (27).

Por tanto, Ciutti asume que la ficción sea trasplantada a la vida real y que aquella sustituya a esta: «En el teatro, como en la vida, sin los papeles de criados no podrían existir los de señores» (25). Y es que Saturnino ha visto toda su vida cómo el papel en el escenario se extrapola a la realidad fuera del ámbito escénico: «El que hacía de don Juan ya sabía que entre las obligaciones del papel estaba el dejar bien alto el estandarte del personaje que representaba por las tierras que recorríamos» (47), que alude a las dotes conquistadoras que –según la visión de la vida de Saturnino– habían de tener el personaje del Tenorio y el actor que lo encarnara. La identificación de los intérpretes de Tenorios con su personaje es tal que Saturnino la lleva a sus últimas consecuencias hasta retratar a unos actores con intensa actividad amatoria: «Y es que éxito con las mujeres, lo que se dice éxito, los Tenorios. Por eso había que cambiarlos pronto porque morían jóvenes de agotamiento» (49). Tanto es así que la situación adquiere tintes humorísticos cuando Saturnino nos cuenta que los Tenorios tenían hijos repartidos por toda la geografía nacional: «Se daba el caso de que al llegar con la compañía a algún lugar,

cuando salía la chiquillería a recibirnos siempre había alguno que decía 'Papá, papá' [...]. A esos niños nosotros los llamábamos Juanillos, o sea, hijos de don Juan Tenorio» (49).

Otro aspecto que revela Saturnino es la capacidad de los actores para reinventar el texto original en las sucesivas representaciones, como forma de salvar el vacío, el blanco que les puede sobrevenir en cualquier momento encima del escenario. Esto hace aparecer a los actores como coautores en el caso, por ejemplo, de las morcillas, según la jerga teatral: «También he metido yo algunas morcillas, de vez en cuando, que es un placer para el actor dejar de repetir como un loro las frases que se ha aprendido para decir directamente lo que le sale del alma. Además, que el autor tampoco es un sabio todo el tiempo cuando escribe un papel» (25).

Las autoalusiones al arte teatral, por tanto, son constantes, como cuando critica y analiza el personaje de Ciutti que él odia («Ese don Juan es el que tiene de criado al tal Ciutti, que es el papel que le he dicho hacía un servidor, para mi desgracia», 25) y se atreve a justificar ese sentimiento sugiriendo una falta de destreza artística del autor: «Dicen que el autor tardó en escribir la obra veintiún días. Debió de gastar veinte en escribir don Juan y uno en Ciutti. En la primera escena de la obra llega a decir que no sé cómo se llama don Juan, después de llevar un año a su servicio. ¡Ni que fuera tonto!» (27).

Las referencias a la vida real como mecanismo metateatral tienen su representación aquí en las alusiones de Saturnino a lugares geográficos relacionados con el teatro; es el caso de Olmedo, ciudad famosa por su caballero, creado por Lope de Vega: «Como aquella vez que me dio el amor por una moza en las fiestas de Navidad en Olmedo, cerca de Medina, de donde era el caballero. *El caballero de Olmedo*, quiero decir, de Lope, que también la hemos llevado un tiempo en repertorio» (43).

Finalmente, Saturnino termina su caracterización de Tenorio, en su cabeza, para viajar así hacia la vida eterna. El actor, incapaz de desprenderse de su personaje de Ciutti, ha conseguido que la ficción suplante a la realidad y que su imagen se perpetúe en la eternidad como el galán que siempre quiso ser, dentro y fuera del escenario.

El canto de la rana, José Sanchis Sinisterra

Otro ejemplo de conflicto entre el actor y su personaje se puede apreciar perfectamente en *El canto de la rana* (1995), de José Sanchis Sinisterra. En esta ocasión, el dramaturgo valenciano ha escogido como inspiración los pocos datos biográficos que se conocen de Cosme Pérez, el famoso actor del siglo XVII, popular por encarnar de por vida el papel del alcalde bobo Juan Rana, en entremeses de Quiñones de Benavente, Calderón y otros. La vida de Cosme Pérez es sintomática de esta relación problemática e indisoluble del actor con su personaje; de hecho, algunos estudios los equiparan: «Almost all the playwrights wrote *entremeses* for Juan Rana, the most popular comic actor of the time» (Newberry, 1979: 32). De esta forma, Sanchis Sinisterra llama la atención sobre esta «estrecha, quizás agobiante interdependencia» entre actor y personaje[71].

Sanchis se inspira en esta biografía porque hace explícita esa problemática dependencia e investiga en los límites de la teatralidad, obsesión constante de este dramaturgo. En los datos históricos se dice que, tras diez años como representante, Cosme Pérez quiere dejar la profesión: «¿Se debe tal vez a la necesidad de desprenderse de un personaje, de una

71 José Sanchis Sinisterra, *Teatro menor (50 piezas breves). Pervertimento. Mísero Próspero. Vacío*, Ñaque, Ciudad Real, 2008, pp. 131-43, p. 131. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

máscara, que ya amenaza su identidad?» (Sanchis Sinisterra, 2008: 132). Sin embargo, se le pretende convencer de que no abandone las tablas mediante concesiones y privilegios y continúa actuando por otra década[72]. *El canto de la rana* se inspira, concretamente, en un momento determinado de su vida, a pocos años de su muerte (1672), cuando su figura es finalmente elevada a los altares en el entremés *El triunfo de Juan Rana*. Es este un momento que Sanchis identifica con la paradójica situación de una «grotesca glorificación» (Sanchis Sinisterra, 2008: 132) que, a juzgar por los datos que tenemos de Cosme Pérez, más debe haberle supuesto una humillación que un éxito. Esta situación contradictoria que vulnera los límites entre la realidad y la ficción haciendo que la segunda sustituya a la primera, es considerada también metateatral, o más concretamente, pirandelliana, por W. Newberry:

> *Certainly the most intriguing example from a Pirandellian point of view is* El triunfo de Juan Rana*, whose author is unknown. After Juan Rana had been retired for many years, the royal family and the theatregoers wished to honour him in a fiesta at the Retiro. The actors bring him on in a triumphal chariot, but they say that it is not he but his statue because Juan Rana will not leave his home* (1979: 32).

Sanchis Sinisterra también aprovecha el sesgo metateatral de esta circunstancia histórica que confunde al actor con su personaje, para crear esta obra breve: «De esta circunstancia real, imaginariamente recreada, arranca el presente esbozo dramático, *El canto de la rana*, que parafrasea el título y la situación inicial de un famoso texto de Antón Chéjov, *El canto del cisne*» (132).

---

72 «La reina doña Mariana llega incluso a concederle, en 1652, una pensión vitalicia» (132).

La metateatralidad surge, como siempre en este tipo de obras, de que la acción tiene lugar en un escenario: «La acción transcurre en el escenario del coliseo del Buen Retiro» (133), de lo cual se va haciendo consciente Cosme Pérez poco a poco, ya que está borracho y llega al escenario buscando un sitio donde desaguar: «Espera, Cosme… ¿No estaré aún en el Coliseo del Buen Retiro? […] ¿Cómo es eso? Tal vez acabóse la comedia, concluyó la fiesta, fuéronse todos y…» (134).

De la autoalusión al espacio escénico se deriva la afirmación de su propia condición de actor, que reivindica frente a la supremacía de su personaje: «¡Soy Juan Rana, señores, para servirles… el almuerzo *(Emite una risa peculiar… pero la interrumpe bruscamente y grita con su voz, furioso consigo mismo)*. ¡Miento! No soy Juan Rana, sino Cosme Pérez… Cosme Pérez soy, representante» (135). Vemos aquí que Cosme se dirige irónicamente a un público invisible que piensa que no está, pero que sí se encuentra allí, oculto, observando esa inesperada y última función que Cosme-Rana les está ofreciendo: «*(Tiende el candelabro hacia la sala y grita)*. ¿Hay alguien ahí? ¡Ah, de la vida! ¿Nadie me responde?» (135). Esta alusión y ficcionalización del público que rompe la cuarta pared es otro recurso metateatral muy utilizado por el dramaturgo valenciano, ya que contribuye a poner en evidencia las convenciones teatrales.

De la autoalusión a su profesión como actor se deriva la típica referencia a la marginalidad y mala consideración social de los representantes, asunto que se repite en varias obras de Sanchis Sinisterra como *Ñaque*, *El retablo de Eldorado*, *El cerco de Leningrado* o *¡Ay, Carmela!* En esta ocasión, Juan Rana le espeta a Cosme: «¿Qué oficio ni qué flor llamas a aquel andar arrastrando las nalgas de compañía en compañía, de comedia en comedia, de papel en papel?» (139). Pero, seguidamente, se transforma en Cosme Pérez, quien se defiende: «Tal es el

lote del representante: ser uno y ser muchos, estar en todas partes y no estar en ninguna» (139).

La alusión al mundo del teatro alcanza la referencia a la vida real cuando Cosme nos da datos acerca de la popularidad de las representaciones teatrales en el Barroco, del mismo modo se hace eco de los favores que él mismo recibía de la realeza con tal de que no dejara su profesión: «Nadie dijera que, hace apenas unas horas, brillaba este lugar como un ascua, con toda la corte y grandeza de España…» (136).

Pero vemos que esta reivindicación de la propia personalidad de Cosme Pérez frente a la de su personaje, Juan Rana, se torna violenta, se convierte casi en una lucha consigo mismo, entre su *yo* real y su *yo* ficticio: «¡Maldito Juan Rana!… Hete aquí el emblema de nuestro consorcio: todo me lo tuerces y desvías de su natural inclinación. Quiero ir yo acá, tú me llevas acullá» (137). La relación con el personaje que absorbe toda su vida es tan problemática que llega al odio: «¿No sospechabas que guardara contra ti tanto resquemor? ¿Creías que te estaba agradecido por haberme traído fama, fortuna y favores durante tantos años?» (138). La singular batalla consigo mismo procedente del desdoblamiento entre el actor y su personaje continúa, dado que estas recriminaciones hacen despertar a su Juan Rana interior, que se defiende:

> *(Se interrumpe […]. Parece recomponer, en unos cuantos pasos, los andares y maneras de su personaje. También su voz suena distinta).* ¡So, compadre!… Ataja los galopes de tu lengua […]. Cosmecillo, que si ahora te precias de ser alguien, cosa bien poca y apocada fuiste hasta topar conmigo (138).

El actor-personaje vuelve a transformarse en Cosme Pérez para responder a los insultos de su personaje: «*(Cambia a Cosme)*. ¡A ti quise dejar, que no la farsa y sus trabajos! ¡A ti, Juan Rana, a ti! De ti quise librarme una y mil veces, por

condenarme de por vida a ser alcalde bobo de entremeses, cuando pude haber sido galán osado, amigo leal, soldado valeroso, enemigo fiero […]» (138)[73].

En el intento por dar por concluida esta batalla, Cosme Pérez decide *ahogar* a su personaje poniéndose ropas de noble:

> *(Busca entre los bultos que yacen por el suelo y encuentra una peluca, un gran sombrero, un amplio y lujoso jubón, una brillante espada... Mientras habla, se los irá poniendo sobre el grotesco disfraz de Juan Rana, con lo que su apariencia final será, más que ridícula, monstruosa).* Voy a cubrir su burda facha con nobles atavíos… voy a borrar de mí su torpe bulto (140).

Pero finalmente se impone el personaje, que protesta ante esta vana pretensión del representante: «No, no soy de los primeros que se olvidan de quién son… […] ¿Lo has olvidado tú, Cosme, en cubriéndote con esas… galas? ¿Con ellas quieres borrarme… y borrarte? […] Porque, ¿qué quedará de ti si a mí me entierras y destierras?» (143). Pero entonces descubrimos que, verdaderamente, Cosme Pérez ha vuelto a interpretar a su Juan Rana en contra de su voluntad: «*(Súbitamente, el teloncillo del Coliseo del Buen Retiro comienza a desplegarse, al tiempo que se escucha una creciente salva de aplausos)*» (143). Cosme ha representado sin saberlo, una vez más y a pesar de su oposición, a Juan Rana, quien, como artista agradecido y confundido, responde resignado a estos aplausos y «ejecuta una servil y bufonesca reverencia» (143). Cosme Pérez hace de sí mismo, pero encima de un escenario,

---

73 Idéntica pretensión tiene Saturnino Morales, que quiere pasar de ser el criado Ciutti a ser el galán don Juan Tenorio. Esta necesidad de interpretar/ser el papel protagonista viene dada por la confusión de su papel en la vida con el del teatro. Aniano Peña, el segundón y secundario de *Un hombre de suerte* (obra de la que me ocuparé a continuación), por el contrario, no siente esa necesidad de suplantar al protagonista, Fernando San Juan, sino que siempre le guarda respeto y admiración, resignándose, así, con su papel en la vida y en el teatro.

convirtiéndose, así, en su personaje, en Juan Rana. En definitiva, todo el monólogo ha sido, finalmente, una representación ante un público existente pero invisible –como el público real–, un teatro dentro del teatro.

A papel bien sabido, no hay cómico malo, Jesús Campos

El conflicto actor/personaje se relaciona con la ficción/realidad en analogía con la vida/muerte en *A papel bien sabido, no hay cómico malo* (2002), de Jesús Campos. Se trata de un breve monólogo en el que, al modo del Saturnino Morales de *La sombra del Tenorio*, de José Luis Alonso de Santos, el intérprete se sitúa a medio camino entre la vida y la muerte, el sitio idóneo para reflexionar acerca de la relación del actor con su personaje. El actor/actriz se siente indignado porque no ha podido ensayar su propia muerte encima del escenario y ahora, entendemos, en forma de fantasma, se dirige a su hipotético director para pedirle que le deje volver al tablado y completar su actuación: «Quiero repetir la escena porque, en esto del teatro, el secreto está en el ensayo. Que ya lo decía mi abuelo: 'A papel bien sabido, no hay cómico malo'»[74].

Dado que la acción se sitúa en un escenario y el personaje es un actor, la autorreferencialidad aparece en forma de alusiones al arte actoral y al mundo del teatro («Yo soy un actor humilde», 1). Por ejemplo, el intérprete muestra los temores de los de su profesión, como la incapacidad para declamar, el error o la interrupción: «Farfullé. Yo, que no he farfullado en la vida, farfullé. Y no farfullé con la efe, no; farfullé con la eme. Mire que es difícil farfullar con la eme; pues farfullé con la eme» (1).

---

74 Jesús Campos, *A papel bien sabido, no hay cómico malo*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, p. 3 (*http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-papel-bien-sabido-no-hay-comico-malo--0/*) [10/06/2014]. (A partir de aquí, todas las citas irán referidas a esta edición).

El actor ha muerto en el escenario, pero su incapacidad de discernir entre la realidad y la representación teatral le hace interpretar el momento de su muerte como otra función más, y se queja de los imprevistos, de la falta de ensayos («Lo advertí. Es más, figura en contrato: exijo ensayos», 1) y de su falta de pericia para interpretar su propia muerte:

> En el momento final, voy y farfullo. Bueno, farfullo en el comienzo de la frase, que el final ni se oyó. Hhh. Nada. Hhh. ¿Lo oye? Hhh. Pues eso, ni se oyó. ¿Se lo puede imaginar? Me quedé sin aire. Una frase de tres sílabas, y en la tercera me quedo sin aire […]. Es que además me di un costalazo que mire cómo tengo la espalda (2).

El intérprete siente que ha dejado su actuación sin terminar y solicita volver para remedar la situación: «Por eso mi insistencia en volver […]. Ahora, eso no quita para que el público tenga derecho a una reparación» (2)[75]. Se siente indignado porque no ha podido ensayar su propia muerte: «No que hoy, sin avisar –y que conste que yo miro la tablilla todos los días–, pues eso, sin avisar, no solo digo 'Me muero', sino que, además, me muero de verdad» (2). El actor/actriz se muestra autocrítico con su propia actuación y nos ofrece datos autorreferenciales acerca del arte de la representación: «Y anda que no habré caído yo veces en escena. Pero como si nada. El cuerpo relajado; un poquito de tensión en el cuello, eso sí, para poner a salvo la nuca; controlar los muebles… Elemental. Y caer compacto, armónico. Bien. Vamos, que da gusto verte caer. No que he roto la mesita del teléfono, he

75 Esta obsesión de los intérpretes por no dejar el escenario vacío la hemos visto en *Los figurantes* o en *Ñaque*, de Sanchis Sinisterra, así como en *La Tirana*, de Domingo Miras, cuya protagonista, sin traspasar la barrera de la muerte, también ha abandonado sorpresivamente el escenario por sus malas condiciones físicas, y lucha en su camerino consigo misma para volver al escenario y terminar su actuación.

tirado los vasos de güisqui, que los he puesto a todos hechos una pena» (2).

Se ha producido la suplantación de la realidad por la ficción, de manera que la muerte no se interpreta en términos de realidad, sino de representación: «Yo no me he muerto nunca. No sé cómo se hace. En teoría, tenía que haber quedado perfecto, pero ya, ya. Mire, no sé la gente cómo se morirá, pero un actor necesita ensayos» (3).

Un hombre de suerte, José Luis Alonso de Santos

La continuidad entre la vida y el escenario traspasa la barrera de la muerte, como se puede comprobar en *Un hombre de suerte* (2003), de José Luis Alonso de Santos. De forma paralela a *La sombra del Tenorio* (1996), del mismo autor, nos encontramos con un personaje-actor, Fernando San Juan, que se dirige a los espectadores para cumplir «con un penoso deber»[76] como es realizar la última voluntad de su amigo fallecido, Aniano Peña, actor secundario de la compañía de la que Fernando es director y primer actor. Aniano pretende que Fernando lea una carta en la que le explica que, fruto de la relación ilícita con su mujer, Julita, tiene una hija a la que no conoce.

La metateatralidad opera a diferentes niveles; el más importante de ellos es la autorreferencialidad al mundo del teatro con el que se compara la vida real. El propio autor, en la «Nota» introductoria, afirma que el componente metateatral de esta obra funciona como desvelador de los mecanismos y convenciones teatrales y, por analogía, de los resortes ocultos que gobiernan una vida:

---

76 José Luis Alonso de Santos, *Un hombre de suerte*, Ciudad Real: Ñaque, 2004, p. 16. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

> Hay algo de confesión ante el público, de juicio, de desnudarse ante el mundo, de balance de una vida…, en busca de los resortes secretos que mueven nuestros actos, y la gran carga moral que acompaña a los mismos al margen de nuestra voluntad, usando para ello las propias armas del arte escénico como tal, o el metateatro, como gusta decirse ahora (Nota del autor, 11).

Por tanto, el tópico del *theatrum mundi*, como en *La sombra del Tenorio*, establece la relación de continuidad vida/teatro y, además, funciona como *mise en abyme* al reflejar o sacar a la luz los resortes ocultos o mecanismos que gobiernan una vida.

En primer lugar, como en otras obras que hemos visto cuyo tema es el teatro (compañías, autoría, dirección, intérpretes, etc.), la autorreferencialidad se deriva, por un lado, de situar la acción en un escenario de teatro que, normalmente en este tipo de obras, está vacío: «Escenario en penumbra, fantasmal y casi vacío» (15); y, por otra parte, del personaje-actor de teatro que se dirige directamente a la masa espectadora: «Soy Fernando San Juan, actor de teatro retirado» (16).

Fernando se convierte en figura intermedia entre el escenario y la sala, pero, además, se da la circunstancia de que esta situación definida por la ficción coincide con el contexto real de un actor, Juan Luis Galiardo, que se dirige a su público real. La consecuencia de esta interposición de un personaje-narrador generador entre el escenario y la sala es el acercamiento entre la realidad y la ficción que se persigue a lo largo de toda la obra, para ilustrar la suplantación de la vida por el teatro.

Una modulación de este tema de la realidad/ficción es la identificación del actor con su personaje («el papel se pega», 30). Fernando, como director de la compañía, se reservaba siempre los papeles principales y Aniano representaba los

secundarios, quien se sentía un segundón tanto en la vida como en el escenario: «–Eso de cambiarse los nombres es para los protagonistas, Don Fernando–, me decía él. –Los secundarios con el nombre que dios nos ha dado, nos vale» (18). Aniano, al contrario que Saturnino Morales (*La sombra del Tenorio*), asume con toda naturalidad su papel de figurante, de comparsa de Fernando, tanto en la ficción como en la realidad y, es más, siente profunda admiración por su director:

> –¿Quiere que le vaya a por un cafelito al bar, Don Fernando? Que hace frío afuera, y si sale, a lo mejor se constipa –me decía.
> – ¿Y tú no te constipas?
> – Yo soy de hierro. Además para salir de espíritu, y dar la bendición de obispo al final de la obra, da igual estar malo o bueno (21).

Aniano Peña es incapaz de separar su personaje de su vida real. Fernando también siente esa equiparación vida/teatro que nos remite al tópico barroco del *theatrum mundi*, tal y como se afirma en el epígrafe inicial: «¡La vida es una triste bufonada, que interpretamos fingiendo y mintiendo, para escarnio nuestro y disfrute del mundo!» (16).

La interpretación de la vida real en términos teatrales puede verse en el relato que Fernando hace de su aventura con la mujer de Aniano. Fernando conquista a Julita interpretando al Tenorio: «Y yo la besé interpretando ese absurdo papel de D. Juan que, sin venir en el programa, todos representamos alguna vez en la vida […]. / '¿No es verdad, ángel de amor […]?' / Y ya lo demás vino rodado» (31). Tras este desliz, la actriz, como represalia porque Fernando no la contrató para la siguiente gira, se lo contó todo a su marido, Aniano, y «empezó un drama en cinco actos para Aniano Peña y para

mí» (33), afirma Fernando. Debido a la interferencia de la vida real en la ficción, la traición de Fernando a Aniano se traspasa a las tablas: «Aniano hacía en *El caballero de Olmedo* el criado […]. Yo le había encontrado muy desencajado a Aniano en el primer acto» (35). El estado de ánimo de Aniano está perjudicado al enterarse de la traición de su amigo y de su mujer, de manera que decide hablar con Fernando, pero lo hará al modo teatral: «'Lo sé todo. No puedo vivir más con esto sobre mis espaldas, es una cuestión de honor. Yo soy un hombre, don Fernando…' / […] Además, influido por el papel que estaba haciendo de la obra de Lope, me las dijo medio en verso: 'Que ha mancillado mi honor / me he enterado con horror…'» (35).

Otro tipo de metateatralidad aparece en las referencias literarias que pueden ser consideradas un tipo de intertextualidad. Es evidente que, tratándose de una obra sobre las andanzas de una compañía de teatro ambulante, las referencias a clásicos de nuestro teatro no se harán esperar. Así, como acabamos de ver, se nombra *El caballero de Olmedo*, *Don Juan Tenorio*, *La vida es sueño* e incluso *Hamlet*, si pensamos en que el fantasma de Aniano se ha aparecido a Fernando para que este cumpla su última voluntad. Fernando recita fragmentos de las citadas obras provocando la aparición de un tipo de papel dentro del papel. Otra manifestación del rol dentro del rol la vemos cuando revive los diálogos con Aniano Peña o imita, parodiándola, su horrible forma de actuar.

El discurso autorreferencial es el mecanismo metateatral que gobierna toda la obra, ya que el monólogo de Fernando reflexiona sobre diferentes aspectos del arte teatral y su relación con la vida. A través del relato del protagonista acerca de su complicada relación con Aniano Peña, Fernando pretende hacernos partícipes de los problemas que asolan el mundo de la escena, como la situación del teatro en la sociedad actual y el papel del

público. A este respecto, Fernando San Juan se muestra crítico con la competencia entre teatro y televisión, así como con la pasividad del público, cuya falta de juicio estético critica, poniendo como ejemplo el abandono de las salas por el fútbol:

> Fuimos a tomar algo antes de dormir, más que nada para quitarnos el amargo sabor de boca de las tres filas escasas que habíamos tenido en la función de noche. Nadie mejor que un actor sabe lo duro que es actuar sin público. Y más en verso. Dijeron que había fútbol, y si hay fútbol apaga y vámonos. Adiós teatro (26-27).

Fernando explica que «en esos tiempos hacía poco que se había inventado la caja tonta y estaba de moda» (27), de manera que cuando había un evento televisivo, se producía el vacío en las salas. Termina el veterano actor con una amarga reflexión sobre el público: «Qué poco ha cambiado el público, y si acaso para peor» (27). Fernando también nos da pistas acerca de cómo influye esa actitud pasiva del público en el ánimo de los actores: «Salir al escenario con un patio de butacas vacío y desolado, ante poco más o menos una docena de adormilados espectadores, a decir aquello de: '…Que toda la vida es sueño / y los sueños sueños son…'. Eso hay que vivirlo para saber lo que es» (28). Del mismo modo influye el hecho de contar o no con el apoyo institucional, y aquí entramos en el recurrente debate acerca de la subvención pública y su capacidad de determinar o no la libertad de los artistas: «Como se trabaja con subvención, da igual que la obra guste o no» (25).

Finalmente, en la vida como en el teatro, predomina lo absurdo y esta falta de lógica hace difuminar la frontera entre la realidad y la ficción. La consecuencia de esta incertidumbre es pretender que el arte sustituya a la realidad, que es lo que persiguen Saturnino y Aniano, este último víctima de la supremacía del teatro sobre su propia vida.

De los actores y actrices pasamos a los personajes de ficción que, unamunianamente, quieren rebelarse contra su propia naturaleza. Según L. Abel, esta capacidad de las figuras literarias para traspasar las fronteras de su propia obra de arte las convierte ya en metaficcionales. De este modo, vamos a encontrarnos a personajes metateatrales por excelencia, como el Próspero, de Shakespeare, que encuentra su verdadera naturaleza de personaje-dramaturgo en manos de Sanchis Sinisterra; al don Juan de Tirso, quien, a través de la pluma de Ricardo Morales, quiere reivindicar su papel de transgresor de la moral tradicional; a los Calisto y Melibea de *La Celestina*, que invierten sus papeles hartos de ser el conquistador viril y la mojigata sensiblera; a los hombres de *La casa de Bernarda Alba*, desde cuya perspectiva contemplamos ahora el drama lorquiano; y al pícaro don Pablos de Quevedo, convertido en personaje de teatro en la adaptación de Alonso de Santos, que viene al presente a hacernos conscientes de la picaresca de entonces y de ahora.

El Buscón, José Luis Alonso de Santos

Los personajes autoconscientes son el elemento metateatral principal dentro de un tipo de obras que se construyen a partir de referencias literarias. Es el caso de las obras de las que trataré a continuación: *El Buscón* (2004), de Alonso de Santos, y *Pepe el romano*, de Ernesto Caballero.

En primer lugar, vamos a ver al personaje quevedesco don Pablos, quien, en manos de Alonso de Santos se convierte en el narrador y comentador de su propia historia, con la voluntad de influir en el público y hacerle reconocer el paralelismo entre la España pícara del siglo XVII y la del XX, momento de la versión de Alonso de Santos.

El Buscón, de Alonso de Santos, es una adaptación al teatro

de la novela de Quevedo de 1626, en la que el dramaturgo vallisoletano ha decidido mantener el origen narrativo del hipotexto introduciendo la figura del Pablos narrador: «Con la versión que hace de la obra de Quevedo, el autor ha de adaptar un texto narrativo a un texto teatral […]. El autor se va a situar por tanto en un interesante terreno fronterizo» (Piñero, 2004: 55). En este trasvase de géneros es donde precisamente reside la metateatralidad[77].

Tal y como explicaba Ángel Abuín (*vid.* «Primera parte»), la aparición del narrador es el resultado de la utilización de procedimientos propios de la narrativa dentro del género teatral; además, esta aparición de un personaje intermedio que genera la acción provoca la aparición de varios niveles de ficción. Se trata de un elemento distanciador y épico que deja a la vista las convenciones teatrales y, por tanto, autorreflexivo: «El terreno fronterizo que impregna el estilo en que se enmarca la obra va a permitir el uso de elementos épicos y distanciadores que potencian teatralmente la clara intención del autor de hablar de nuestro presente, trasladando al primer plano las relaciones conflictivas del protagonista con una sociedad deformada entonces y ahora» (Piñero, 2004: 57).

La elección de *El Buscón* está englobada dentro del interés del dramaturgo vallisoletano por los clásicos de la literatura española y los géneros menores, como puede verse en *¡Viva el duque, nuestro dueño!*, *El combate de don Carnal y doña Cuaresma* y *La sombra del Tenorio*. Estas obras, además de por su tratamiento del mundo del teatro, están unidas por el uso de la metateatralidad:

---

77 De hecho, esta confluencia de lo teatral y lo narrativo es una característica de toda la obra de Alonso de Santos, como bien señala Marga Piñero: «La profunda teatralidad que subyace en sus textos, ya que serán los elementos teatrales los que han de convivir en un interesante terreno fronterizo con los narrativos en la versión de *El Buscón*» (2004: 42).

> El género de la tragicomedia y con el claro referente del mundo literario y utilizando la fórmula del metateatro podemos incluir cuatro de sus obras: *¡Viva el duque, nuestro dueño!, El combate de don Carnal y doña Cuaresma, La sombra del Tenorio* y *Un hombre de suerte* (Piñero, 2004: 46).

Por otro lado, *El Buscón* ilustra uno de los temas centrales de Alonso de Santos: su focalización en los personajes marginados y la sociedad que le rodea. En el caso que nos ocupa, el pícaro Pablos es un personaje marginal cuya relación con la sociedad barroca del siglo XVII nos va descubriendo otra versión de la España contrarreformista, con la voluntad de establecer una analogía con la España contemporánea (la del siglo XX): «En la obra se nos habla de España, de la del siglo XVII y de la de hoy y del puente que las une. La obra comienza con la proyección de un mapa de España desgarrado y termina con la clara alusión a la España de los buscones, la de siempre» (Piñero, 2004: 57).

El argumento es harto conocido: la vida de un pícaro llamado Pablos que aprendió formas criminales de sobrevivir y por las que adquirió el nombre de «Buscón». Al hilo del relato de sus picarescas aventuras nos ofrece un retrato crítico de la sociedad barroca del momento de Quevedo. No obstante, en la versión de Alonso de Santos se pone en evidencia que se trata de una representación teatral por la disposición escénica de un escenario dentro de otro, que ya nos sitúa en el terreno metateatral del teatro dentro del teatro, tal y como dice la acotación: «Espacio vacío. En el centro una tarima para representar las escenas»[78]. Esta intención de dejar todo a la vista

---

78 José Luis Alonso de Santos, *El Buscón (Versión teatral de J.L. Alonso de Santos a partir de Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, de Francisco de Quevedo)*, intr. Marga Piñero, *Acotaciones*, n.º 15, julio-diciembre 2005, Madrid: Resad-Fundamentos, p. 61. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

aparece claramente en la disposición de los actores-personajes, en los bordes del escenario a la espera de que les llegue su turno para actuar: «En los laterales, en penumbra, unas sillas en las que los actores aguardarán el momento de entrar en escena. Junto a ellos unos percheros con los elementos necesarios para la caracterización de cada personaje» (61).

Inmediatamente después, Pablos se dirige al público para presentarse a sí mismo como personaje dando, así, comienzo a la acción:

> Pablos: *(Al público)*. Yo, señorías, soy de Segovia. Mi padre se llamó Clemente Pablo […].
> *([…] Sube su padre a la tarima haciendo jabón en una bacía).*
> Fue de oficio barbero, aunque eran tan altos sus pensamientos que se corría de que le llamasen así, diciendo que era…
> Su Padre: ¡Tundidor de mejillas y sastre de barbas! (61).

La función de narrador-generador de la acción se aprecia claramente en los momentos en que Pablos apela directamente al público para que presencie la acción a la que él va a dar paso:

> Pablos: Pero será mejor que vuesas mercedes vean con sus propios ojos cómo burlaron nuestra inocencia los que allí estaban.
> *(En pantalla el interior de la venta. Salen de los laterales los personajes que están en la misma, llevando sillas, mesas, jarras, etc., y componen el retablo)* (78).

En esta cita hay dos aspectos que merece la pena destacar. En primer lugar, la alusión a la audiencia se relaciona perfectamente con la convención picaresca de la existencia de un interlocutor al que se dirigen las explicaciones del pícaro protagonista. Esta alusión a «vuesas mercedes» es habitual en muchos momentos de la obra teatral. Por otro lado, se

especifica, de la misma manera que en la acotación inicial, que los actores-personajes que están esperando en los laterales del escenario han de ingresar al escenario y «componer» la siguiente escena: «*(Un ciego toca una guitarra en un rincón. Entran Don Diego y Pablos llevando unos bultos. Se acerca el ventero, los saluda, y les lleva a una mesa en medio del bullicio)*» (78).

En otra ocasión, Pablos también apela a «vuesas mercedes» para que «vean», contemplen, la siguiente burla con la que Pablos quiere divertirnos: «Vean vuesas mercedes cómo conseguí entrar en su cocina, y cómo intimé con ellos […] / *(Proyección de la casa del Alcaide. Está puesta la mesa y están comiendo, Pablos se sienta con ellos)*» (123).

En otro momento de la pieza, los personajes componen un escenario, pero en este caso, es un teatro dentro del teatro, ya que se trata de una burla que los personajes van a organizar para otros. En cualquier caso, el metalenguaje referido a la composición teatral está presente:

> Pablos: Dada mi malicia, pedí ayuda a unos compañeros y entre todos organizamos una de muerte, para salvar la vida. *(Proyección de la casa de estudiantes. El Buscón y unos compañeros colocan a toda prisa, un camastro debajo del cual meten las armas […]. Le dan polvos blancos en la cara como casi muerto […]. Entra la ronda por el patio de butacas)* (92).

La inclusión del patio de butacas dentro de la acción es otro recurso metateatral que acerca el escenario a la sala y que comienza con la ruptura de la cuarta pared cuando Pablos se dirige directamente al público: «Pablos: *(Baja a primer término y habla al público).* Quedé tan escarmentado que mandándome al día siguiente las oraciones, llegando al Credo […]» (67). Más adelante, los personajes bajan a la sala e interactúan con los espectadores a los que convierten en

ciudadanos de la Corte adonde acaban de llegar y donde han de practicar la lisonja para conseguir sobrevivir:

> Pablos: *(Al público)*. […] A todos hacíamos cortesías…
> *(Van haciendo y diciendo, al público, lo que narra)*.
> …a los hombres quitábamos el sombrero; a las mujeres hacíamos reverencias […]
> Toribio: *(A alguien del público)*. Mañana me traen dineros…
> Tuerto: *(A alguien del público)*. Espéreme vuesa merced en su casa esta tarde, que me pasaré sin falta a pagarle el pico que le debo…
> Cojo: *(A alguien del público)*. Aguárdeme vuesa merced un día, que me trae en palabras el banco unos dineros que andan sueltos (117).

Pero Pablos no solo actuará como narrador-generador de la acción, figura intermedia entre la sala y el público, sino que también encarnará el papel de protagonista, de manera que alterna entre una y otra función a lo largo de la obra. Esto es, se dirige al público y, en la siguiente intervención, habla con el personaje que hace de su interlocutor en un juego que obliga a la persona espectadora a mantener la atención en todo momento y establecer continuas referencias con el hipotexto. Así, por ejemplo, en este pasaje, Pablos habla con un personaje y realiza las acciones en el tiempo de la historia mientras habla con el público en el aquí y ahora de la representación. Pablos ha robado un pastel y para distraer la atención de la pastelera grita: «¡Al ladrón! ¡Al ladrón!» (119). «Sale la Pastelera con un palo» y mantienen una conversación: «Pastelera: ¡Maldito sea el ladrón […] / Pablos: ¡Un morisco con cara de ladrón! ¡Se ha ido por allí. / *(Pablos le señala, y la Pastelera corre hacia allí)*». Acto seguido, Pablos se dirige al público comiéndose el pastel que acaba de robar, mostrando su descaro de pícaro: «*(Al público comiéndose el pastel)*. Si tuviese que

contarles a ustedes la cantidad de trampas, fullerías, engaños […]» (119).

En otras ocasiones el recurso del narrador sirve para acelerar el tiempo de la historia, tal y como se hace en la narrativa: «Pablos: *(Al público)*. Seguí mi camino, rodeé Madrid y me dirigí a la sierra, siempre pensando en la herencia de mi padre que me esperaba en Segovia» (101). La variedad de escenarios que se permite en la narrativa se soluciona en la versión de Alonso de Santos mediante proyecciones: «*(Proyección de un camino con trigos. Sentado en el suelo un Soldado lee unos papeles)*» (101). En este momento que se encuentra con el Soldado, Pablos abandona su función de narrador y adquiere la de personaje protagonista: «Soldado: ¿Viene vuesa merced de la Corte? / Pablos: No, de Alcalá vengo, y voy a Segovia. ¿Y su señoría?» (101).

Aparte de estos recursos metateatrales que se utilizan para hacer llegar a la masa espectadora de ahora la historia del buscón don Pablos, existe un momento autorreferencial hacia el final de la obra, cuando Pablos, como parte de su actividad picaresca, se une a una compañía de cómicos. De nuevo en este trabajo aparece el tema del cómico-pícaro, personaje marginal, casi vagabundo, que prefiere vivir de lo que gana con sus teatrillos que pedir limosna: «Pablos: *(Al público)*. Topé en un paraje una compañía de farsantes que iban a Toledo. / […] / Manchego: Allí vamos nosotros, a representar comedias» (141). Pablos nos informa del proceder de las compañías y de la forma de representar en el Siglo de Oro, aprovechando para criticar este mundo: «Diéronme que estudiase tres o cuatro loas y un papel de barba […]. Hacíamos una comedia de un representante nuestro que yo me admiré de que fuese poeta, porque pensaba que el serlo era de hombres doctos y sabios y no de gente sumamente lega» (142). Esta crítica al escritor de comedias queda patente en la conversación autorreferencial

que Pablos mantendrá a continuación con el poeta de su compañía a raíz del descontento del público tras la representación. El pícaro le espeta al Poeta la mala calidad de su obra: «Buena comedia has hecho, que mezclas bodas con guerras sin concierto» (142). A lo que el poeta responde que su comedia «es de un paso tomado de uno, y de otro» (142), esto es, una copia, un remedo, de donde surge una conversación en la que el Poeta deja en evidencia las malas artes de los escritores de comedias, crítica que pudiera ser extrapolada a nuestros días, a partir de la intención de Alonso de Santos: «Pablos: ¿Entonces el poeta no escribe las obras? / Poeta: Tomámoslas de verlas y oírlas a otros, y con añadir una cosa aquí y quitar una cosa allá, decimos que es nuestra» (142). Pero su crítica no se queda en los autores, sino que alcanza a toda la profesión, a la que tacha de hipócrita y petulante: «Pablos: *(Al público).* Al poco de estar con ellos ya hacía lo que todos los cómicos: hablaba de entender de comedias, murmuraba de los famosos y reprendía los gestos de otros actores» (142).

Pablos finalmente pasa a las Indias para continuar allí su vida de pícaro pero nos advierte que de estas aventuras no dejó constancia el autor, en una última interpelación directa al público: «Pero no se asusten sus señorías que esa parte de mi vida ya no la dejó escrita el insigne Quevedo…» (147). Refiriéndose al autor real de la obra, Pablos manifiesta su propia conciencia como personaje ficticio y establece la conexión con el público espectador actual hacia el que va dirigida la reflexión final por la que se equipara el carácter de la España del Siglo de Oro con aquella de la época en que Alonso de Santos realizó la adaptación: «Y ésta es, señorías, la historia que de mí contó Quevedo, como espejo de nuestra dolorida España, que anda aún en los días de vuesas mercedes, a pesar del paso de los siglos, y como saben bien sus señorías, llena de buscones» (148).

Pepe el romano. La sombra blanca de Bernarda Alba, Ernesto Caballero

En este texto, *Pepe el romano. La sombra blanca de Bernarda Alba* (2002), Ernesto Caballero da voz a personajes que tan solo estaban aludidos en el hipotexto del que parte, *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Los hombres de la obra lorquiana son invisibles, tan solo conocemos sus nombres dado que el granadino pretendía subrayar así el drama de las mujeres de los pueblos de España. Caballero, en cambio, considera que los hombres también vivían una situación difícil en esa sociedad represora de principios del siglo XX, incluyendo el drama personal de Lorca, poeta incomprendido –«Ahogado en los deseos más inconfesables. Sin atreverme a amar a nadie»[79]–; es por esto por lo que decide incorporar al título el componente masculino (Pepe el romano) que Lorca había obviado.

La vertiente metateatral de la obra, señalada por Mariano de Paco, responsable de la introducción al texto, funciona como mecanismo de unión entre el drama de las mujeres, el de los hombres y el del propio Lorca: «Caballero […] expresa el núcleo de sus preocupaciones trazando así los tres elementos de la trama: la historia de los habitantes del pueblo, en la casa y tras sus muros, la de Federico García Lorca y la metateatral que las compone» (18-19).

Virtudes Serrano señala asimismo el sesgo pirandelliano de la obra en lo que se refiere a la dramatización del autor como personaje dentro de su propia obra. La aparición de Lorca en el texto de Caballero provoca una visión dislocada

79 Ernesto Caballero, *Pepe el romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*, intr. Mariano de Paco, Murcia: Universidad, 2003, p. 71. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

en la audiencia, que es capaz de presenciar esta obra teniendo muy presente el hipotexto con el que establecerá paralelismos y referencias constantes:

> Mediante un juego metateatral, también muy del gusto del autor granadino, se incluye la figura del propio Lorca, que asiste al funeral de Antonio María Benavides. La pirandelliana presencia en igualdad de creador y criaturas enriquece el punto de vista del receptor, que posee el conocimiento de la obra de Lorca y que se extraña ante la disfunción que contempla en la de Caballero (Serrano, 2004: 63).

En cualquier caso, la intertextualidad con *La casa de Bernarda Alba* sería el recurso metateatral más sobresaliente, aunque prefiero denominarlo *referencias a la literatura*, siguiendo la terminología de R. Hornby –dado que *intertextualidad* implica una serie de consideraciones en cuanto a los límites del término que están fuera de este trabajo–.

La obra de E. Caballero transcurre de manera paralela a la de Lorca, comenzando, así, por el entierro de Antonio María Benavides, en el que se presentan los hombres que tan solo eran aludidos en *La casa de Bernarda Alba*. Entre los asistentes al acto fúnebre están: Lorca, que aparece como un señorito de ciudad que viene al pueblo de visita; así como Pepe el romano y el Viudo de Darajalí, como pretendientes de la misma mujer, Angustias, a la cual podrán conquistar ahora que su padre ha fallecido («Se ha muerto el gallo del gallinero y el corral será para el primero que se atreva», 42).

Pepe reconoce que quiere casarse con Angustias por su dinero y comienza a visitar a Adela, su verdadero amor, lo que hace intuir la tragedia por parte del resto de los personajes. De hecho, Pepe tiene un presentimiento trágico ante la mentira que se esconde tras las paredes de la casa de Bernarda: «Tengo un extraño presentimiento… […]. Ahí dentro

hay algo que me asusta, que me corta el aliento cuando me quedo solo» (68).

A este drama de Pepe se le suma el de Lorca-personaje, «el (drama) de un poeta de provincias despreciado que quisiera ser reconocido en la capital, y que también quisiera ser comprendido por alguien como tú» (69). Lorca también sufre la represión social que le impide expresar sus verdaderos sentimientos: «Tampoco yo me atrevo, ya ve, yendo y viniendo de un mundo a otro… dejando pasar los años, discurrir la vida sin principio ni fin… ahogado en los deseos más inconfesables. Sin atreverme a amar a nadie» (71).

La imposibilidad de estos hombres para romper con lo establecido y ejercer su libertad sería el tema último de esta obra, de forma paralela a la obra de Lorca. Esta idea queda plasmada en una de las escenas finales de la obra, en la que los personajes se constituyen en un coro griego que aconseja a Pepe que elija a Angustias, representante de la opción correcta y socialmente admitida; mientras que Lorca y Cano, defensores de lo irracional e inconsciente, le dicen que se vaya con Adela.

Las referencias a la obra literaria original pueden apreciarse asimismo en personajes que son el análogo masculino a las trágicas figuras femeninas de Lorca. Es el caso de Cano, cuyo correspondiente femenino es María Josefa, la madre de Bernarda; y Maximiliano, que se equipararía con Martirio por representar la envidia. Del mismo modo, se aluden hechos del original lorquiano, como, por ejemplo, que Pepe, del mismo modo que Martirio y Adela, considera al matrimonio una institución represora; asimismo se cita el caso del secuestro de Paca la Roseta por parte de los hombres del pueblo como diversión; el suceso de la lapidación de la mujer que mató a su hijo porque ignoraba quién era el padre; aparece el vendedor de encajes y los segadores que vuelven del campo; se

menciona el gran afecto de Magdalena por su padre; y la obra acaba, igual que en *La casa de Bernarda Alba*, con el ahorcamiento de Adela.

Aparte de las referencias literarias, aparece el teatro dentro del teatro y la autorreferencialidad. El primero de los recursos surge cuando Cano, en el tercer acto, equiparándose con María Josefa, interpreta como un bululú lo que está ocurriendo en la casa de Bernarda, gritando como Adela: «quiero salir». Por otro lado, la autorreferencialidad está representada por el tópico de la mención de la obra dentro de la propia obra; esto ocurre cuando Lorca afirma que va a escribir esta misma tragedia que estamos presenciando: «Parecemos un coro de la tragedia de los machos de nuestros pueblos. Igual la escribo» (42).

Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro, José Sanchis Sinisterra

En este recorrido por las obras metateatrales nos encontramos personajes históricos que exigen una reinterpretación de su historia, para que dejemos de considerarlos marginales a causa de que la versión oficial los ignora o pasa de puntillas por ellos. Es el caso de figuras como Álvar Núñez Cabeza de Vaca, Juana la Beltraneja o Zahra, la princesa andalusí de Medina Zahara.

En el primer caso, *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* (1992), de José Sanchis Sinisterra, el protagonista es uno de los cuatro supervivientes de la expedición a la Florida que se llevó a cabo durante la conquista de América y, además, autor de la crónica de dicha epopeya, los *Naufragios*. Debido a su carácter de superviviente y al proceso de aculturación que vivió, es el prototipo de personaje marginal, por lo que aparece como alguien desarraigado y desubicado, que nos

habla desde el tiempo de las personas espectadoras. Álvar se muestra incapaz de asumir su propia historia, la cual no forma parte del discurso oficial del Descubrimiento y la Conquista por esta asimilación que hace en su propia vida de la cultura a la que fue a conquistar.

Para volver a encontrarse con su verdadera identidad, Álvar ha de asumir su pasado. Los pobladores de sus recuerdos, sus compañeros de viaje, se resisten a quedar en el anonimato de la historia que él escribió y se le aparecen para interpretar, recordar y rememorar su frustrada expedición a la Florida. El recorrido por el recuerdo de Álvar Núñez vuelve a ser un viaje fracasado, ya que este es obligado por sus personajes a reconocerse como desarraigado para siempre, tras haber sido herido por *lo otro*, aquello a lo que fueron a conquistar y que los conquistó y venció.

El proceso de dislocación que sufre Álvar se ilustra mediante recursos metateatrales como «la tematización de la escritura» y «la destrucción del personaje (ruptura del marco)» (Sosa, 2004: 180-182), el trasvase de los límites temporales, el teatro dentro del teatro y la conciencia de la naturaleza dramática de los personajes.

La destrucción del personaje sirve para representar la idea de un Álvar desarraigado, herido por *lo otro*, incapaz de identificarse con su papel: «Esta categoría implica un movimiento zigzagueante, el personaje entra y sale de su papel, a veces lo hace ostensible, otras lo niega o cuestiona» (Sosa, 2004: 182).

Tras nueve años de peregrinación y supervivencia en el Nuevo Mundo, Álvar ha perdido la perspectiva de *lo otro* de tal forma que la alteridad ha sido asumida como perteneciente a la propia personalidad: «Esclavo… Mercader… Brujo… No estaría el abuelo muy orgulloso de ti. No supiste estar a la altura de los tuyos… […]. ¿Los tuyos? ¿Quiénes son los tuyos? *(Pausa)*. ¿Quién eres tú? ¿Quién merodea bajo tu

ropa?»[80]. El superviviente necesita reencontrarse con su verdadera identidad, es decir, lo que tenemos es un actor que no se identifica con su personaje, que no quiere participar en esa representación de la historia: «Ustedes lo están viendo: me niego, me resisto a ser cómplice de esta… burda mascarada. ¿Es así como algunos pretenden enmendar mi testimonio? Que no están conformes, que no se reconocen, que callo muchas cosas…» (132). Este rechazo es una lucha contra su memoria porque no quiere recordar: «Es la mente de Álvar, el protagonista, la que se resiste a aceptar como verdaderos a los entes ficcionales (de otro nivel o de otro mundo, como prefiramos) que se le aparecen» (Sosa, 2004: 182) para pedirle cuentas, para que los reconozca y les devuelva su papel en la historia del Descubrimiento.

El desarraigo de Álvar está ilustrado asimismo por la dislocación espacio-temporal que supone colocar a una figura histórica del pasado en el presente de la representación. Esta vulneración del orden cronológico ilustra la desorientación y el desarraigo que sufre el personaje, quien se niega a aceptar su verdadera identidad, su identidad europea, una vez que ha asimilado *la alteridad*, el universo indígena: «Este animal herido no soy yo. Este salvaje desnudo, que durante años sólo ha pensado en salvar el pellejo, no soy yo» (163); incluso pregunta «¿quiénes son… los nuestros?» (171), en el momento de ser rescatado.

Este continuo rechazo es denominado *la escritura del fracaso*, por el propio Sanchis Sinisterra, aunque dará paso al proceso de autorreconocimiento que se manifiesta en la conciencia metateatral de los personajes y en la implicación del público.

---

80 José Sanchis Sinisterra, *Naufragios de Álvar Núñez*, en *Trilogía americana*, Madrid: Cátedra, 1996, pp. 91-176, p. 102. (A partir de aquí, todas las citas irán referidas a esta edición).

La autoconciencia ficcional de Álvar y sus compañeros se manifiesta en que estos reconocen que están representando un papel en los recuerdos de Cabeza de Vaca, esto es, se saben protagonistas del teatro dentro del teatro que constituyen las alucinaciones de su compañero:

> Figueroa: Contesta Pérez. ¿Qué demonios…?
> Pérez: *(Interrumpiéndole)*. No me llames Pérez.
> Figueroa: ¿Ah, no? *(Sarcástico)*. ¿Melchor, entonces?
> Pérez: Tampoco. Llámame Miruelo. Ahora soy el piloto Miruelo.
> Figueroa: ¿Cómo es esto? […] ¿Qué significa esta… este…?
> Castillo: Problemas de personal.
> Figueroa: ¿Qué?
> Castillo: Falta gente, Figueroa. ¿Aún no te has dado cuenta?
> Alaniz: Éramos pocos al principio, y cada vez vamos quedando menos… (136).

La réplica final constituye una clave que relaciona los diferentes niveles de ficción, ya que, por un lado, se refiere a una situación real en el panorama teatral como es la falta de medios para llevar a cabo montajes escénicos; pero, por otra parte, las palabras de Alaniz aluden al hecho histórico de la fracasada expedición a la Florida cuyo único superviviente fue Cabeza de Vaca.

Aparte de los personajes que manifiestan su carácter dramático, encontramos los ya conocidos personajes-dramaturgos que dan indicaciones escénicas a las otras figuras:

> Dorantes: […] ¡No pueden estar lejos! *(A Castillo, en tono normal)*. Va, colabora…
> Castillo: *(Grita con desgana)*. ¡No pueden estar lejos! *(Calla)*.
> Dorantes: Más…
> Castillo: *(Ídem)*. ¡Hay españoles cerca! (170).

No solo Castillo y Dorantes actúan como maestros de ceremonias que van preparando el teatro histórico donde se representarán los recuerdos de Álvar, sino que los personajes femeninos también actúan de oficiantes; así, por ejemplo, echan agua al suelo para representar ríos (126), preparan los cambios de escenario (el mar, el barco, los naufragios o los poblados de indios) o miman los ataques a los españoles: «*(Las mujeres vuelven a disparar sus flechas imaginarias, y ello provoca movimientos defensivos en el grupo de hombres)*» (130).

Otros momentos en los que se pone en evidencia la autoconciencia de los personajes es cuando estos se salen de su papel y declaran que están representando una obra de teatro:

> Pérez: *(A Álvar)*. Dígame la verdad, señor Núñez, ahora que la cosa está así como parada… Yo no salgo en su libro, ¿verdad?
> Álvar: *(Risueño)*. ¿Tú, quién? ¿Pérez o Miruelo?
> Pérez: Pérez, Pérez… Lo de Miruelo ha sido… un apaño.
> Álvar: No, Pérez. En verdad no sales en mi libro.
> Pérez: Algo notaba yo…
> Álvar: Pero aquí sí que sales. Y no poco…
> Pérez: Ya… Pero no es lo mismo. En el libro, uno queda, mientras que aquí… Por no hablar del papelito que me han endosado… Hombre, por Dios… Eso no se le hace a un español. Embarcarle en una empresa como ésta, de tantos vuelos, para luego… ¿qué? ¿Qué fama ni qué gloria va a quedarle a uno? (151-152).

Se aprecia, además, en las palabras de Pérez, el tono de reivindicación de los personajes, quienes piden a Álvar que les tome en cuenta para que su papel sea reconocido como parte primordial en la versión oficial de la historia, poblada de grandes nombres –la *Historia* y la *historia*, de lo que hablaremos más adelante, y que vincula, nuevamente, al metateatro con una pretensión de revisión histórica y política–.

El proyecto metateatral de reconstrucción de las memorias se cumple cuando se lanza a la audiencia el desafío de recomponer a ese personaje desarraigado. En primer lugar, se rompe la cuarta pared para referirse a la sala como una prolongación del escenario: «Álvar: *(A Esteban)*. En todo caso, imagina, si quieres, que te digo que sí, que espero a alguien. Alguien que ha de venir por ese oscuro pasadizo… *(Señala la sala)*» (106).

En otras ocasiones, el público es ficcionalizado en los participantes de la fracasada expedición; así, Narváez se dirige al público para reprocharle su falta de participación:

> Narváez: *(Al público).* Llego tarde, lo sé… Cuando ya nadie espera nada. Cuando cunde la sospecha de que son inútiles estos preparativos. Pero también ustedes han llegado tarde. Flota en el aire el gas letal de la desconfianza. Nadie cree en el juego. Todos conocen el truco, adivinan las trampas. Sólo veo miradas escépticas, gestos condescendientes, incluso alguna que otra sonrisa irónica. ¿Quién está aquí dispuesto a transigir, a poner algo de su parte, a dejarse llevar? Y llevar, ¿adónde? (109).

Narváez exige a la audiencia que se implique en el proceso de reconstrucción, que mire de otra manera y participe reflexivamente sobre los hechos y personajes que no han sido nombrados. Este y los demás personajes pretenden enmendar la historia, dar voz a los figurantes de la *historia* con minúscula, que corre paralela y ocultada por la *Historia* con mayúscula, la de los grandes nombres:

> Dorantes: Y sin embargo, aquí estamos: hinchando el pecho y apretando el culo para enmendar la Historia, con mayúscula.
> Castillo: O por lo menos, tu historia, con minúscula. […]. Lo escrito, escrito queda, desde luego. Pero eso no significa que haya que estar conforme (121).

La excelente señora, Antonio Martínez Ballesteros

Personajes históricos como Juana La Beltraneja, a quien Martínez Ballesteros da voz en *La excelente señora* (2003), reivindican la revisión de su papel en la historia**.** En esta pieza se reflexiona sobre la legitimidad del proceso histórico que dio el trono a Isabel la Católica, pero desde el punto de la figura perjudicada, la sobrina de esta, Juana la Beltraneja.

Doña Juana, hija de Enrique IV y legítima heredera del trono de Castilla, se encuentra en el destierro, en Portugal, como consecuencia de la traición de su propia tía, Isabel la Católica, que le ha usurpado el trono a pesar de haber sido jurada como reina legítima. Se presenta así un panorama histórico de intrigas y luchas por el poder donde los intereses políticos se superponen a los sentimientos familiares.

La reivindicación histórica se realiza por medio de la metateatralidad que, en este caso, consiste en la aparición de una figura intermedia, Juana, que se dirige como narradora al público. Juana, narradora-generadora de la acción, crea un nuevo nivel de ficción poniendo en evidencia el acto de la enunciación teatral así como el hecho de que la historia oficial también la escriben una parte de sus protagonistas. Lo que vamos a leer/presenciar es la visión de la historia de Juana, quien nos ofrece una versión de la reina Católica muy diferente de lo que se ha transmitido tradicionalmente, capaz de traicionar a sus hermanos y matar a sus opositores.

La obra se organiza en dos partes, según reza el subtítulo: «Apuntes históricos en 2 partes»[81]. Al inicio de cada una, Juana, investida con los atributos de reina («con manto, cetro y

---

81 Antonio Martínez Ballesteros, *La excelente señora* (con *El oscuro invierno*), pról. Abelardo Méndez Moya, Madrid: La avispa, 2003, p. 19. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

corona», 21) se dirige al público para introducir la acción a modo de declaración ante un tribunal, tal y como se dice, de hecho, en la segunda parte: «Juana, que continúa en parecida posición, como si estuviera declarando ante un tribunal, aunque lo hace realmente al público» (55).

Al inicio de la primera parte, ella se reivindica como la legítima reina: «Yo, la reina Juana I, de Castilla, León y Portugal, hija del rey Enrique IV y de la reina Juana […]. Me tuvieron ambos públicamente por hija legítima natural» (21). Juana-reina da paso a la obra configurándose en la intermediaria entre el escenario y el público, para provocar en este la conciencia de estar presenciando otro lado de la historia.

Juana declara que fue «jurada en concordia y sin contradicción alguna […] recibida y obedecida por princesa y primogénita» (21). Sin embargo, este juramento no fue acatado por su tía Isabel, que conspiró para arrebatarle el reino: «El juramento fue prestado por todos, por la propia doña Isabel que ahora intenta usurpar mi corona» (21).

La acción que presenciamos a continuación ratifica las palabras de Juana, de manera que la audiencia espectadora experimenta una dislocación cognitiva al confrontar su conocimiento oficial de la historia con la nueva versión ofrecida por esta figura marginal.

En la segunda parte, como he comentado antes, se alude explícitamente a la naturaleza declaratoria de las palabras de Juana, que rompe la convención de la cuarta pared para dirigirse a las personas espectadoras en el aquí y ahora de la representación. Sin embargo, Juana no nos habla desde nuestro presente sino desde el suyo: «Así, lejos de mi tierra, exiliada a mi pesar, vivo con el continuo temor de ser víctima de cualquier estratagema […]. De momento estoy fuera de su alcance, en Portugal» (58). Es decir, Juana-reina nos habla desde el tiempo de la historia, desde algún lugar de su cabeza y,

dentro de esta ficción subjetiva, contacta con el público actual realizando un salto temporal únicamente posible gracias a las licencias del arte escénico. Su situación en un plano ficcional alejado de la realidad –«acostumbrada a vivir con sus sombras» (83), como se dice en la acotación–, y el poder del teatro le permiten, además, conversar con los fantasmas de su tía y de su padre[82].

Juana pone de manifiesto que, de la misma manera que existe una entidad enunciadora en el ámbito teatral, la historia también es fruto de una mente creadora que ha vertido su propia versión de los hechos. Juana, como personaje marginal de la historia, quiere reivindicar su versión, razón por la cual repite en varias ocasiones que ella es la legítima reina y no cederá ante los manejos de la Católica: «¡Quiero ser reina! ¡Soy la hija de Enrique IV y tengo mis derechos! […] ¡Soy la reina! […] ¡La reina!» (59).

Zahra: favorita de Al-Ándalus, Antonia Bueno

Las protagonistas de esta obra de la dramaturga valenciana también son personajes históricos, aunque anónimos, que pretenden reivindicar su experiencia vital para dejar constancia de una trayectoria de exilio, discriminación hacia las mujeres y muerte.

Esta pieza forma parte de la *Trilogía de mujeres medievales* con la que la dramaturga valenciana se inserta en el contexto de reivindicación de voces femeninas de la Historia. Según la

82 Los personajes que hablan con fantasmas son frecuentes en estas obras metateatrales, como en *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra, *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga o *Caídos del cielo*, de Paloma Pedrero. Se puede considerar al fantasma un personaje metateatral ya que es consciente de su naturaleza ficticia. Por otro lado, si pensamos en el espectro procedente de la mente del personaje estaríamos hablando de la ficción subjetiva, otro tipo de ficción inserta que configuraría una estructura en abismo.

autora, el teatro ha de «ayudarnos a recuperar la memoria» (Bueno, 2004: 130), de manera que con *Zahra*, pretende recuperar la existencia legendaria de esta mujer y ponerla en relación con las otras princesas que actualmente alcanzan nuestras costas pero en patera. Con esta mezcla entre realidad y ficción, la historia y el sueño que se realiza gracias al aquí y ahora del teatro, el narrador, como un maestro de ceremonias, pretende dejar testimonio para la historia futura, «Cuando de nuevo los puentes se tiendan entre las dos orillas y todo el que llegue a este mundo vuelva a ser recibido como un huésped» (Bueno, 2005: 75).

Mediante técnicas metateatrales que la autora identifica con técnicas del teatro árabe como la existencia del narrador-generador de la acción y la relación con el público para poner en evidencia el carácter de construcción ficticia de la Historia que se nos transmite[83], pretende sacar a la luz la historia de Zahra, a quien Abderramán III dedicó la ciudad de Medina Azahara, contraponiendo su figura a la de otra Zahra actual, magrebí, que no goza de tantos privilegios nueve siglos después.

En primer lugar, llama la atención la conversión del espacio extraescénico también en espacio de la ficción: «El vestíbulo del teatro es un zoco» (2)[84] y «el público deambula por este abigarrado laberinto» (2). De este modo, la ficción teatral comienza antes de la obra de teatro propiamente dicha y la masa espectadora puede comenzar a entrar en el juego

83 «El propio concepto de las formas escénicas árabes me brindó el camino. La austeridad de elementos materiales y la riqueza de la palabra como creadora de universos. La importancia fundamental del narrador: el Halka como engarce de la acción. La relación con el público como elemento activo del drama, apelando a su imaginación creadora» (Bueno, 2004: 132).

84 Antonia Bueno, *Zahra: favorita de Al-Ándalus*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 (*http://www.cervantesvirtual.com/obra/zahra-favorita-de-alandalus--0/*) [08/05/2016]. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

escénico que se propone, apelando al tópico del *theatrum mundi* diciendo que «La vida es un zoco» (2). Después, los va acompañando hasta sus asientos y «*cuando todos están acomodados y atentos, el Narrador comienza a caminar por el pasillo hasta el escenario*» llamando su atención.

Este personaje va a ser el motor de la obra ya que es generador de la acción; no obstante, se pueden identificar otras funciones queva adquiriendo a lo largo de la obra. La primera de ellas y la más relevante es la ya mencionada de generador de la acción o maestro de ceremonias: «*Golpea el suelo tres veces con su bastón y mágicamente se abren las puertas de la muralla que encierra la medina teatral*» (2). Para ilustrar que la acción escénica surge de él, abre una caja de donde, afirma, surgen sus palabras: «Contar una historia es liberar palabras. […]. *(Abre por un momento la caja. Se oyen ecos de voces* […]*).* De hecho, como «maestro de ceremonias» se le nombra en la acotación inicial de la escena III, cuando da comienzo la acción porque este personaje «alza su báculo».

Este maestro de ceremonias invoca a los personajes y describe el espacio y tiempo de la acción inserta; de este modo, por obra y gracia del poder oratorio del narrador, salen al escenario las dos personajes y describe el espacio y el tiempo en el que se desarrollarán las dos acciones insertas paralelas: en la Córdoba andalusí y en la España actual.

Una vez originada la acción que se desarrollará en el escenario e invocados a sus personajes, el Narrador pasa a ser director de escena para orientar las actuaciones de sus figuras encima del escenario: «*(El Narrador hace una seña con su vigorosa mano a Zahra Magrebí. Ésta se dirige al grupo)*» (14).

El Narrador, desde el principio de la obra, invoca al público y promueve su participación: «*(Inesperadamente, golpea con furia el suelo y moviéndose con agilidad increpa a los presentes)*. ¡Gentes de poca fe, escuchad! […] ¡Quedaos pues y

escuchadme con atención!» (3). A lo largo de la obra va requiriendo de la participación de la audiencia: «Narrador: Miradlas, vosotros que tenéis ojos» (12) y les recuerda cuál es su función: «*(Dirigiéndose al público)*. Son las dos mitades de una jugosa naranja. […] Yo seré el fakir que reúna los dos pedazos en un bello fruto» (12), que es la de reunir en el mismo tiempo y espacio estas dos heroínas anónimas de sus respectivos tiempos. En su función de servir de intermediario entre el escenario y la sala, el Narrador va guiando al público: «*(Al público)*. Pero, volvamos a Al-Andalus» (23), aunque otras veces les pide permiso: «Pido vuestro permiso para continuar... Para seguir preguntándonos» (25). De vez en cuando, durante el desarrollo de la acción que él interrumpe y reanuda, vuelve a llamar la atención del público: «*(De nuevo al público)*. Pero, callemos. Como bien sabéis, hay otra Zahara que ya tomó su primera y gran decisión. Oigamos lo que tenga que decirnos» (42).

Del mismo modo solicitará la participación del público para concluir la obra: «*(Al público)*. Ayudadme vosotros, hermanos» (66). El Narrador hacer ver que se le ha olvidado el fin de la historia y, para recordarlo, necesita de la caridad de la audiencia, los chantajea para poder concluir su creación: «Dejad que vuestras manos visiten vuestros bolsillos. […]. Ahí encontraréis mi moneda… la que me está esperando. […]. ¡Seres tibios y adormecidos, que reposáis en vuestras mullidas certidumbres! ¿Estáis seguros de que deseáis llegar hasta el final?» (66).

Este narrador es, además de guía y acompañante por la acción escénica, visionario, porque nos desvelará lo que se esconde tras las apariencias; en este caso, tras la versión oficial de la historia: «Soy… lo contrario de un tejedor. Mi función es destejer, desvelar las apariencias, para poder penetrar en el sentido oculto de las cosas» (3). Se trata de un personaje

mítico, que entronca con la tradición de oradores medievales, convirtiéndose, así, en voz autorizada que escucharemos con atención porque daremos veracidad a sus palabras: «Yo fui el poeta de Cabra que inventó aquellos versos cortos que más tarde llamaron moaxaja. […] ¿O quizá fui el músico ciego que armonizó las veladas en el salón rico de Medina Zahara?» (4).

A esta capacidad visionaria se le une la función de demiurgo, de creador, por su capacidad de alterar el espacio-tiempo, uniendo en el *aquí* y *ahora* teatral el tiempo de Zahra andalusí y el de Zahra magrebí: «El azar juega a la simetría. Nosotros jugaremos con él a través del espejo del tiempo» (5). La simetría del azar nos dice que la historia se repite: Zahra andalusí fue raptada por un hombre y confinada en un palacio, ansiosa de libertad; la Zahra magrebí actual también busca realizarse a sí misma, busca un camino lejos de su casa, donde también la tiene encerrada su marido.

Sin embargo, hacia la mitad de la obra, el Narrador decide intervenir en la acción que él mismo ha ideado convirtiéndose en personaje. Así, pasa a contar la peligrosa travesía del cruce del estrecho para los inmigrantes, conversa con estos y les pide un sitio en el bote: «Esta noche será noche de pateras. […]. *(Dirigiéndose al grupo que embarca)*. ¿Hay sitio para un pobre viejo ciego?» (49). El narrador alterna su función de generador de la acción con la de personaje, produciéndose un trasvase entre niveles: «Joven:*(Aterrorizado)*. ¡Nos vamos a pique! / Narrador:*(Con serenidad)*. No temas. Aún no llegó tu hora» (53).

El tránsito por los diferentes niveles de ficción favorece la vulneración de los límites espacio-temporales, necesaria para establecer ese paralelismo con la historia que el Narrador quiere mostrarnos: «Las dos Zahras están muy cerca una de otra, aunque aún no pueden verse. La Zahra Andalusí continúa sentada en el centro del tapiz, inquieta por su pesadilla.

La Zahra Magrebí rodea la alfombra, perdida en su ensoñación» (13).

No obstante, la función primordial del Narrador es la de generador de la acción, por tanto, creador de un nivel inserto que dará lugar al teatro dentro del teatro. Una vez acotado el espacio escénico para cada Zahra, se representan momentos paralelos de sus vidas, como por ejemplo, cuando conocen a sus respectivas parejas quienes luego las confinarán entre las paredes de un palacio o de una casa, el momento de la preparación nupcial, la boda y los abortos. En este sentido, cabría destacar el funcionamiento del tapiz como espacio donde se desarrolla la acción, con carácter intercambiable: «Zahra llega al tapiz, que es ahora la casa de sus padres» (42). En otras ocasiones, el tapiz se convertirá en el palacio donde está encerrada Zahra andalusí.

Pero el aspecto metateatral que vertebra esta obra es la existencia de personajes autoconscientes, las dos Zahras, que tienen la capacidad de rebelarse contra su destino y contra la ocultación que la Historia ha ejercido sobre ellas, rebelándose contra su Narrador-creador.

Estos personajes autoconscientes, al inicio, se dirigen al público y se mueven entre dos niveles de ficción guiados por el Narrador. Por ejemplo, las Zahras, invocadas por el Narrador, salen al escenario e interactúan con este; así Zahra andalusí pregunta: «¿Quién eres tú?» (9) y Zahra magrebí tambíén le interroga, «desconcertada»: «¿Quién sopla en mi oído estas palabras?» (10). De esta manera, manifiestan su conciencia de saberse personajes ficcionales surgidos de la imaginación de algún creador.

Más adelante, el actor que hace de Hassan, para mostrar el paralelismo con los dos espacios que se teatralizan, se disfraza a la vista del público de «guerrero andalusí» (16), indicando, así, el cambio de escena.

El momento en torno al que gira la obra es este en que las dos Zahras cobran conciencia de ser personajes de la ficción y que es gracias a la magia del demiurgo que están en el escenario juntas mostrando al mundo que la historia se repite. En primer lugar, es Zahara quien, «Descubriendo por vez primera al Narrador», le pregunta: «¿Quién eres tú?» (33). Una vez que descubre que es producto de la mente del narrador, se enfrenta a él: «Zahra: *(Abandonando su actitud sumisa, se enfrenta al Narrador)*. ¡No, narrador! […] No me gusta el papel que me has asignado» (34). Esta alteración de las fronteras realidad/ficción fuera de su control acaba exasperando al Narrador: «*(Furioso ante su impotencia por la rebelde Zahra)*. […] ¡Los narradores inventaban historias y los personajes se limitaban a cumplir su papel sin replicar! (36).

Del mismo modo, Zahra magrebí descubre al narrador y una vez que ambas aceptan que son producto de una mente creadora, la protagonista andalusí le pide al narrador que la lleve con su homónima magrebí, lo cual solo es posible en el teatro, donde se pueden vulnerar las leyes del espacio-tiempo: «Narrador: Hay otra mujer que está peor que tú y no se lamenta. / […] / Zahra: Me gustaría conocerla… Y ayudarla. […] Llévame con ella. […] / Narrador: Violaremos las leyes del tiempo... » (57). Cuando ambos llegan hasta donde está sucediendo el naufragio de la patera como símbolo de nuestro tiempo, «*(Zahra andalusí queda observando los acontecimientos desde fuera del tapiz)*» (58), se convierte en espectadora interna, en mirante, del teatro dentro del teatro que representa la muerte de la protagonista magrebí, hasta que decide intervenir conminando al Narrador para que cambie la historia: «*(Con profunda desolación).* ¡No puedes hacerle esto, narrador! […] Deseo que cambies el rumbo de esta historia» (60).

Finalmente, y gracias al poder del teatro, las dos Zahras se encuentran, conscientes ya de su naturaleza como entes

ficcionales: «Narrador: *(Al público)*. El mundo es un espejo. […]. Y aquí están nuestras dos Zahras. Una junto a la otra. En un mismo territorio. El de la esperanza» (61). Su autoconciencia la hace reflexionar sobre su futuro papel en la historia: «Zahra andalusí: ¿Cómo me juzgará la historia? / Narrador: La Historia callará. Sólo vivirás en el seno de una leyenda» (65).

Así pues, del mismo modo que los personajes aparecen al principio invocados por el narrador, ahora le piden permiso para terminar la función: «Hombre: *(Dirigiéndose al Narrador)*. Danos tu autorización para retirarnos, maestro de la fiesta» (73).

Las protagonistas, gracias a su carácter metaficcional, han adquirido conciencia de la responsabilidad que tienen de servir de ejemplo para la Historia. Asimismo, el Narrador arroja dudas sobre su propia versión de la historia, haciendo caer en la cuenta del carácter ficcional de cualquier construcción ficticia: «No te creas lo que yo digo… Investiga por ti mismo. […]. Espero que mis historias hayan entretenido vuestras cabezas y avivado vuestros corazones. […]. Pero ya es hora de que regreséis a vuestras casas» (75) y vuelve a retratarse como un personaje mítico, heredero de los contadores de historias, de los vates: «He sido tantas cosas. […]. Todo lo olvidé, hasta el propio olvido. Por eso todo lo recuerdo» (76).

Colón a toda costa o el arte de marear, José Ricardo Morales

Pero la revisión histórica no es fácil y en la investigación nos podemos encontrar con contradicciones y dificultades para establecer un discurso coherente y compacto. Es lo que ocurre en *Colón a toda costa o el arte de marear* (1995), de José Ricardo Morales, cuyo protagonista es un director de teatro, Cristóbal, al que el empresario argentino Giorgio le encarga una

obra sobre Cristóbal Colón, que formará parte de la conmemoración del V Centenario del Descubrimiento de América, en 1992. En su búsqueda de la verdad histórica, Cristóbal-director se encuentra con numerosas dificultades derivadas de las lagunas que existen en torno a diversos aspectos de la vida del descubridor.

Los recursos metateatrales son centrales en este texto, ya que transmiten la idea de que, en el mundo contemporáneo, son imposibles los discursos y las versiones absolutas sobre la historia.

El teatro dentro del teatro es el procedimiento metateatral que configura la estructura en abismo característica de esta obra. La pieza inserta es la representación que el director y actor don Cristóbal, junto con su ayudante, Filomela, realizan para don Giorgio. En esta función se revisa la historia de Colón y el descubrimiento de América (desde el lugar de nacimiento del descubridor hasta sus experiencias en las Indias, pasando por su relación con los Reyes Católicos, quienes le abandonaron al regresar a la Península), con la intención de cuestionar este momento histórico y criticar las nefastas consecuencias para el Nuevo Continente.

En el seno de esta representación inserta se dan otros fenómenos metateatrales como la identificación del director-actor Cristóbal con el personaje de Cristóbal Colón. La coincidencia no solo está ilustrada en los nombres, sino también en la personalidad, ya que ambos personajes persiguen un ideal que nunca encontrarán: Colón buscaba en América su idea preconcebida de un Nuevo Mundo difundida en leyendas y relatos; Cristóbal pretendía elaborar una versión definitiva del mito de Colón y el Descubrimiento.

Pero esta revisión histórica también sirve para establecer analogías con el tiempo del discurso, de manera que se establezca una correlación entre el pasado y el presente que arroje

luz sobre ciertas cuestiones de nuestra historia reciente. Es el caso del caciquismo como forma de organización política española a la que Colón alude irónicamente cuando habla de los caciques indígenas que él ha llevado ante los Reyes Católicos:

> Don Cristóbal: [...] Ahí están los caciques. Ante sus majestades se encuentran los primeros arribados a España. Pronto se adueñarán de las aldeas y los ayuntamientos del país para gobernar desde ellos el territorio entero [...]. Desde ahora será imposible pensar en España sin contar con la muy noble institución de los caciques[85].

Las referencias a la vida real y al pasado y presente histórico-político también alcanzan al mundo del teatro, de manera que se convierten en autorreferencialidad al ámbito de la escena con voluntad crítica. De esta forma se habla de la difícil relación público/teatro, cuando los personajes se quejan de la imposibilidad de poner en escena obras con determinados contenidos intelectuales porque no son del agrado de la masa espectadora: «Cristóbal: […] No conviene hacer pensar al público ni al crítico... / [...]. Filomela: Y el dolor de cabeza, por razones higiénicas, ha de estar excluido del teatro» (354).

La referencia a la vida real alcanza varios temas que tienen que ver con el mundo del teatro, como el abandono del teatro por parte de las instituciones, la desidia o escasez de personas dedicadas a escribir teatro y las implacables opiniones de la crítica. En primer lugar, se denuncia el estado de abandono del teatro del siglo XX: «Don Cristóbal: [...] ¿Es que usted desconoce que el drama del teatro actual consiste en que no

85 José Ricardo Morales, *Colón a toda costa o El arte de marear*, en *Teatro ausente*, A Coruña: Edicios do Castro, 2002, pp. 349-406, p. 389. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

perecemos con veneno, ni con pistolas o con dagas, ya que sus integrantes suelen morir de inanición o de hambre?» (357).

Por otro lado, la autoría teatral no está bien considerada por su narcisismo o su desapego a los problemas del público:

> Alondra: [...] ¿No habrá en el público algún dramaturgo de urgencia que nos ayude a salir del problema?
> Laurencia: Ni lo sueñes. Primero, porque forman parte de una especie en extinción. Segundo, porque si alguno subsistiera no esperes nunca, ni por error, que vaya a ver una obra ajena (402).

Y la crítica tampoco es un gran apoyo: «Don Cristóbal: Vamos por mal camino. Los críticos dirán que esta escena inicial tiene que ser teatro y no un intento vano de especular con las ideas. Que estamos sobre un escenario y no en un curso de filosofía. Que, como resultado, esto es muy mal teatro...» (354).

Ubú President, Albert Boadella

En esta senda de los personajes históricos –de nuestra historia reciente– que reclaman nueva atención, me gustaría detenerme en *Ubú President* (1995), de Albert Boadella, que utiliza como eje vertebrador de su obra un tipo de teatro dentro del teatro, el psicodrama, que nos ayudará a descubrir la verdadera naturaleza de uno de estos personajes de nuestra historia más reciente, Jordi Pujol, y a comprender el estado político actual así como las situaciones de degradación y degeneración que le afectan.

Esta obra ficcionaliza los últimos momentos de la vida pública del primer presidente de la Generalitat de Catalunya, en el gobierno de esta comunidad, ininterrumpidamente, de 1980 hasta 2003. Para Boadella, el endiosamiento de este

político y su obsesión por imponer el catalanismo lo acercan a la personalidad de un dictador, por ello lo equipara con Ubú, el personaje de Alfred Jarry, encarnación de todos los vicios que conlleva el ansia desmesurada de poder: «Ubú-Excels penetra diariamente en nuestra intimidad y, amparado por su cargo, reprende, aconseja, amenaza, moraliza y pontifica a todo un pueblo […]. En una palabra; nos explica cómo tenemos que orinar los catalanes»[86].

La obra comienza cuando el Excels (trasunto de Jordi Pujol) anuncia que se retira de la política y empieza a sufrir una depresión, lo que da lugar a su declive. La tristeza se apodera de él, así que su mujer, la Excelsa, y otros allegados le recomiendan consultar a un profesional: el Dr. Oriol, especialista en psicodrama. Este elige la obra de Alfred Jarry porque representa de forma universal y farsesca los vicios del poder, de manera que el Excels se pueda sentir identificado y se produzca en él el efecto catártico de *vaciarse*: «Dr. Oriol: […] A través de un psicodrama donde tú puedas representar, al menos en el terreno de la ficción, pues todas tus frustraciones. Tienen que salir los fantasmas, los demonios, tienes que vaciarte, ¿eh?»[87].

El motivo del psicodrama como terapia para la depresión del personaje favorece la aparición del teatro dentro del teatro y de la intertextualidad. En cuanto a esto último, la relación con el texto de Jarry aporta la interpretación de la obra en clave de sátira universal:

> Los «Excelsos» están por todas partes. No son exclusiva de ningún país. […] El poder más restringido y cercano suele ser

86 Albert Boadella, *Programa de mano*. *Els Joglars*, 1995 (*http://www.elsjoglars.com/portfolio/ubu-president/*) [21/02/2011].

87 Albert Boadella, *Ubú President o Los últimos días de Pompeya* (con *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* y *Daaalí*), Milagros Sánchez Arnosi (ed.), Madrid: Cátedra, 2006, p. 132. (A partir de ahora, las citas irán referidas a esta edición).

> el más opresor, por ello se hace imprescindible ampararse en la tradición liberadora del humor, la sátira y el sarcasmo a fin de compensar la prepotencia (Boadella, 1995).

Boadella inserta su obra dentro de la tradición de la sátira política, género de larga trayectoria histórica, como señala en el programa de mano, que, sin embargo, en la actualidad se encuentra desaparecido, si bien en el pasado era mucho más peligroso criticar al poder: «El pasado está repleto de conflictos entre comediantes y distintos poderes. Es obvio que las contrapartidas que comportaba incomodar a reyes, presidentes, obispos o generales eran bastante más graves de lo que hoy supondría una acción parecida» (Boadella, 1995).

La sátira se ejerce mediante varios procedimientos como la caricaturización del personaje principal y de los símbolos del catalanismo y, por otro lado, a través de la metateatralidad.

En cuanto a la vertiente paródica, el aspecto más destacado es la caricaturización del Excels presentando a un personaje en proceso de degeneración, con muestras de desgaste físico (siempre aparece en pijama y batín, y se expresa con numerosos tics) y mental (sufre alucinaciones de las que los espectadores somos partícipes).

Otro motivo recurrente es la ridiculización sistemática que se hace de los símbolos del catalanismo, como, por ejemplo, la *senyera*, la Moreneta, los trombonistas que abren y cierran cada escena vestidos de *mossos d'esquadra*, Montserrat Caballé y otros personajes representativos de la cultura, la sociedad, la política y la economía catalana (como el dueño de los hoteles Husa).

Los recursos metateatrales –entre los que destaca el teatro dentro del teatro que se crea con el psicodrama– van destinados a crear una identificación del Excels-actor con su personaje de Padre Ubú, de manera que sea incapaz de discernir la realidad de la ficción.

A través de la pieza engastada, que funciona como *mise en abyme* devolviendo una imagen invertida de la ficción en primer término, conocemos los verdaderos sentimientos del Excels, que se identifica plenamente con la sed de poder del personaje que interpreta. Así, vemos cómo se emociona cuando el Dr. Oriol le cuenta que el propósito del personaje de Ubú es matar al rey de Polonia para usurpar su poder: «Excels-Padre Ubú: ¡Quiero ser rey!, ¡quiero ser rey! *(Muy animado dando saltos de impaciencia)*» (150).

El papel dentro del papel ligado al recurso de la obra inserta conduce a la identificación de los actores con sus personajes y, en consecuencia, a la confusión realidad/ficción. Es lo que le ocurre a la Excelsa-Madre Ubú, quien traspasa las características de su personaje a su identidad real, y por lo que el Dr. Oriol la recrimina, para que no se produzca la suplantación de una personalidad por la otra:

> Excelsa: He salido al balcón y todos, todos los polacos gritaban: ¡Viva la Madre Ubú! Y todos, señora presidenta por aquí, señora presidenta por allá.
> Dr. Oriol: Reina, reina… […] No. Sabes qué pasa, es que deberías decir Reina. […] Es que si no, él puede confundir la realidad con la ficción (169-170).

En otra ocasión, el Excels también muestra su falta de discernimiento realidad/ficción cuando cree que realmente, como su personaje, puede eliminar a la oposición: «¿La oposición? ¡Pues muere, guarro, asqueroso, infame, fuera! / Actor 1: *(Liberándose de la agresión y quitándose la máscara)*. ¡Oriol, oye, dile algo, aprieta de verdad!» (171).

La sátira y el sarcasmo se llevan hasta sus últimas consecuencias convirtiendo al Excels-Padre Ubú en Papa y, posteriormente, al propio Excels en Dios, en un torbellino de locura y exageración sin límites. Finalmente, Pascual

Maramágnum hereda el poder pero en los mismos términos represivos y discriminatorios. Es decir, en último término se pretendería trascender esta parodia mostrando la perpetuación de los vicios en el poder.

Aparte del teatro dentro del teatro, nos encontramos con otro tipo de ficciones insertas como el sueño del Excels con la bandera catalana (la *senyera*), Pascual Maramágnum (Maragall) y Montserrat Caballé; y su alucinación con el globo terráqueo (que recuerda a *El gran dictador*, de Charles Chaplin, 1940), cuando la Confederación Catalana de Empresarios de Gomas y Látex le muestra el número de empresas catalanas distribuidas por todo el mundo.

Dramaturgia

Una vez analizadas las diferentes instancias o facetas de las que consta el espectáculo teatral, a saber, compañías, dirección, intérpretes y personajes, paso a ocuparme de un grupo de obras que tratan del origen del fenómeno escénico, esto es, la dramaturgia y las diferentes controversias asociadas a esta: problemas de creación, de plasmación de la idea sobre el papel y, por último, de trasladar el texto a la escena, pero también de la situación marginal de las personas que escriben teatro respecto de las que se dedican a otros ámbitos literarios.

Bajo este epígrafe hablaré, en primer lugar, de obras en las que se trata la figura del autor o autora teatral como un personaje marginado y maltratado por el público y las instituciones. Estas piezas son el monólogo *Juicio a una dramaturga* (2002) y *En el túnel un pájaro* (2003), ambas de Paloma Pedrero, *La recepción* (1997), de Carmen Resino y *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga. Una forma de salir de esa marginación es el adquirir compromisos con la realidad, como les ocurre a las protagonistas de *Caídos del cielo*

(2009-11), de Paloma Pedrero y *UTA 3736* (2007), de Antonia Bueno, o conseguir el favor de las instituciones como en *La fiesta* (2014), de Juana Escabias.

Por otro lado, en otros textos se plantea el proceso escritural como una maraña de huecos textuales y ambigüedades que pretenden convertirse en metáfora de la comunicación humana, como ocurre en *El lector por horas* (1998), *Deja el amor de lado* (2012) y *Enemigo* interior (2012), las tres de José Sanchis Sinisterra, y *Al lado oeste del Golden Gate* (2009), de Pablo Iglesias Simón.

Juicio a una dramaturga, Paloma Pedrero

Fue una conferencia dramatizada, interpretada por la propia autora en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, con el título «La mujer en el arte» (2002). En este monólogo nos encontramos en el más allá, en lo que, se supone, nos espera después de la muerte. Una dramaturga se despierta, nada más morir, en el juicio que decidirá si va al cielo o no, para lo cual, ha de convencer al jurado –el público– de que su vida merece el descanso infinito en el paraíso.

El problema es que esta dramaturga no quiere ir al cielo, de manera que se dedica a contar todos los sucesos más provocadores y contrarios, lo que, tradicionalmente, nos conduciría a la vida eterna. Estos hechos vitales no son en sí censurables sino que, como vamos descubriendo, se enmarcan dentro de una reivindicación de visibilización de las mujeres en el campo de la dramaturgia española. Este personaje, la Mujer, ha tratado toda su vida de que tomaran en serio su trabajo como escritora de teatro, lo que le valió críticas, enfrentamientos y posturas vitales que no están en consonancia con lo esperable de una mujer en la sociedad tradicional. Por tanto, esta dramaturga no puede ir al cielo; de hecho, no quiere, porque va

a tener que seguir cumpliendo las reglas preestablecidas para ella y el resto de las mujeres.

Para comenzar, el monólogo está concebido como una representación teatral en la que la Mujer deberá atraer y convencer a una audiencia de que prefiere pasar a la historia de la literatura que ir al cielo, esto es, que prefiere ser reconocida y recordada por sus obras de teatro, hecho que estaba vedado a muchas mujeres:

> ¿Que tengo que elegir entre pasar a la historia de la literatura o ir al cielo? *(Escucha. Después asiente con reconocimiento)*. […] Pues mire, la verdad es que depende de cómo sea eso del cielo […]. A mí lo de la vida eterna no me hace mucha gracia […]. ¿Y por qué no puedo elegir? Pero si yo no quiero ir al cielo… *(Escucha)*. ¿A quién? *(Yendo hacia el público)*. Ah, que tengo que convencer a estos señores. *(Escucha)*. El jurado sí […]. Yo prefiero pasar a la historia con alguna de mis obras […]. ¿Que convenza al jurado? De acuerdo. *(Mira al público)*. Buenos días[88].

Dado que la Mujer va a representar delante de un público-jurado, la acción va a tener lugar en un escenario –lo que, como en otras ocasiones, provoca la aparición de la metateatralidad–, aunque en este caso se diga específicamente que no se está en un teatro («¿Es esto un teatro? *(Escucha)*. ¿No? Entonces, ¿esto qué es?», 317), lo cual contribuye a afianzar esta negación evidente.

Y da comienzo, a continuación, la exposición-*representación* de la dramaturga, de manera que podríamos hablar de una representación dentro de otra: en primer lugar tenemos al

88 Paloma Pedrero, *Juicio a una dramaturga (Yo no quiero ir al cielo)*, en *Teatro breve entre dos siglos*, ed. Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 314-330, pp. 317-318. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

personaje de la Mujer en el más allá que descubre que acaba de morir y, posteriormente, descubrimos a la dramaturga que se presenta ante el público ficcionalizado en jurado y ante el que va a empezar su defensa para no ir al cielo: «Buenos días, la verdad es que no les veo bien, pero supongo que ustedes serán de los que se quedaron en… el limbo […]. Señores y señoras, yo soy dramaturga. O sea, una escritora de obras de teatro» (318). Vemos aquí los tópicos asociados con la ficcionalización de la audiencia: su silencio y quietud, así como su invisibilidad, ya que desde el escenario los actores-personajes no pueden atisbar a los espectadores por el deslumbramiento de los focos. Esta pasividad del público le desconcierta e inquieta: «*(Por el público)*. Pero, ¿estos quiénes son? ¿Son muertos especiales que han tomado el poder? ¿O es un jurado popular de muertos?» (320).

Como acabo de mencionar, el monólogo consiste en la declaración de la Mujer para evitar ir al cielo y ser incluida en la historia de la literatura, lo cual no es más que una excusa para exigir un trato justo a las mujeres que se dedican a escribir para las tablas[89]. De esta forma, a lo largo del monólogo conoceremos aspectos relacionados con el mundo del teatro y sus profesionales, autorreferencialidad al contexto teatral que se configura como elemento vertebrador de la pieza. En este, siempre está presente la crítica feroz a las personas del mundo del teatro: «El mundo del teatro está lleno de machitos, mariquitas y mamarrachos» (319); crítica que repite al final de la obra: «Pero, Señor, ¿por qué hay tanto incompetente en el mundo del teatro?» (328).

Una forma especial de autorreferencialidad que recorre todo este monólogo es la autoalusión que hace el personaje

89 Reivindicación que se hace extensiva para el resto de las mujeres, en general: «De pequeña ya vivía asombrada. No entendía por qué el mundo era como era, ni por qué no salían mujeres en los telediarios, ni por qué mi hermano, que era un ñoño, tenía una paga dominical mayor que la mía» (320).

de la Mujer al conjunto de obras de la propia Pedrero, por lo que descubrimos que esta figura es, en realidad, un trasunto de la autora real[90]. De este modo, la Mujer va hablando de sus obras más representativas y las dificultades que encontró para llevarlas a escena. Comienza, por tanto, con *La llamada de Lauren* («Me pongo en la mesa del salón y escribo *La llamada de Lauren*, mi primogénita», 321). La dramaturga cuenta por qué esta obra recibió el accésit a pesar de que –según le dijeron– era la favorita del jurado; estas reticencias a otorgarle el primer premio se deben, según su punto de vista, a su condición de mujer en el mundo del teatro: «'Me ha gustado más tu obra, pero…' Es que los peros están en todas partes […]. Pero en el teatro, en el teatro escrito por una mujer joven, auténtica, bronca y española cosecha del 57, el pero ha sido de campeonato» (322). A continuación, tras este éxito inicial, decide poner la obra en escena y recuerda los problemas sobrevenidos debido, de nuevo, a los prejuicios de género: «Problemas y más problemas y yo, hala, adelante, a comerme el mundo, a estrellarme de pasión. Y sola. Porque recuerden que en 1985 no había prácticamente mujeres dramaturgas» (323).

La siguiente obra que la *alter ego* de Paloma Pedrero cita es *Invierno de luna alegre*, de la que resalta, igualmente, sus dificultades para representarla: «En *Invierno de luna alegre* tuve que lidiar con torazos de más de quinientos kilos, empresarios teatrales de esos que me veían como a una niña rubita y sensible» (324). Continúa la dramaturga-Pedrero citando obras suyas y hablando de las vicisitudes de la escritura y la puesta en escena de *El color de agosto* y *Una estrella*, y alude a

90 «Aquí, mediante un monólogo autobiográfico, se ha ficcionalizado para poder hablar al público con la libertad que presta el atravesar la barrera de la vida en la tierra. Desde la otra ribera, traza su itinerario vital y artístico para un supuesto público ultraterreno que ha de decidir sobre su futuro y enviarla al cielo o condenarla a las profundidades infernales» (Serrano, 2004: 88-89).

anécdotas como la visita sorpresa de un miembro de la *esgae* preguntando por la música de la obra que se iba a representar; su charla con un acomodador que no entendía *El color de agosto* («Entre que la historia es rara y hablan tan bajito… ¿Tú la entiendes?», 325); o incluso una proposición para la revista *Interviú*[91].

Esta alusión a la propia obra se convierte en lo que podríamos llamar *autointertextualidad* cuando la cita se refiere a una de sus últimas obras, *En el túnel un pájaro*, con cuyas líneas finales termina su monólogo: «Las condiciones del pájaro solitario. Que son cinco. La primera que se va a lo más alto […]» (329), palabras que, a su vez, proceden de san Juan de la Cruz, personaje que sirve de inspiración a la citada obra.

Como colofón, la dramaturga-personaje-Pedrero especifica que, para ella, el teatro es esencialmente conflicto, búsqueda incesante, lucha interna: «Por eso me dediqué al teatro, porque es conflicto, ¿entienden? Escribir teatro es soltar a tus fieras. Poner a dos frente a frente y darles un corazón y una inteligencia. Soplarles el aliento y dejarles ver hasta dónde llegan. Eso es el drama, señores» (238). Esta esencia fundamentalmente conflictiva del teatro contrasta con otra idea más filosófica de la escena, como transmisora de ideologías y conceptos: «Porque hacer entes, Hombre 1, Aspirante 2, y ponerles a filosofar, o a decir frases poéticas, o a hacer acciones estéticas, eso no tiene arte, arte dramático, por muy de moda que esté entre los intelectualoides de la cultura. Es simple y llanamente un rollazo» (328).

Finalmente, tras la explicación o justificación de su itinerario artístico, la dramaturga pide al público la absolución de

91 «Sí, me llamaron para pedirme una portada en *topless* […]. Y luego dicen que España ya no es machista. Pero ¿se imaginan, se imaginan ustedes hacerle a Arrabal, a Sastre o a Alonso de Santos esta oferta?» (326).

su *condena* al cielo eterno y, para ello, convoca su participación pidiéndole un minuto de silencio: «Señores del jurado, esto ha llegado a su fin […]. *(Escucha)*. Ah, que si se quedan en silencio durante un minuto significa que no voy al cielo. *(Avanza otro paso)*. Por favor, señores del jurado, soy inocente. Les ruego, les suplico, un minuto de silencio» (329). El público, al final, tiene la última palabra: absolución o condena –irónicamente– de la dramaturga.

Esta reivindicación de la mujer dramaturga tiene su correspondencia en una defensa, en general, de la autoría teatral y en una denuncia de su marginalidad en la siguiente obra que vamos a ver de esta autora: *En el túnel un pájaro* (2003).

En el túnel un pájaro, Paloma Pedrero

Ambrosia, de más de setenta años, acude a un programa de televisión para que la ayuden a buscar a su hermano, Enrique Urdiales, del que la separaron cuando eran pequeños[92]. Enrique, autor de teatro, enfermo, que vive en una residencia de ancianos, se muestra reticente al encuentro con su hermana, pero el presentador del programa, Arturo Novoa, y la enfermera, Margarita, tratan de convencerle. Finalmente, se llevan a cabo varios encuentros presididos por el sarcasmo y el mal carácter de Enrique, que encuentra en la bondad y paciencia de Ambrosia su perfecto complemento.

Tras los encuentros con su recién conocida hermana, Enrique anuncia que va a escribir una obra pero, ante el arrastre de su enfermedad y su dificultad para concluir el texto exitosamente debido a su debilidad física y mental, pide ayuda

92 Quisiera mencionar otra obra que también alberga un programa de televisión del tipo *talk show*, que es *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino, que mencionaré más adelante.

a Arturo y a Margarita para filmar la última escena con una cámara oculta, sin que Ambrosia se entere. Pretende, así, que de la improvisación surja el desenlace definitivo de la obra. Lo que sucede es que Ambrosia le suministra a Enrique el néctar, la ambrosía, que le llevará a la muerte, al descanso definitivo, la eutanasia que él tantas veces solicitó a su enfermera Margarita.

El elemento metateatral más sobresaliente es la autorreferencialidad con el mundo de la escena a través, principalmente, de la figura de Enrique, autor de teatro abandonado y enfermo, que tiene, como es evidente, la función de reivindicar la figura del dramaturgo español vivo. Enrique es el «trasunto de la figura del autor de la generación realista José María Rodríguez Méndez»[93]. Conectando con esa dimensión política, reivindicativa o subversiva que siempre se le ha adscrito al metateatro, Pedrero pretende cierta crítica a la situación marginal del teatro de autor vivo en el momento actual. De ahí las continuas autorreferencias a la escena española contemporánea y a su, por ejemplo, poca consideración de la dramaturgia actual[94]:

> Enrique: Cuarenta obras de teatro. ¿Te parece poco?
> Margarita: Eso no se vende.
> Enrique: ¡No, no se vende! ¡Eso se ama. Eso acompaña. Eso hace bailar el corazón...! ¡Eso son derechos de autor, imbécil!
> Margarita: Cuatro perras.
> Enrique: Eso ahora. Pero cuando palme […] me harán homenajes, publicarán mis obras en libros de piel, seré obligatorio en las universidades[95].

93 Virtudes Serrano, «Introducción» a *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2013, p. 43.

94 Tema central, por otro lado, de *La recepción*, de Carmen Resino.

95 Paloma Pedrero, *En el túnel un pájaro*, en *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXi*, Madrid: Cátedra, 2013, pp. 179-244, p. 203. (A partir de aquí, todas las citas irán referidas a esta edición).

Más adelante se vuelve a aludir al hecho irónico de la adquisición de fama a la muerte del artista: «Ambrosia: Qué pena no haberte encontrado antes. Hubiera ido al teatro a ver tus obras. Porque ahora no las representan, ¿verdad? / Enrique: Cuando palme, cuando palme las pondrán todas» (207)[96].

Relacionado con la autorreferencialidad que provoca la aparición del autor teatral, la metateatralidad adquiere en esta obra la forma de «tematización de la escritura» (Sosa, 2004: 180) o el asunto de la historia que transcurre a medida que se escribe: «[El teatro] organiza buena parte de la estructura de la historia cuando esta avanza al hilo de la escritura del texto que el protagonista ha de acabar antes de su fatal desenlace» (Serrano, 2013: 43): «Enrique: Que voy a escribir una obra de teatro. La última» (214).

La figura de Enrique es la que encauza el carácter metateatral del texto: «La presencia de este personaje magníficamente trazado en toda su complejidad es definitiva para analizar la metateatralidad de la pieza» (Serrano, 2013: 47). Fundamentalmente, porque a través de su conexión con Rodríguez Méndez, se convierte en el portador de las ideas de la autora sobre la situación del teatro español[97]:

> Esto concede una nueva faceta metateatral al personaje, que se enriquece además, al expresar las ideas que ella misma ha

96 Esta marginalidad del autor teatral obliga a muchos a dedicarse a escribir para la televisión, hecho que Enrique considera intolerable, como se ve en sus afirmaciones cuando se refiere a otro autor, amigo suyo: «¡Ese no es mi amigo! Ese se vendió al oro enemigo. Escribe culebrones para la tele» (208). Y es que la crítica a la televisión está presente a lo largo de todo el texto: «Enrique: Detesto la televisión, esa caja en la que se compite por ser el más idiota de todos. ¡Donde esté la grandeza del escenario…! La televisión nos robó el público» (190). Así como también ataca la actitud acrítica del público del teatro: «Una limpieza étnica, es verdad, nos limpió de débiles mentales, de frívolos, de resignados» (190).

97 No obstante, la autora –sobrina del dramaturgo homenajeado– afirma no haber tenido en mente al autor realista cuando redactaba la obra, de manera que con un giro flaubertiano declara que «Enrique Urdiales soy yo» (Serrano, 2013: 48, nota 44).

> formulado en multitud de ocasiones sobre el amor al teatro y la suerte de los dramaturgos vivos, en seminarios, entrevistas o textos de la ficción dramática (Serrano, 2013: 43).

Esta autorreferencialidad hace aparecer otras instancias de metateatralidad, como el teatro dentro del teatro, de forma ocasional, o el recitado y declamación de fragmentos de obras de Rodríguez Méndez, que se convierte en la gran presencia intertextual de la pieza, comenzando por el propio título. Así, en la Primera Escena, Arturo y Margarita, el periodista y la enfermera, tratan de convencer a Enrique para que se vea con Ambrosia, interpretando un fragmento de *El pájaro solitario*[98]. Arturo se ha inventado que quiere hacer una obra de Enrique para que este acceda a hablar con él para su programa de televisión. Para ello, Margarita-directora teatral dispone una suerte de espacio escénico colocando dos sillas para ella y Arturo frente a su espectador, Enrique, quien ha instado al periodista a interpretar, como si de un *casting* se tratara: «Margarita: *(Señalando la frase a Arturo)*. Empezamos aquí. *(Arturo asiente. Margarita coloca dos sillas frente a Enrique. A Arturo:)* Cuando quiera» (191).

Más adelante, Ambrosia se empeña en recitar fragmentos de *El pájaro solitario*, ante el asombro de Enrique por la gran memoria de su hermana: «Ambrosia: ¿Quieres que te recite un trocito de este? […]. 'Te he parido sin nada, a la intemperie […]'» (210) / «Enrique: *(Recitando en actor)*. 'Te he parido sin nada, a la intemperie […]' *(Asombrado)*. Se lo sabía» (211-212). Se trata de una confluencia con otro de los recursos metateatrales más utilizados, el papel dentro del papel.

98 A propósito de la intertextualidad con *El pájaro solitario* y *Flor de otoño*, de José María Rodríguez Méndez, Virtudes Serrano afirma: «Personajes y citas de Rodríguez Méndez van salpicando el diálogo, como recuerdo de lo escrito por el gran autor o como reafirmación de la personalidad adoptada por Enrique ante sus visitantes» (2013: 206, nota 4).

Al inicio de la obra, Enrique acuerda con Margarita hacerse el loco violento y peligroso para mantener las distancias con Ambrosia, restricción que esta se salta a la primera cuando entra y va directamente a besar a Enrique. Este le dice a Margarita que le ate a la cama y emite gruñidos: «Enrique Urdiales gruñe, se convulsiona, ríe como un loquito. Actúa verdaderamente bien» (204). Cuando finaliza el encuentro, la enfermera reconoce el talento como actor de Enrique, haciendo explícito el papel dentro de su papel: «Margarita: Qué gran actuación. / Enrique: El de loco es el papel que más me gusta representar. Ya lo hice una vez sobre el escenario y tuve un gran éxito» (214).

Pero el momento más metateatral es cuando, al modo de *El veneno del teatro*, de Rodolf Sirera, asistimos a la muerte/asesinato del protagonista convertida en hecho dramático: Enrique, sin saberlo, filmará su propia muerte. Ante su bloqueo para concluir la obra que está escribiendo, Urdiales acuerda con Arturo improvisar el final con su hermana y grabarlo para después escribirlo:

> Haremos una improvisación de la última escena. La grabaremos y yo escribiré el final. Después terminaré la primera versión completa […]. Usted me facilita grabar esas cintas y yo le hago la entrevista. La que usted quiere de verdad: el encuentro de la señora Ambrosia con el loco de su hermano Enrique Urdiales, el autor de teatro enfermo de cáncer (227).

Margarita y Arturo esconden una cámara para que Ambrosia no la vea, pero lo que no saben es que la escena improvisada se convertirá en la filmación de su propia muerte, cuando la hermana, portadora del licor eutanásico, proporcione al enfermo Enrique la muerte liberadora.

Comienza el teatro dentro del teatro cuando Enrique-dramaturgo-director de escena le dice a Margarita que apriete

el botón de la cámara oculta que grabará el último y definitivo encuentro con su hermana: «¡Cámara! ¡Acción! ¡Margarita, coño, el botón!» (233). Ambrosia entra en la habitación, le suministra el licor, recitan una escena de *El pájaro solitario* y Enrique muere en los brazos de su hermana. De este modo, realidad y ficción se funden al convertirse la muerte del autor en hecho real y materia literaria.

La obra concluye con otro giro metateatral al albergar otro nivel de ficción compuesto por el programa de televisión al que acude Ambrosia de nuevo. Este espacio televisivo inserto contiene, a su vez, otra instancia ficcional al proyectar la grabación final de Enrique hecha a expensas de Ambrosia: «(Epílogo). Arturo: Aquí tengo también una cinta en la que está grabada la última escena de esta obra, que leyeron para nuestra cámara el propio autor y su hermana. En dicha escena, Enrique Urdiales, como si de una ironía se tratara, escribe y representa su propia muerte» (243).

Nos encontraríamos, pues, con tres niveles de ficción y este alejamiento del hecho real de la muerte propicia la transformación en mito del protagonista: «Arturo: Con ustedes un fragmento de *En el túnel un pájaro*. *(En la pantalla* […] *escuchamos las voces de Arturo y Ambrosia)*» (243).

La recepción, Carmen Resino

De la marginalidad de la autoría también nos habla Carmen Resino, en *La recepción* (1997). En un hotel se va a celebrar una convención de escritores de teatro con una entrega de premios. Dos recepcionistas ayudan a preparar el acto, sirven la cena y realizan las labores requeridas. Sin embargo, el evento parece que no se va a celebrar: ni la prensa ni la televisión acuden al evento, el Autor 6 se pone enfermo, el teléfono no funciona, el autocar se ha ido y los recepcionistas empiezan

a comportarse de modo extraño, de manera que todo apunta a que se ha organizado un complot para mostrar el desprecio de la sociedad ante quienes escriben teatro. La teoría de la conspiración va cobrando fuerza hasta el punto de que se niegan a comer la comida servida por los recepcionistas ante el temor de que esta esté envenenada. Finalmente, deciden comer, en lo que podría considerarse de forma simbólica un acto de valentía cuando todo apunta a que la sociedad les ha dado la espalda.

La metateatralidad está presente en forma de discurso autorreferencial y de teatro dentro del teatro como lectura dramatizada. Las alusiones al medio teatral, el componente metateatral más importante, se realizan por medio de los diálogos que revelan las complicadas relaciones entre el teatro, el público y las instituciones. A lo largo de toda la obra, estos seis dramaturgos mantienen conversaciones autorreferenciales acerca de temas relacionados con la creación y recepción teatrales, como, por ejemplo, el teatro como género literario, la preeminencia del texto o de la representación, el realismo en el teatro, la no diferencia de género en la autoría y el papel de los autores frente a los directores (quienes, desde los sesenta y el teatro colectivo de *El Fernando* o *Castañuela*, habían adquirido un papel relevante). En esta línea de autorreferencia, también se ocupan de la recepción teatral, criticando la escasa atención de la sociedad y de los medios informativos sobre la escena, y planteándose si es necesario el reconocimiento del público para ejercer la labor teatral, y valorando la repercusión social y función de los premios.

Esta reivindicación del teatro que hace C. Resino concluye con que la responsabilidad recae sobre los propios autores, cuya labor está alejada del sentir de la sociedad porque han preferido acomodarse a luchar.

Cartas de amor a Stalin, Juan Mayorga

Esta falta de reconocimiento social de la profesión de escritor puede conducir al autoexilio y a la locura, como le ocurre al protagonista de esta pieza de Mayorga (1999). Este texto dramatiza la vida de Bulgákov, escritor ruso de los años treinta maltratado por el estalinismo y obligado a un exilio interior que desemboca en la locura. A través de este personaje, Mayorga pretende hacernos reflexionar sobre las difíciles relaciones entre el arte y el poder, tal y como explica el propio autor en una entrevista:

> En mi obra, Bulgákov comienza escribiendo cartas para reclamar su libertad como creador, pero acaba haciéndolo al dictado de Stalin, e incluso cede a éste la escritura de esas cartas. Hasta el final proclama su libertad, pero ¿quién escribe realmente sus palabras? Cada día yo me hago esa pregunta como escritor y también como ciudadano: ¿quién escribe mis palabras? Incluso en sociedades mucho menos herméticas que la estalinista la relación del escritor con el poder está cargada de contradicciones y de autoengaños, y una y otra vez aparecen fenómenos de censura más o menos sutil y de autocensura más o menos consciente[99].

Bulgákov cree que puede mantener su independencia artística respecto del poder totalitario del dictador y así se lo intenta explicar a este mediante una misiva. Sin embargo, la ausencia de respuesta y el abandono de su círculo social ante el temor a represalias por su falta de compromiso con el régimen, conducen a este escritor a la locura. Imagina llamadas y encuentros con Stalin en los que le explica el porqué

---

99 Max Barbosa, «Entrevista a Juan Mayorga. ¿Cartas de amor a Stalin?», en *TeatroenMiami.com*, 10 de abril de 2012.

de su renuncia y en las que el dictador promete respetarle. Estos sueños son dramatizados a diferentes niveles; primero, es consciente de estas situaciones ficticias, ya que su mujer y él ensayan la posible entrevista con Stalin; pero en la espera de que este encuentro se produzca, el escritor va confundiendo la realidad con sus ilusiones hasta que llega el momento en el que sus alucinaciones reemplazan a la realidad. La situación de papel interpuesto en la Bulgákova aparece bien delimitada al inicio; sin embargo, a medida que se va aumentando la depresión en el escritor, este va asumiendo las personalidades ficticias que, en un principio, habían adoptado como forma de ensayar ese esperado encuentro que le devolvería a la vida pública y a la labor cultural.

Así pues, sin salida y marginado, el escritor, abocado a un exilio interior, le pide al dictador que le deje abandonar su país:

> Bulgákov: Hasta hace un año, para no morirme de hambre, por la mañana enseñaba teatro en un colegio; por la tarde sustituía a los actores enfermos del Teatro de Stanislavsky; por la noche, a los del Teatro de la Juventud Obrera. Cuando volvía a casa, intentaba escribir, hasta que reventaba de cansancio… Hoy, ni siquiera se me considera digno de aquellos trabajos. Mi nombre se ha hecho tan odioso que mis solicitudes de empleo son acogidas con espanto. […]. Camarada Stalin, apelo a su humanitarismo. Si no puedo ser de ninguna utilidad en mi país, le pido que me autorice a abandonar la Unión Soviética en compañía de mi esposa[100].

Sin embargo, la respuesta de Stalin no llega y, en el intento por averiguar la razón de ese silencio, el matrimonio entra en

---

100 Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin*, *Signa*, n.º 9, 2000, pp. 212-255, p. 8. (*http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emayorga.pdf*) [27/10/2004]. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

una espiral de suposiciones e hipótesis que acaban suplantando la realidad. Bulgákov decide no separarse del teléfono por si se produjera la ansiada llamada de Stalin y continúa escribiendo cartas a este que su mujer tiene que enviar.

La metateatralidad está presente, por tanto, en las ficciones insertas que van constituyéndose partiendo de otro recurso autorreflexivo como es el papel dentro del papel. La Bulgákova pretende ponerse en el lugar de Stalin para averiguar las razones de su silencio y atacarle más certeramente, así que propone a su marido representar el papel de Stalin y tener ambos una conversación: «Bulgákov: Está bien, juguemos un rato. Supongamos que eres Stalin. / (Bulgákov escribe. Ella intenta representar ante él las reacciones de Stalin)» (6). En esta primera conversación ficticia, el escritor interpela a Stalin-Bulgákova acerca de por qué el Comité Central del Teatro ha rechazado su obra *La isla púrpura*, a lo que ella responde que ha sido considerada «como un libelo contra la Revolución» (6). Pero esta ficción inserta es interrumpida porque Bulgákov confunde la realidad con la ficción: «(Descubriendo que Bulgákov está fuera de sí, la mujer calla y abandona su fingimiento)» (7). No obstante, este recurso de los diálogos fingidos se vuelve frecuente, como una necesidad para que el escritor revele sus verdaderas intenciones, de forma que será su paso para la enajenación completa.

Esta locura empieza a manifestarse cuando Bulgákov cree ver a Stalin paseándose enfrente de su casa: «Bulgákov: Me había parecido… Al otro lado de la calle, entre los árboles. Me había parecido ver a Stalin» (12).

Finalmente, la ficción parece haber sustituido completamente a la realidad cuando Stalin, al que solo Bulgákov parece ver, entra en escena y parece presidir todos los actos de la pareja como un espectro o fantasma, más concretamente, al modo del personaje del diablo en el teatro clásico. No es

casual que J. Mayorga en la «Nota previa del autor» afirme que la obra «es una historia de amor en la que intervienen tres personajes: un hombre, una mujer y el diablo» (1). Se trata, parece ser, de una proyección de la mente extenuada de Bulgákov, obsesionado por aquella llamada que se cortó y martirizado por el silencio de Stalin ante las cartas que le escribe: «Por fin, en su enajenación Bulgákov realiza su deseo: un Stalin fantasmagórico le visita» (17).

Se trata, efectivamente, de una presencia que solo él percibe, como se dice en la acotación: «(Bulgákov se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye y ve)» (17). Este fantasma, para dejar claro que se trata de una proyección del propio escritor, actúa como lo hacía anteriormente el personaje encargado de interpretarle, Bulgákova: «(Stalin en escena. Se comporta ante Bulgákov como lo hacía la mujer cuando ella representaba a Stalin)» (17). El escritor se acostumbra a conversar y convivir con el fantasma de Stalin de manera que se convierte en alguien habitual en su vida y a quien le da las cartas que escribe continuamente y que se acumulan en su escritorio. El personaje de Stalin, por su parte, le da consejos acerca de la redacción de las cartas, incluso llega a dictárselas: «Stalin: Vamos, Mijail, no te distraigas. (Dicta). Quedé hondamente impresionado… / […] / (Stalin toma la mano de Bulgákov para obligarle a seguir escribiendo» (25-26). Incluso el Stalin-fantasma se refiere a la obra de teatro que descubre en la mesa de Bulgákov: «Stalin: ¡Una obra de teatro! ¡Cinco escenas en una noche! Porque lo has escrito esta noche, ¿verdad? […] Y trata sobre el diablo, ¡qué interesante!» (27). Este momento puede considerarse una *mise en abyme* en la que, aparte de la autorreferencialidad al teatro, el personaje del diablo podría aludir al propio Stalin y a su naturaleza ficticia, como apuntó el autor en la nota introductoria a la obra. Esta identificación del dictador con el demonio la

realiza más adelante Bulgákova, sin saber que, verdaderamente, su marido habla con el dirigente ruso: «Bulgákova: […] Me da miedo dejarte solo. Es como si esta casa estuviese endemoniada. Como si el demonio estuviese suelto por la casa» (25). La autorreferencialidad que supone la mención de esta obra de teatro dentro de la propia obra queda clara cuando se habla del argumento, que es el mismo que el de la obra que estamos presenciando: «Stalin: El arranque es magnífico: un hombre y una mujer a los que visita el diablo» (34).

La situación se vuelve insostenible para Bulgákova que asume la locura de su marido hacia el final de la obra («Ya no le extraña ver a Bulgákov hablando solo», 35) y decide abandonarle. La última escena es el monólogo de Stalin mientras el escritor permanece enmudecido. El personaje se ha tragado al hombre que lo ha creado, la ficción ha suplantado a la realidad lo que significa, en cierta medida, la claudicación de Bulgákov, su autoconvencimiento de que finalmente merecerá el favor de Stalin.

UTA 3736, Antonia Bueno

La creación artística –y teatral, en particular– se compone de una serie de contradicciones que hay que solucionar dependiendo del objetivo. En el caso de Luz, la dramaturga de *Caídos del cielo*, se quiere hacer justicia a un personaje real, Charo –la indigente quemada por unos jóvenes delincuentes en un cajero automático–, a través de una obra de teatro que rinda tributo tanto a esta como al resto de indigentes. Por su parte, en *UTA 3736* (2007), de Antonia Bueno, las dos protagonistas deciden escribir un guion acerca del accidente que han sufrido como forma de reponerse de sus heridas, pero lo que averiguamos al final es que realmente son fantasmas que se dedican a escribir los sucesos de su vida, pero

desde la realidad que habitan ahora, propia de su naturaleza incorpórea.

En esta obra se dramatiza el trágico suceso del descarrilamiento del metro de Valencia, en 2006, que se saldó con cuarenta y cinco muertos y para el que no hubo asunción de responsabilidades, ya que la tragedia fue ocultada deliberadamente ante la inminente visita del Papa a la ciudad levantina[101].

Por tanto, en esta obra se une la denuncia por un dramático accidente, todavía por esclarecer, junto a la autorreflexión acerca del proceso de creación artística o, al menos, al origen de ese momento creador: «En suma, un alegato y una reflexión sobre un lamentable acontecimiento de la historia contemporánea y sobre la propia creación teatral»[102].

Nely y Empar se despiertan en el hospital de la Fe, de Valencia, tras sufrir el accidente. Nely se siente afortunada por haber sobrevivido a la tragedia pero Empar lamenta su suerte, decepcionada como está de la realidad que le ha tocado vivir.

La metateatralidad en forma de autorreferencia al mundo del arte (teatro o cine) pretende establecer una analogía entre el proceso de recuperación y asunción de la tragedia con el desarrollo de la creación artística. El arte –vendrían a decirnos Empar y Nely– serviría para purgar las experiencias, aprender de ellas y sobreponerse.

Debido a la vinculación de Empar con el arte, son esperables las referencias a la literatura, por ejemplo, a *Hamlet*: «Empar: Dormir, vivir, morir tal vez soñar. *(Silencio)*. ¿Has

---

101 «UTA 3736: fue lo último que vieron sus ojos [los de Nely] en una chapita atornillada al vagón, en el accidente de metro en Valencia el día 3 de julio de 2006, en el que murieron 43 personas y otras 47 resultaron heridas. Estas dos jóvenes representan a dos de las accidentadas y se erigen en testimonios vivos de la terrible tragedia» (Gutiérrez Carbajo, 2014: 78).

102 Francisco Gutiérrez Carbajo, «Introducción», Antonia Bueno, *UTA 3736*, en *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2014, p. 78.

pensado alguna vez en quitarte de en medio?»[103]; a Samuel Beckett: «Empar: No sé qué coño hacemos aquí tú y yo. / Nely: Descansar… y esperar. / Empar: Esperar a Godot. O a quien cojones sea» (181); pero también a Kafka: «¿Qué habría pasado si no hubieses despertado?… ¿O si al despertar descubrieses que eras un escarabajo, como le ocurrió a Gregorio Samsa? / Nely: ¿Quién es ese? ¿Un amigo tuyo? / Empar: El protagonista de *La metamorfosis* de Kafka» (180).

La autorreferencia al propio proceso de creación se produce cuando, en medio del «amable silencio hospitalario» (178) que provoca la noche, estas dos figuras deciden acometer la escritura de un guion que esclarezca las causas del accidente y las ayude a comprender, a ellas también, su situación. Empar comprende que dentro de todo ello hay algo inexplicable, un misterio que hay que desentrañar y se descubrirá al hilo de la escritura[104]: «Empar: ¿Te das cuenta, Nely? Esto parece un guión forzado […]. Cuando comienza la semana de la llegada del Papa, se produce un accidente brutal en el metro. ¿Y cómo se llama la estación? / Nely: ¡Jesús! / Empar: Yo no me atrevería a escribir un guión tan tosco […]. Dirían que soy una guionista demasiado vulgar» (182).

Otro tipo de autoalusión al mundo del arte aparece por el hecho de que Empar es artista: «Empar: El video-arte que estábamos preparando. / […] / Nely: *(Mirándola con admiración)*. Entonces… ¡tú eres artista! /Empar: *(Con cansancio)*. Si lo quieres llamar así… / Nely: ¡Guau! Es la primera vez que hablo con una artista. ¿Me dejas que te toque?» (180). Y, a

103 Antonia Bueno, *UTA 3736*, en *Dramaturgas del siglo XXI*, ed. Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid: Cátedra, 2014, pp. 177-185. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

104 Y traigo a colación las palabras de Indalecio, el protagonista de *Dentro de la tierra*, de Paco Bezerra –de la que trataremos más adelante–, escritor de teatro, para quien «escribir es como desvelar un misterio».

continuación, Empar reflexiona sobre las penurias del oficio de escritora: «Nely: […] Oye, eso de hacer guiones, ¿cómo es? Podrías enseñarme. / Empar: Es… doloroso […]. Tienes que arrancar un trozo de ti. Y eso… duele» (182).

Nely propone escribir el guion para divertirse: «¿Por qué no escribimos un guión sobre lo que nos ha pasado? / Empar: *(Cansina)*. ¿Para qué? / Nely: Para nada… Para nosotras… Para pasar el rato» (183), pero la toma de conciencia sobre el proceso de creación conducirá a una reflexión acerca del propio proceso vital: «Empar: Vivir ya es pasarlo mal» (182). Así, comienzan a componer su obra, que es la misma que acabamos de leer produciéndose una autorreferencia o autocita de la obra hacia sí misma: «Empar: *(*[…] *Nely escribe. Empar continúa describiendo la acotación del comienzo del guión)*. Dirigiéndose a la chica de la otra cama le pregunta: ¿Dónde estamos? La chica de tez clara, apenas entreabriendo los ojos, responde: En la Fe» (184). No conocemos nada más del manuscrito, tan solo el título, que es el de la propia obra que estamos leyendo: «Empar: Hay que buscar un título. / Nely: ¡Ya lo tengo!: UTA 3736 […]. Fue lo último que vieron mis ojos en una chapita atornillada al vagón. ¿Qué querrá decir?» (185).

A partir de ahora es cuando Nely y Empar se dedicarán a desarrollar y concluir su creación, proceso al que ya no asistimos porque en ese momento termina la pieza que estamos leyendo: «Empar: Tú y yo vamos a hacer grandes cosas. / Nely: Entonces, ¿ya no quieres morirte? / Empar: […] Bueno, ya habrá tiempo. Ahora tenemos que escribir nuestro guión. / FIN» (185).

Caídos del cielo, Paloma Pedrero

Otra dramaturga protagonista de un texto metateatral es Luz, la autora de *Caídos del cielo* (2009), de Paloma Pedrero, obra

donde asistimos al proceso de creación y ensayo de una obra de teatro. Al inicio de la pieza se presentan dos espacios simultáneos: el estudio de la escritora, Luz, y la sala de ensayos donde se representan los textos que esta va escribiendo y que se modifican según los intereses de los actores-personajes; posteriormente, se añadirá un tercer espacio, el cielo o paraíso donde están los fantasmas de Charo y Abelino.

La obra comienza con Luz que se revela como generadora de la acción y creadora de los personajes-actores cuando le indica a uno de ellos que dé comienzo la acción. Esta escritora pretende realizar un homenaje a la indigente Charo y dignificar a otros *sintecho* a quienes hace protagonistas de la obra que está componiendo:

> Charito: […] Nadie nos exige nada porque nadie cree en nosotros.
> Luz: Yo solo quiero que lo pasen bien.
> Charito: No sólo. […] También quieres redimirlos[105].

Estas personas son presentadas como el símbolo de la libertad, de la capacidad de no entrar en el juego que impone la sociedad moderna, como dice Amadeo Lanza al principio de la obra: «Un hombre que no ha podido entrar en el juego. El juego ese de lo que deben ser las cosas… Estudiar, encontrar un trabajo, una mujer» (35). Este primer personaje que conocemos habla directamente al público –como se hará en repetidas ocasiones en esta obra–, en un intento por romper la cuarta pared, por acercar la sala al escenario y por dejar patente que la obra es una construcción ficticia donde todo puede ocurrir, como que Charo, la protagonista, aparezca en

105 Paloma Pedrero, *Caídos del cielo*, Madrid: Colección El Teatro Puede. Fundación Coca-Cola, Huerga y Fierro Ed., 2009, p. 69. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

el escenario en forma de fantasma que inspira a la escritora y que dirige, de alguna manera, los ensayos.

Una vez se han vulnerado los límites entre la ficción y la realidad, aceptamos la licencia de que el fantasma de Charo inspire a Luz para escribir su obra como forma de saldar sus cuentas en la tierra. A Charo, a causa de su enfermedad mental, se le impedía acercarse a su familia, por lo que no pudo despedirse de su hija. Ahora, con la obra de Luz, la mujer asesinada podrá cumplir su propósito de manera que esta empresa dota de cierto significado místico o mágico a la representación inserta dado que se convierte en el medio de comunicación de Charo con su hija.

De este modo, se constituye una estructura de marcos en la que el nivel de referencia corresponde a los ensayos, los comentarios sobre el desarrollo de la obra y las dudas de la escritora; el nivel de ficción inserto, por el contrario, estaría conformado por los ensayos y el estreno de la obra.

La pieza comienza en un espacio ficticio como es el cielo o paraíso –descrito como una playa exótica– donde se encuentran los fantasmas de Charo y Abelino, quienes expresan su preocupación porque, ahora que se encuentran en ese retiro paradisíaco, descubren que se están desvaneciendo a causa de que nadie piensa en ellos.

Por ello, Charito decide hacerse la musa que inspire a Luz para cumplir su objetivo de que alguien piense en ella para no desvanecerse y vivir en el paraíso toda la eternidad; pero fundamentalmente, lo que quiere Charo es aliviar a su hija del sufrimiento y el sentimiento de culpa que le produjo su muerte haciéndole saber que ella, Charo, está bien y que ha encontrado el paraíso.

Charo y Abelino consiguen bajar a la tierra convertidos en personajes que serán encarnados por los actores Violeta y Jato, una pareja mal avenida en la vida real. La actriz y el

actor tendrán problemas para identificarse con sus personajes y necesitan encontrar la esencia de los caracteres que tienen que interpretar, sus antecedentes, sus motivaciones, lo que provoca interrupciones de la acción que versarán sobre la estructura y el propósito de la obra, dando lugar a un discurso autorreferencial: «Marcelo: *(Mitinero)*. Que la gente no quiera saber, no significa que nosotros no queramos hablar. El arte tiene esa función: despertar conciencias…» (51).

Simultáneamente, se hace evidente el proceso de escritura mediante la lucha que Luz mantiene consigo misma para elaborar la obra sobre esta pobre mendiga asesinada de Barcelona. Por otro lado, también asistimos a las discusiones autorreferenciales de Charo con Luz, o sea, de la escritora con su musa, quien la ayuda o la lleva por otros derroteros:

> Escritora: Se pierde el objetivo.
> Charito: El objetivo es que ellos hablen de ellos, guapa…
> Escritora: Hablo del deseo de la protagonista, lista.
> Charito: ¿De mí? Ah, ¿y cuál es mi deseo?
> Escritora: Ahora mismo ni lo sé.
> Charito: Yo sí. Vivir en la gloria toda la eternidad. Escribir una obra para que se me recuerde siempre (54).

De este modo, aparece el tópico de la obra que se está creando mientras leemos: «Charito: Vale. Escribe. Marcelo punto y guión» (60), revelando aquí la naturaleza de la escritura dramática en la que los parlamentos de los personajes están precedidos de su propio nombre, seguido de punto y guion.

Por tanto, las escenas correspondientes al ensayo –donde vamos conociendo pinceladas de la vida de Charito–, al proceso de escritura y a las conversaciones de los fantasmas en el paraíso aparecen de forma intercalada conformando una estructura en la que se imbrican los diferentes niveles de ficción y que favorece la confusión entre planos. En definitiva,

la metateatralidad se manifiesta, principalmente, en la vulneración del límite realidad/ficción, al hacer que los personajes-fantasmas pasen de un nivel al otro, participando activamente de la creación y ensayo de la obra.

Relacionado con este traspaso de niveles está la ruptura de la cuarta pared, dado que los personajes se dirigen directamente al público en los monólogos que interpretan, para explicar, sin dramatismos y con humor, cómo es su vida como indigentes. De este modo, Amadeo, al inicio de la obra, se dirige a la audiencia: «Buenas noches, estimado público» (35). No obstante, el ejemplo más claro de violación de la frontera realidad/ficción se encuentra al final de la obra, cuando los fantasmas de Charo y Abelino se hacen visibles para el público, de manera oficial, una vez que Violeta y Jato les han devuelto la apariencia física gracias a su interpretación. Charo y Abelino hablan al público pero, en especial, a Marta, la hija de Charo, con lo que se produce por ende la ficcionalización del público:

> Abelino: Pero, ¿de verdad nos oyen?
> Charito: Ay, Abe, ahora claro que nos oyen, qué hombre de poca fe. Verás, ¿ustedes nos escuchan? ¿Ves? […] Calla, que está mi niña. ¿Marta? *(Mira hacia el público y le hace un gesto con la mano).* Marta, hija, ¿has visto lo bien que estoy? Y así que sí, ya te he visto. Ya te siento (94).

De la mano de esta ruptura de la cuarta pared surge la ficcionalización del público cuando Charo mira a la sala y trata de dirigirse a su hija.

En otro orden de mecanismos metaficcionales que no juegan con los niveles de ficción, se encuentran las referencias a la literatura en las reiteradas ocasiones en las que se menciona *Hamlet* debido al paralelismo entre Charo y el personaje-fantasma que se aparece a su hijo/a.

Del mismo modo que hemos visto en apartados anteriores, también aparece aquí el tema de la marginalidad de la profesión actoral, evidente en el hecho de que los actores, en realidad, son personas reales sin techo que han realizado este taller de teatro como terapia de reinserción social[106]. La marginalidad de los personajes de *Caídos del cielo* se encuentra en que ellos ya no esperan ni se espera nada de ellos porque no participan en el juego del *debe ser*, como decía Amadeo al principio o como dice Charito en la escena XVIII: «Hay un momento en la vida en que uno deja de defenderse. Tampoco ataca: ni se defiende ni ataca […]. En ese momento solo deseas que la espera sea corta, muy corta» (65).

La escena final corresponde al estreno de la obra. Es un momento de tensión porque Violeta, la actriz que interpreta a Charo, tiene una gran responsabilidad narrando el duro momento de la agresión y asesinato de Charito; sin embargo, tanto ella como Jato, que ha tenido grandes dificultades para asumir el papel de Abelino, son ayudados en ese momento por los fantasmas de las dos figuras a las que encarnan: Charito y Abelino se colocan detrás de ellos aportándoles la fuerza necesaria para acometer la representación final. Una vez concluida la obra, quedan los dos espectros a la vista del público, los cuales ya han recuperado su presencia física gracias a la interpretación de los dos actores que los encarnan. Se produce, en este momento, el final y cierre definitivo de la pieza con una declaración de amor de Abelino a Charo, concluyendo, así, esta historia dramática y dura en un punto amable y humorístico.

---

106 No olvidemos que este texto surgió a partir de un proyecto de integración social con personas indigentes, con el que la autora ganó el VII Premio Dionisos que otorga la Unesco. Se puede encontrar más información de esta interesante iniciativa en (*www.caidosdelcielo.org*). Pedrero continúa con su empresa de usar el teatro para fines sociales con *El secuestro (Caídos del cielo 2)*, mencionado más arriba.

La fiesta, Juana Escabias

Parece que obtener el favor de las instituciones y, además, del público receptor, no solo salva la vida, sino que proporciona enormes beneficios y, sobre todo, una desmedida satisfacción profesional y personal; es lo que le sucede a Víctor, el dramaturgo protagonista de *La fiesta* (2014), de Juana Escabias. Estamos en la fiesta que Víctor, dramaturgo septuagenario de éxito, ofrece en su casa para celebrar su último estreno. Mientras se desarrolla la fiesta, diversos personajes se dan cita en el baño para conversar y mostrar lo que verdaderamente piensan sobre el autor y su obra.

Dado que el protagonista es un personaje-dramaturgo, el tema de la pieza será fundamentalmente autorreferencial hacia el mundo del teatro; concretamente, se centrará en la relación de las personas creadoras con el público, la crítica y las instituciones. Víctor es un escritor amado por estos tres grupos aunque parece ser que la calidad literaria de sus creaciones no lo merece. Se trata de la situación totalmente contraria a la descrita por Carmen Resino en *La recepción*, en la que los dramaturgos eran marginados por el público y la crítica; en este caso, Víctor se ha convertido en un dramaturgo institucionalizado, perteneciente a la cultura oficial, por lo que no hay sitio para las críticas contra su obra: «Periodista 1.º: Cuando alguien triunfa malo, se vuelve tan políticamente correcto. / Periodista 2.º: Su obra se convierte en puro miedo a que El Sistema le retire su beneplácito, y en efectos especiales para ocultar ese miedo»[107].

Como he mencionado, la metateatralidad de la pieza consiste en la autorreferencia al aspecto de la recepción por parte

---

107 Juana Escabias, *La fiesta*, en *Dramaturgas del siglo XXI*, ed. Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid: Cátedra, 2014, pp. 215-241, p. 218. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

de crítica y público. Así, el inicio de la obra es la conversación entre los dos periodistas, críticos teatrales, horrorizados con la obra, con su duración, su calidad, así como con la connivencia del público, pero que, sin embargo, van a otorgarle la máxima calificación:

> Periodista 1.º: No veía el momento de que finalizara el espectáculo. Han sido las tres horas más horrendas de mi vida […] ¡Qué penalidades nos manda Dios a los críticos teatrales! […] Pero que aplauda la gente, que se ha comido un bodrio de tres horas…, y cuarto, por el que ha pagado veinticinco euros… Tendrían que denunciar al teatro por estafa (216-217).

La calificación negativa del espectáculo deja paso a la crítica de la carrera del dramaturgo: «Periodista 2.º: Víctor no es lo que era. / Periodista 1.º: Lleva cuarenta años sin escribir una obra que merezca ser leída o estrenada» (217). Esta última producción parece haber sido especialmente extravagante, con sus tres horas y cuarto de duración y «la ruptura de la cuarta pared con ballet imperial ruso incluido» (218). Estas críticas bien pueden referirse a la realidad del panorama teatral, dominado por producciones costosísimas y espectaculares que el público aguanta por falta de criterio y por miedo a salirse del ámbito de la cultura oficial (este aspecto nos remite al miedo social del que hablaba Albert Boadella en *El retablo de las maravillas*).

A pesar de estas acusaciones, ambos críticos deciden darle la máxima calificación a la obra de Víctor debido a intereses económicos, poniendo al descubierto un sistema de hipocresías e intereses ocultos en el que lo menos importante es la cultura:

> Periodista: ¿Cuántas estrellas vas a otorgarle en tu crítica?
> Periodista 2.º: Creo que cuatro […]. Deberías darle cuatro,

> ha contratado a la empresa de tu hija para que le diseñe el vestuario […]. Vaya pedazo de bodrio. Y es capaz de aguantar en cartel una temporada entera (219).

Sin duda aquí se utiliza la vertiente política de la metateatralidad, ya que la autorreferencialidad al mundo del espectáculo sirve para criticar este sistema corrupto de intereses y recomendaciones, que no es más que un microcosmos representativo del entero sistema político y social.

Los críticos son conscientes de que su opinión guía la de la asamblea lectora/espectadora y que, si es unánime, no creará conflictos y todo el mundo ganará dinero con esta mentira: «Periodista 1.º: Si en tu periódico y el mío le damos cuatro estrellas… La gente acudirá y no le gustará, pero nadie se atreverá a llevarnos la contraria a ti y a mí» (220). La afirmación del Periodista 2.º revela los intereses económicos que guían las críticas culturales y, por tanto, la dependencia del arte respecto del sistema económico y político: «Encomendémonos a Santa Nómina bendita, que alivia cuantas crisis de fe existen y existirán» (220).

En medio de esta conversación, aparece el dramaturgo, a quien las conmemoraciones se le acumulan –el estreno, el cumpleaños, el anuncio del doctorado Honoris Causa[108]– y pregunta a los críticos su auténtica opinión sobre su obra, no la oficial, porque «eso es para los periódicos, de cara a la galería». Víctor insiste: «Yo te agradezco tu apoyo en todo lo que hago, pero estoy preguntándotelo aquí, en la intimidad. ¿Qué

108 «Periodista 2.º: Nadie merece el Honoris Causa como tú» (221). En realidad, se trata de un escritor cuya carrera ha sido amparada por las instituciones sin razón alguna, simplemente por haber escrito una primera obra genial –que después descubriremos que fue copiada–: «Esposa 1.ª: Eres un hombre con mucha suerte, tenías veintiocho años cuando un amigo de tu padre te nombró asesor teatral del Ministerio, luego fuiste Director General de Teatro, Presidente de la Asociación de Productores Teatrales, Presidente de la Asociación de Exhibidores…» (233).

te ha parecido? Háblame francamente, con el corazón en la mano» (227). Víctor sufre una especie de crisis creadora, ahora que, con setenta años, se sabe al final de su carrera y tal vez de su vida:

> Tú quizás no lo comprendas, porque eres más joven, pero hoy cumplo setenta años. No sé cuánto tiempo más viviré o cuántas obras más escribiré, pero hoy entro en mi última etapa creativa. Llevo toda la vida escribiendo y estrenando y me gustaría tener la certeza de si voy o no voy por el buen camino (228).

No obstante, los críticos no se atreven a sincerarse con él porque, en ese caso, todo el sistema y su propia seguridad económica, estallaría por los aires, de manera que los periodistas se limitan a responder y repetir: «Me ha parecido estupendo, como todo lo que haces» (227). Como no puede sacar una opinión sincera de sus críticos, Víctor se refugia en su primera esposa, Balbina, otra invitada a la fiesta, a quien confiesa sus temores acerca de su creación y la recepción por parte del público: «Gracias por venir, Balbina. Tengo una angustia aquí que… no sé, como si fuera a salírseme el corazón del pecho *(Se abraza a ella)*. ¡Tengo miedo Balbina. Tengo miedo de dejar de gustarle a la gente!» (232).

Esta primera esposa de Víctor es otra de las invitadas a la fiesta que forma parte del entorno parasitario que rodea al dramaturgo. Otros personajes que tratan de aprovecharse de esta fama impostada son sus otras dos esposas, La Mujer, La Jovencita y El Joven.

En primer lugar, la presencia simultánea y conflictiva de sus tres esposas en la fiesta nos da idea de la desastrosa vida sentimental del dramaturgo, lo cual nos remite directamente al tópico de la volátil vida íntima de los profesionales de la escena. Estas tres esposas se conocen y se llevan fatal, buena

muestra de lo cual son los insultos que se profieren unas contra otras: «Esposa 2.ª: Eres una hijadeputaanoréxica [A la esposa 1.ª]. Y tú un pichafloja, un impotente, un castrado, un incapaz» (225). De modo parecido se refiere la primera esposa a la segunda: «Te conozco, Víctor Cálamo, estuve casada contigo treinta y cinco años, hasta que una negra estropajosa se cruzó en nuestro camino» (231).

En cuanto a La Mujer y La Jovencita, la primera le aconseja a la segunda que trate de conseguir una relación sexual con el dramaturgo para obtener un trabajo: «Mira, hija, aquí debe dormir él. Cuando la noche esté más avanzada y él se haya metido al cuerpo otras tres o cuatro copas yo entretengo a su mujer y tú te vienes con él al dormitorio. Y ya verás como en su próxima obra te hace la protagonista» (226). Esta absoluta falta de escrúpulos es otro motivo recurrente en estas obras que tratan sobre el mundo del espectáculo, que se convierte, así, en un microcosmos representativo del mundo contemporáneo.

Del mismo modo, la presencia de El Joven también revela que la sinceridad en este mundo del espectáculo es contraproducente. Víctor solicita al joven su verdadera opinión acerca de su espectáculo pero este se niega porque ya ha experimentado en sus carnes las consecuencias de la sinceridad en el mundo de la farsa:

> Al finalizar el espectáculo […] una joven desconocida […] me preguntó qué me había parecido el espectáculo. Yo le di mi opinión sincera […]. Aquella joven desconocida que era la novia de uno de los actores secundarios, le contó lo que yo opinaba a su novio, y su novio se lo contó a la actriz protagonista, y la actriz protagonista al actor protagonista, y el actor protagonista al director, y el director al productor y… y… Y me quedé sin trabajo (238).

Pero el final de esta búsqueda de la verdad por parte de Víctor es un reencuentro brutal con ella. A esta fiesta de la apoteosis del dramaturgo acude la hija del escritor a quien Víctor robó su primera obra y por la cual obtuvo el éxito que le ha permitido vivir de las rentas el resto de su vida. La hija del dramaturgo robado ejecuta la venganza que todos parecen querer realizar:

> La Desconocida: He venido a vengar a mi padre, aquel pobre escritor sin fama ni recursos a quien tú le robaste tu trilogía. Te la entregó para pedirte ayuda y opinión, y tú se la robaste […]. A él le tocaba triunfar y ser reconocido en aquel momento, después de toda una vida de lucha y aprendizaje. Pero tú le aplastaste para robarle su oportunidad (239).

Crítica directa, brutal y sin tapujos al mundo del espectáculo y de los medios de comunicación, al mecenazgo acrítico de las instituciones y a la injusticia hacia las personas creadoras con una larga trayectoria de calidad literaria, a las que, sin embargo, nunca se llega a reconocer, como a ese autor desconocido cuya hija dispara a Víctor por haberle robado su obra y su éxito. En definitiva, una pieza breve, directa, impactante, donde la autoalusión al mundo cultural y los medios de comunicación trasciende hasta una denuncia de la hipocresía y la mentira como entorno natural de nuestra sociedad contemporánea.

El lector por horas, José Sanchis Sinisterra

El oficio de escritor o escritora siempre es un camino lleno de ambigüedades y revelaciones ocultas. Estas son las características de las siguientes obras de las que hablaré: *El lector por horas*, *Deja el amor de lado* y *Enemigo interior*, las tres de Sanchis Sinisterra, y *Al lado oeste del Golden Gate*, de Pablo

Iglesias Simón, que se presentan como un territorio plagado de huecos textuales que hay que interpretar. O quizá no.

En *El lector por horas* (1998), Celso, el prototipo de hombre burgués y culto dedicado a los negocios, contrata a Ismael, un profesor y escritor venido a menos, con problemas económicos, para que pase las tardes leyéndole a su hija Lorena, ciega desde que murió su madre. El requisito indispensable que había de cumplir Ismael para ser elegido por Celso es su asepsia a la hora de leer, de manera que ningún sentimiento hacia el texto se traspase a su voz y evite, así, guiar el sentido interpretativo de Lorena hacia uno u otro sentido.

No obstante, a pesar de su ceguera, Lorena va adivinando datos y pasajes oscuros de la vida de Ismael que, según ella, se vislumbran a través de la lectura interpretativa que el lector realiza de determinadas palabras, su forma de pronunciar o su entonación. Realmente, se trata de hipótesis que nunca quedan confirmadas puesto que, tal y como explica el propio autor en «Nota del autor. El acto de leer»[109], *El lector por horas* pertenece a «un tipo de teatro que ofrece más preguntas que respuestas» (176). El autor, «renunciando a su omnisciencia» (Martínez, 2004: 132), lucha contra el pensamiento único y nos ofrece la dramatización del enigma en su estado puro:

> Desde hace algún tiempo vengo intentando un tipo de teatro que ofrece más preguntas que respuestas. No por mala voluntad, lo juro. Pero es que, en este tiempo de falsas certidumbres, de recetas para todo, de afirmaciones perentorias, de pensamiento único… he optado por compartir mis dudas, por señalar las sombras, por dar forma dramática al enigma que envuelve nuestras vidas (176).

---

109 José Sanchis Sinisterra, *El lector horas* (con *¡Ay, Carmela!*), Madrid: Castalia: 2000, pp. 173-247, p. 175. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

El desentrañamiento de un enigma apela directamente a conseguir la atención de las personas receptoras: «Yo apelo a un espectador teatral que acepte la gozosa tarea de 'rellenar los huecos' de la obra, a interpretar libremente sus enigmas, de implicarse a fondo en la aventura de 'leer'» (176). De aquí el primer emparentamiento de la pieza con lo metateatral, ya que convierte en tema el papel del público como cointérprete[110].

La obra es un experimento sobre la posibilidad de sustentar una acción dramática sobre la duda, sobre las sucesivas preguntas que nos van surgiendo acerca de Celso, Ismael y Lorena[111]. No sabemos nada sobre estos «tres personajes anudados por el rito de la lectura» (Sosa, 2004: 217), de manera que todo lo que podemos hacer como espectadores es extraer conclusiones o hipótesis de los diálogos entrecortados, de sus silencios y de las interpretaciones y ataques de unos a otros, así como de los fragmentos literarios que Ismael va leyendo. Estos fragmentos constituyen, como han apuntado Carlos Batlle, Marcela Beatriz Sosa, Monique Martínez y Eduardo Pérez Rasilla, un segundo nivel de ficción dentro de la obra marco o el nivel de referencia.

Marcela Beatriz Sosa establece que *El lector por horas* contiene la metateatralidad del tipo «intertextualidad/referencia a la literatura» (Sosa, 2004: 177), de hecho, Sosa parte de las afirmaciones de Carles Batlle para afirmar que «ELH [*El lector*

110 «Una vez que se ingresa al universo ficcional de ELH [*El lector por horas*], la cooperación interpretativa comienza a diseñar sus propios derroteros debido a que la obra es una cifra de toda la literatura, condensada en esa biblioteca que opera como telón de fondo pero también como protagonista de ELH» (Sosa, 2004: 217).

111 El autor insiste en su voluntad consciente de crear una obra repleta de huecos para provocar la participación activa de la persona que lee/presencia la obra: «Estaba por entonces explorando los principios de incompletud y discontinuidad, tratando de sustentar la acción en una estructura de enigmas –efectivamente, para activar al receptor– y, por añadidura, renunciando a la omnisciencia autoral» (Martínez, 2004: 132).

por horas] es, para nosotros, la culminación de una propuesta, en la que se imbrican de manera perfecta los dos principios constructivos, intertextualidad (reescritura) y metateatro» (Sosa, 2004: 219). Sosa cita a Batlle quien establece claramente una equiparación entre los fragmentos literarios que Ismael lee y la obra inserta, en la cual Lorena sería la oyente/espectadora e Ismael el lector/actor: «En cierto sentido, no sé si llamarlo metateatral, el texto leído ocupa la posición de la obra teatral: el lector representa al actor (o al director) y, finalmente, el oyente es el público» (Batlle, en Sosa, 2004: 219).

Monique Martínez también señala esta función abismante de los textos que Ismael lee, ya que desvelan algo oculto o esencial referido a la ficción en primer término o a la obra marco: «Lo que constituye la verdadera 'acción' de *El lector por horas* es la interpretación de los mensajes, de los signos y de las palabras, más allá del texto teatral, en una especie de *mise en abîme* que juega con los diferentes niveles de significación» (2004: 132).

Eduardo Pérez Rasilla, en la edición del texto, ya había mencionado la existencia de estos niveles de ficción –que, como acabo de decir, son señalados por otros investigadores–, el segundo de los cuales –ficción inserta– está constituido por los fragmentos leídos:

> La muerte constituye uno de los motivos dominantes de la pieza: las madres muertas o el derrumbamiento de Celso son imágenes de la muerte en un primer plano de ficción. Pero más frecuentes aún son las imágenes de la muerte que aparecen en el segundo plano de la ficción, es decir, en las lecturas elegidas (182).

William Faulkner, Arthur Schnitzler, Gustave Flaubert, Joseph Conrad o Juan Rulfo son los autores cuyas obras lee

Ismael. Al principio, las sesiones de lectura discurren con normalidad, enmarcadas por silencios y algunas frases entrecortadas. Pero, al cabo de algunas lecturas, descubrimos que Lorena ha estado coligiendo datos personales del tono y pronunciación de las palabras que Ismael le transmitía mientras leía. Para Lorena, cada vocablo que Ismael le leía transmitía una información oculta acerca de su personalidad: «Cada sesión de lectura es una confesión, en cada página me descubre un pliegue de su alma, un miedo, un rencor, el trazo de un recuerdo o de un deseo» (213). Lorena revela una gran agilidad mental para saber discernir las diferencias en el tono de adjetivos, sustantivos y verbos:

> Esos miles y miles de palabras leídas… […]. Lo sé todo de usted. Los adjetivos, sobre todo, le traicionan. Y también algunos verbos… con los nombres, en cambio, se defiende mejor. Siempre que no se refieran al cuerpo humano… ni a líquidos o sustancias fluidas… […]. Con El corazón de las tinieblas, pensé que eran los ríos, que algo en los ríos le velaba la voz, se le apagaba… (214).

¿Cómo puede Lorena inferir un supuesto pasado deshonroso de Ismael por el simple hecho de pronunciar de manera diferente determinadas palabras? Realmente, Lorena también nos lee a nosotros, lectores/espectadores, que nos reflejamos en esta obsesión interpretativa para la cual, sin embargo, no hay certezas, ni verificaciones:

> ¿Gano yo algo descubriendo que fue usted profesor, que lo expulsaron por…? […] ¿Era menor de edad? Me refiero a la última, claro: la suicida. Las otras… […]. Si se marcha así, furtivamente, sin replicarme, sin defenderse… quiere decir que aún se avergüenza de aquello. Pero, ¿de qué? ¿De lo que hizo con ella? ¿O de que lo expulsaran? *(Pausa).* ¿Cómo fue?

> ¿Hubo escándalo, le degradaron públicamente? No creo que tuviera problemas con la justicia, probablemente no pudieron acusarle de nada. Sólo su buen nombre, su prestigio, su carrera… Un apestado. De la noche a la mañana convertido en un apestado, la deshonra de su gremio (214-215)

Lorena, como oyente de las lecturas de Ismael, saca sus propias conclusiones, convirtiéndose así también en espectadora o en coautora, de ahí la consideración de estos fragmentos literarios insertos como una *mise en abyme* que nos devuelve la imagen invertida de la ficción en primer plano para descubrirnos lo que supuestamente oculta Ismael. No obstante, en este caso, dada la naturaleza esencialmente enigmática del texto, las hipótesis interpretativas no se ven verificadas dejando al descubierto, de este modo, la subjetividad de la recepción de una obra literaria.

Con respecto al fragmento de *Relato soñado*, de Arthur Schnitzler, sobre la descripción del cadáver de una mujer, Lorena cree que ha sido elegido por su padre para hacerla reaccionar ante el hecho traumático de la muerte de su madre y así, quizá, recuperar la visión: «¡Qué ingenuo! Pensó que yo… que con eso me… No me lo puedo creer. Debe de estar chocheando…» (219). Lorena acusa a Ismael y a Celso, alternativamente, de haber elegido ese fragmento con mala intención, lo que pone de manifiesto el enfrentamiento o la mala relación entre Lorena y su padre: «Ismael: Por favor, Lorena: déjame fuera de esta guerra. No sé qué tienes contra tu padre… ni él contra ti. Y no quiero saberlo» (219). Ismael apunta a la posible culpabilidad del padre así que Lorena le reprende seguidamente: «Ya no me tengo lástima. Ni siquiera cuando me pones delante el rostro de una muerta, el cuerpo de una muerta… […]. A lo mejor pensaste que, con eso, me ibas a retener en… […]. No te hagas el tonto, papá. El cadá-

ver de la mujer, en esa novela…» (230). Sin embargo, Celso parece no haber participado en esta elección: «Ni lo conozco… ¿*Relato soñado*, dices? *(Pausa).* Hace tres semanas que no hablo con Ismael» (231). De nuevo, nuestras expectativas se frustran y se nos torna imposible verificar las conclusiones que saca Lorena; no obstante, podemos vernos reflejadas como personas lectoras en esta incertidumbre que crea el acto de leer.

Aparte de esta metateatralidad autorreferencial que tematiza el acto de la lectura, la autorreflexividad también se abre paso en las discusiones acerca de la importancia y significado de la literatura. Así, por ejemplo, para Celso, la literatura contribuye a crear nuestro descontento hacia el mundo: «Pero la literatura, todas las obras de ficción, novelas poesías, dramas… solo tienen un propósito: crear insatisfacción, volver insoportable la realidad» (208). La autorreferencialidad también está presente por la inclusión del personaje-escritor que es Ismael:

> Celso: Pues nada menos que un escritor… Sí, Lorena: nuestro amigo Ismael, además de un magnífico lector, es también un escritor… Un novelista […] con tres novelas publicadas. Nada menos… Tres novelas, por cierto, hoy prácticamente inencontrables (236).

A propósito de esta autoalusión al mundo del arte, se tratan temas que tienen que ver con la creación, en este caso concretamente, con la creación novelística y, en especial, con el asunto de la inspiración o la falta de esta: «Celso: […] Parece que Ismael está pasando por uno de esos períodos… […]. Todo escritor sabe de esos períodos de sequía […]. La inspiración es caprichosa» (236).

Para este hombre de negocios, padre de familia burgués, la inspiración es a la creación literaria lo que la creatividad al

mundo de la empresa. Podríamos decir que, en cierto modo, Celso es uno de esos personajes que hemos visto a lo largo de este trabajo que sustituye la realidad por la ficción:

> También ocurre en el mundo de la empresa […]. Ahí también cuenta la inspiración, la creatividad… Hay épocas en que uno se siente… inspirado, iluminado, las ideas brotan como chispas, avanzas a mil por hora […]. Y luego, de pronto, sin ningún motivo… Nada. El fuego se apaga. No vienen las ideas […]. Claro que no es lo mismo […]. Afortunadamente el dinero tiene su propio impulso, su propia creatividad (237).

Otro asunto relacionado con la creatividad literaria es la intertextualidad, que se toca aquí explícitamente en su lado más concomitante con el plagio:

> Ismael: […] Quiero decir: esas huellas, esa… penetración de unos textos en otros, ¿comprendes? Tiene un nombre: intertextualidad. Es la vida misma de la literatura… En toda obra hay… otras obras. Los textos circulan… hay flujos, ¿comprendes?… Intertextualidad, sí… Es más que una influencia concreta… O menos… Penetraciones… involuntarias, inconscientes, si quieres… Pero, ¿plagios? Yo no diría tanto. *(Pausa).* Las grandes obras, los maestros, dejan como… como estelas a su paso… Es inevitable que… No todo es inspiración, ni talento… Es inevitable que las lecturas dejen… un poso, un fermento. A veces son… texturas concretas…Quiero decir… paisajes, ritmos, configuraciones que… La originalidad no… O sea: absoluta. La originalidad absoluta es una quimera: nadie la… (233).

La intertextualidad y el plagio a veces son fenómenos con muchos puntos de encuentro. Acerca de esta distancia se reflexiona a partir del descubrimiento, por parte del librero

de Celso, de que Ismael fue un escritor conocido por copiar a Faulkner:

> Celso: Le hablé de ti… Y resultó que recordaba tu nombre. Parece que el editor mandó recoger todos los libros, cuando se destapó el asunto. *(Pausa)*. Hay párrafos enteros casi calcados […]. ¿Y sabes por qué recordaba tu nombre? *(Ríe)*. Porque tus otras dos novelas, las primeras, se las ofrecían por kilos… […]. Mi amigo el librero. Subrayó los párrafos calcados de Faulkner… Bueno, digamos, los que más le sonaban a plagio… Mira… Son casi la mitad de la novela… Lo ingenioso fue que te… dejaras penetrar por varias de Faulkner. ¿Para que se notara menos? (234-235).

Ismael apenas replica o se defiende, tan solo unas palabras para mostrar un tenue disentimiento: «Yo no diría…» (234), porque otra vez nos volvemos a dar de bruces contra la imposibilidad de demostrar o de dar verosimilitud a las palabras de Celso.

Deja el amor de lado, Sanchis Sinisterra

No sabemos si en fantasmas acaba convertida la pareja de guionistas que Sanchis Sinisterra encierra durante unos días en esta obra (2012). No son escritores de teatro pero su proceso de creación no está exento del diálogo autorreferencial y autorreflexivo acerca del proceso de creación literaria.

Zaida y Xavier se recluyen en un refugio de montaña, al pie de un glaciar a punto de desbordarse, para escribir en cinco días el guion de una película por encargo de un productor. Ambos personajes tienen un pasado en común que van a ir rememorando para nuestro conocimiento y que, además, los ha conducido hasta la situación actual que presenciamos. Sin embargo, nunca llegamos a enterarnos a ciencia cierta de

estas circunstancias, ya que todo se nos da a conocer mediante retazos, alusiones y vacilaciones que debemos interpretar y recomponer como un puzle para crear nuestra propia versión de la historia. Los propios Zaida y Xavier aluden a esta necesidad de participación del espectador/lector en la construcción de la historia, creando un momento de autorreferencia metateatral: «Zaida: Y tú decías, al menos anteayer, que todo el principio era un conjunto de pistas falsas… / Xavier: Sí, para desorientar al espectador y llevarlo a nuestra lógica»[112].

En esto consiste este texto, en una especie de laberinto epistemológico, un maremágnum de pistas falsas que pone continuamente a prueba a la persona que lee, quien puede ir ideando en su cabeza diferentes historias relacionadas con el pasado de los personajes.

Así pues, la autorreferencialidad que resulta de que los personajes sean escritores o guionistas hace surgir el tópico de la obra que se desarrolla mientras se está escribiendo, o la «tematización de la escritura» (Sosa, 2004: 180).

Realmente, lo que están haciendo estos personajes durante los cinco días que dura su encierro es escribir su propia historia, recordar, reconstruir su pasado juntos y reflexionar sobre su vida. Esta introspección se realiza al hilo de la creación literaria, apremiados por la amenaza del glaciar que puede desplazarse y provocar una avalancha mortal. Los personajes anticipan los hechos de la obra al referirse al guion que están escribiendo, lo que está relacionado con el tema metateatral de la obra que avanza al hilo de la escritura. Al final de la primera parte, denominada «Principio», los personajes anuncian lo que puede ocurrir: «Xavier: ¿Te lo imaginas? Resulta que

112 José Sanchis Sinisterra, *Deja el amor de lado* (con *Enemigo interior* y *La raya del pelo de William Holden*), Ciudad Real: Ñaque, 2012, pp. 30-77, p. 66. (A partir de aquí, todas las citas irán referidas a esta edición).

Sara [el glaciar], esta noche, provoca una avalancha y la casa queda sepultada bajo toneladas de hielo y nieve… con nosotros dentro […]. Se sabrá en la última secuencia» (64).

La premisa con la que estos guionistas comienzan a idear la historia es dejar el amor de lado, es decir, olvidarse del tema romántico por manido y falso, de manera que van surgiendo diferentes líneas argumentales, algo disparatadas, pero siempre evitando el tópico. Finalmente, aflora el tema del «extranjero en su propio mundo» (49), aunque nunca conocemos la versión definitiva del guion que el productor Yuri les ha encomendado. Este es uno de los huecos que la persona que lee o ve esta obra ha de completar, del mismo modo que las vidas de los dos personajes o el final del propio texto[113]. Este abandono a la confiabilidad del espectador está en relación con las ideas del dramaturgo valenciano en cuanto a la estética de la recepción y a otros temas científicos como la teoría cuántica o la teoría del caos, tal y como afirma Alberto Fernández Torres en el prólogo al libro:

> Pepe *[Sanchis Sinisterra]* me dijo que, a su juicio, había tres elementos aparentemente ajenos a la teoría teatral que era indispensable tener en cuenta no sólo para entender la representación escénica, sino para concebir una nueva teatralidad: la estética de la recepción, la teoría general de sistemas y… la mecánica cuántica (2012: 16).

Se podría considerar que existe una estructura abismante en la propia obra si juzgamos la historia que están inventando como una imagen especular de los propios sentimientos de los protagonistas. En el boceto del guion que quieren escribir,

113 Este tipo de escritura dramática que practica Sanchis Sinisterra se basa en poner de relevancia el papel de la persona que lee como coautora del texto y, además, significa un «cuestionamiento radical del concepto de teatralidad» (Fernández Torres, Prólogo, 2012: 13).

la idea predominante es la extrañeza sobrevenida de repente ante la cotidianeidad, ese sentimiento de repentino extrañamiento ante lo que antes considerábamos ordinario. No en vano uno de los personajes, Xavier, cita a Cortázar como ejemplo de este asunto: «Ahora, lo que me importa explorar es lo que ocurre cuando uno se encuentra, de pronto, sin motivo alguno… como un extranjero en su propio mundo […]. Lo hace Cortázar en algunos de sus cuentos» (49). Por otro lado, los personajes experimentan ese sentimiento de extrañeza, indeterminación o incertidumbre ante su propio futuro: adivinamos un asunto turbio de ajuste de cuentas en el caso de Xavier y un problema de salud en el caso de Zaida, así como un pasado amoroso entre ambos.

La forma en que conocemos estos datos sobre la vida de los personajes es a través de los diálogos entrecortados y mediante momentáneas suspensiones de la ficción dramática que dan paso a monólogos de cada uno de los personajes: «*La luz cambia. Zaida permanece inmóvil. Xavier se mueve muy lentamente.* / Zaida: Una desconocida, sí… que me espía, que vigila cada rincón de mi cuerpo […]. Lo que germina adentro… La guerra silenciosa de mis células… sin treguas ni refugios… […] ¿Cuándo será visible la derrota?… ¿Qué espejo delatará sus primeros síntomas?» (52).

Por otro lado, los diálogos también revelan que existen lagunas, huecos, en la relación previa de ambos. En este sentido, la memoria se revela como elemento esencial para recuperar la identidad. Xavier le pide continuamente a Zaida que le recuerde un episodio importante de la vida de ambos a partir del cual su relación cambió; Zaida se resiste a darle esos datos y Xavier le recrimina que le debe esa parte de su pasado:

> Xavier: Hay otros muchos… puntos ciegos en mi vida, sí. Los últimos cinco o seis años han sido… borrascosos, lo sé.

> Y tengo la memoria llena de tachaduras […]. Pero esa maldita semana contigo […]. Me ronda la cabeza como un buitre desde […]. Y que tú la recuerdas y no me la quieras devolver…
> Zaida: ¿Devolver?
> Xavier: Sí; devolver. Es algo mío que tú tienes, que yo te pido y que tú me niegas (55).

Recapitulando, nos encontramos, pues, con tres niveles de ficción. En primer lugar, el nivel marco, que engloba a los otros dos, en el que los dos protagonistas se encuentran encerrados en una casa al pie de un glaciar, tratando de llevar a cabo el encargo de escribir un guion original para una película. En segundo lugar, y dependiendo de esta obra marco, se insertan las sucesivas historias que van inventando hasta cuajar en la versión definitiva que nunca conoceremos. De estas historias solo nos llega la «secuencia del hipódromo», la cual es simplemente mencionada. Estas narraciones insertas funcionan como espejos que van reflejando, esto es, sacando a la luz aspectos del pasado de estos dos personajes y de su relación. Lo paradójico de esta pieza es que, pese a su intención de dejar el amor de lado, este siempre estará presente hasta el trágico final –que no llegamos a conocer claramente–, donde aparecerán unidos por este tipo de sentimiento.

El último paso a la autorreflexión sobre el propio proceso creativo está en la deconstrucción de este, en el planteamiento constante acerca de la verdad, de la fiabilidad de lo que se plasma en el papel, en el cuestionamiento del acto de escribir. Esto se realiza en dos obras de las que hablaré a continuación: *Enemigo interior* (2012), de Sanchis Sinisterra y *El lado oeste del Golden Gate* (2009), de Pablo Iglesias Simón.

Enemigo interior, José Sanchis Sinisterra

De forma paralela a *El lector por horas* (1998), de Sanchis Sinisterra, de nuevo, en *Enemigo interior* (2012) los silencios, las pausas, los huecos vuelven a imponerse a la realidad objetiva, del mismo modo que en la relación que se establece entre Ahrimán y Beatriz, los protagonistas de esta obra del escritor valenciano. En ambas piezas, la relación entre los personajes está gobernada por suposiciones y lagunas; indeterminaciones que también se encuentran en *Deja el amor de lado*, obra de la que tratamos a propósito del epígrafe dedicado a la creación.

Encerrados en una habitación, un anciano exiliado, Ahrimán, dicta sus memorias a una escribiente, Beatriz. A través de las sucesivas sesiones –como a través de las lecturas de Ismael a Lorena– Ahrimán repasa fragmentos dispersos y desordenados de su vida donde vamos descubriendo, aunque de manera parcial, desordenada y sujeta a correcciones, una historia de lucha y fracaso por un ideal político.

Del mismo modo que en *El lector por horas*, los fragmentos que Ahrimán dicta a Beatriz constituyen una *mise en abyme* en forma de otro nivel de ficción inserto donde se va narrando de forma ambigua y entrecortada la historia de este viejo exiliado. Al contrario que en la obra anterior, este segundo nivel de ficción tiene sus propios personajes, los fantasmas que habitan la cabeza del anciano, que son Delia y Mauro, la amante y el hijo del protagonista, respectivamente; y Colding y Beatriz, acerca de los que tenemos menos información.

Los datos que conocemos de estos personajes-espectros son falsos, incompletos o ambiguos, dado que ocupan un espacio fronterizo a medio camino entre la realidad y la ficción que queda marcado con cambios bruscos de escenario: «*Repentinamente se produce un extraño cambio de atmósfera*» (107). Por su

parte, estas figuras metaficcionales muestran su autoconciencia de entes volubles y efímeros que proceden de la cabeza creadora e inestable de Ahrimán:

> Delia: Me hizo mucho daño. Y no solo a mí. Esas memorias, si cuentan la verdad, son una estela de dolor.
> Beatriz: Es su vida.
> Delia: ¿Y puede dibujarnos a su antojo? ¿O borrarnos si le ensuciamos el cuadro? (108).

La ambigüedad e imprecisión de estos personajes-fantasma se aprecia desde la *dramatis personae*, en la acotación inicial y en diversos momentos de la obra. Así, por ejemplo, de Ahrimán ni siquiera se afirma con rotundidad su nombre: «Nombre, por lo demás, incierto»[114]; de Beatriz se dice que es «escribiente y guía relativa» y todos los personajes le preguntan repetidas veces su nombre: «Ahrimán: ¿Quién es usted? ¿Beatriz se llama, está segura?» (101); y, en otra ocasión: «Colding: Se llama Beatriz, ¿verdad?» (123). Más adelante, incluso, se afirma la libertad con la que pueden ser tomadas las siguientes indicaciones: «Allá a lo lejos, algunas aves perezosas. Pero no es necesario» (81)[115].

Esta indeterminación también se aprecia en la percepción temporal, inexacta, misteriosa: «Ahrimán: ¿Es cinco de enero? ¿Cómo lo sabe? / Colding: Hay calendarios. / Ahrimán: Aquí

---

114 José Sanchis Sinisterra, *Enemigo interior* (2006), con *Deja el amor de lado*, Ciudad Real: Ñaque, 2012, pp. 30-77, p. 81. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

115 Por otro lado, llama la atención la presencia de una primera persona del plural en la acotación: «Y no *podemos* dejar de señalar las dos indispensables puertas» (81); «Pronto *descubriremos* que él está dictando» (81) [la cursiva es mía], que acerca más esta didascalia a un discurso narrativo que a uno dramático en el que la figura del narrador se oculta bajo los parlamentos de los personajes. La actitud de esta primera persona que, parece, nos habla en plural mayestático, se asemeja a la de un observador que va descubriendo las intenciones ocultas que subyacen a los actos misteriosos que presenciamos en la escena.

no» (97). Esta ambigüedad incluso contagia al comportamiento de los personajes:

> El llanto de Beatriz estalla de pronto en un grito prolongado […].
> Ahrimán: ¿Qué está pasando aquí? Ese grito… ese grito no es suyo.
> Beatriz: ¿Por qué no? […]. Entrar en mi vida y… y censurar los gritos que no le convienen… o que no le gustan, o que le dan miedo… (106).

La relación entre Beatriz y Ahrimán está determinada por esos fragmentos que dicta este último y que configuran una historia que se sitúa en un segundo nivel de ficción. No obstante, de la misma manera que en *El lector por horas*, la audiencia espectadora y/o oyente no puede corroborar las hipótesis que se van formando acerca de la revolucionaria vida de Ahrimán, puesto que el dictado se torna un interminable proceso de reconstrucción, selección, ordenación y manipulación: «Pero escribir es lo de menos. Lo difícil es… ordenar, rescatar, elegir…» (97)[116]. Ahrimán, al principio, es un mero emisor de palabras, sin embargo, a medida que se va introduciendo en el proceso de introspección para elaborar sus memorias, se da cuenta de que hay episodios que ya no están tan claros, de manera que duda, se rectifica: «Corrija el nombre… y la asignatura… Don Antonio, profesor de matemáticas» (90).

La memoria, por tanto, se revela como ese ámbito de la ficción en el que los seres humanos vivimos, de tal forma que si perdemos algunos recuerdos, perdemos también una parte de

116 Quisiera traer a colación el proceso de reconstrucción histórica que lleva a cabo Álvar Núñez, en la obra del mismo autor, *Álvar Núñez o la herida del otro*, como modo de autorreconocimiento y aceptación de su propia identidad y reivindicación de los personajes menores de la historia.

nuestra vida. Por ello, Ahrimán se enfrenta a Beatriz que afirma no haber registrado una parte de las memorias que el exiliado asegura haber dictado: «¿Quiere robarme la noche más salvaje, más hermosa, más…?» (101)[117].

No solo Ahrimán, sino Beatriz también sugiere la introducción de determinados giros que *quedan mejor* aun a riesgo de desvirtuar las memorias del anciano: «Aquí, esta frase. *(Lee)*. 'Compañeros de clase, compañeros de mesa, compañeros de fila'… ¿No quedaría mejor…? Permítame: 'Compañeros de clase, de mesa, de fila, de sueños, de luchas, de odio'… Suena más fluido, ¿no le parece? Del otro modo hay demasiados…» (91).

El nivel de ficción inserto va configurando una historia de reivindicación política e histórica, en consonancia con otras obras del dramaturgo, donde el mecanismo metateatral adquiere una dimensión política, histórica y social. El camino que emprende Ahrimán va dirigido a hacerse consciente del fracaso de su lucha, a reconocer el fracaso de las revoluciones que inició y en las que participó: «No puedo dejar ahí escrito que su pueblo, el de Katya, víctima durante tantos siglos, se había convertido en un pueblo de verdugos… ¿O usted cree que sí? Diga, Beatriz: ¿cree que puedo acusar de genocida al pueblo elegido de Dios… y protegido del Imperio?» (116).

Se trata de una lucha consigo mismo: reconoce la inutilidad de aceptar el fracaso, pero personajes como Delia le instan a que hable aunque los levantamientos se hayan quedado en nada: «Delia: Pero hubo un tiempo en que pudimos… en que aquello pudo ser. ¿Entonces? ¿Vas a dejar que

117 En *Deja el amor de lado*, Xavier también reprocha a Zaida robarle un trozo de su vida del que no se acuerda, porque esta se niega a transmitírselo y, por tanto, a recordarlo: «Y que tú la recuerdes y no me la quieras devolver» (2012: 55).

se borre, solo porque no fue? Fathiyya, Samar, Obeida, Tawhida, Nadia… y todas las demás, ¿han de volver a la noche de donde volvieron?» (117). Este personaje se muestra a sí misma como un fantasma que merodea al exiliado, encarnando así la lucha de este por ser fiel a la historia y asumir sus derrotas: «Aquí estoy… merodeándote, como tú dices. *(Pausa)*. […] ¿Has visto mis cenizas, por lo menos?» (118). Delia fue asesinada por sus familiares varones por haber participado en la revolución de las mujeres islámicas que Ahrimán apoyó y que acabó trágicamente para todas sus participantes.

Delia, Mauro y el resto son los personajes a los que Ahrimán pretende dar voz en sus memorias como forma de saldar una deuda con su pasado: «Colding: La Historia ya está escrita y las cosas son como son. ¿Qué pretende ese fantasma dando voz a los muertos, a los jodidos, a los…?» (124). El compromiso de este exiliado era tan fuerte que abandonó a su hijo, Mauro, otro de los fantasmas que le rondan: «Podría haberle salvado, pero la injusticia del mundo me reclamaba, la miseria del mundo, los gritos de… Todos los gritos de los oprimidos» (127).

Al final de la obra, cuando ya considera que ha cumplido su misión de dar voz a los que no la tienen, decide marcharse lejos: «A mí ahora tampoco me importa nada. Ya he cumplido con las generaciones pasadas. Todas sus derrotas están ahí, todo su silencio, todos sus gritos […]» (126).

Ahrimán escribe él mismo el final de sus memorias y lo que descubrimos mientras Beatriz lo lee es el relato de su propia muerte. Este final sorprendente y ambiguo nos hace reconsiderar la obra desde otra nueva perspectiva: ¿ha muerto el personaje y lo que hemos leído corresponde a una memoria póstuma que Ahrimán dicta desde otra realidad? ¿Están todos los personajes muertos y realmente hemos asistido a una función de fantasmas?

El lado oeste del Golden Gate, Pablo Iglesias Simón

En la línea de estas obras construidas sobre huecos textuales que la persona receptora ha de rellenar se encuentra la reciente *El lado oeste del Golden Gate* (2009), de Pablo Iglesias Simón. El mismo autor ha expresado la intención de que su obra se convierta en un juego para quien lee o presencia la obra:

> Creo que el texto dramático debe constituirse como un campo de juego donde el lector/espectador pueda ser partícipe de la construcción de sentidos. Compongo mis textos dialogando con un lector/espectador implícito ideal con el anhelo de que, cuando estén terminados, se establezcan territorios donde los lectores/espectadores reales puedan desarrollar una recepción cocreadora[118].

Harto complicado es dar cuenta de la historia que vertebra esta obra, testimonio de lo cual es el prólogo a la misma que realiza Yolanda Pallín, quien expresa así la indeterminación y la ambigüedad que recorre el texto: «Los huecos de esta obra nos hacen constantes preguntas: nuestra lectura dependerá de las respuestas que seamos capaces de dar con el bagaje de información que el propio texto ofrece» (Pallín, «Prólogo», *El lado oeste...*, 2009: 11). Una vez establecida la necesaria participación de la persona lectora o espectadora en el proceso de desciframiento de la obra, descubrimos que, externamente, «parece haber tres ámbitos de acción: uno metateatral, un *thriller* literario, y ¿una comedia de magia y cine negro?» (Pallín, «Prólogo», *El lado oeste...*, 2009: 11). Esto es, una escritora bloqueada encuentra una libreta –la que estamos leyendo– e, inspirada por

118 Pablo Iglesias Simón, «Ideas y apuntes sobre la escritura dramática a propósito de *Justo en medio del paralelo 38*», *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, José Romera Castillo (ed.), Madrid: Verbum, 2014, pp. 147-162, p. 150.

su hallazgo, decide recluirse para escribir. Parece ser que desarrolla una trama de misterio en la que un hombre, mago de profesión, y una mujer se dedican a misteriosos intercambios –al estilo de los relatos de espías– en los que siempre están presentes un maletín y un papel con instrucciones. A su vez, esta historia parece que está siendo ensayada por un chico que dirige y una actriz, unidos por una historia sentimental previa.

La metateatralidad juega un papel importante, por un lado, en la superposición de niveles de ficción y, por otro, en el motivo de la acción que se desarrolla al hilo de su escritura. En primer lugar, encontramos esta nota en la solapa del libro físico: «¡Hola! […]. Soy un libro muy especial. Mira, estoy viajando alrededor del mundo haciendo nuevos amigos. Espero haber encontrado otro amigo contigo. Por favor, visita www.BookCrossing-Spain.Com». A continuación hay un código con el que se puede participar en la citada página electrónica dando testimonio acerca del periplo del libro por el mundo. En realidad, se trata de un cibersitio auténtico en el que nos enteramos de que el volumen fue encontrado en el lugar del título porque ahí es donde Verónica, la escritora, ha dejado la libreta que contiene la historia que ella misma ha escrito –dato que conocemos al final, constituyéndose, así, una estructura circular–.

Lo que podríamos llamar la propia obra de teatro comienza con la acotación donde se explica que el personaje bautizado como La escritora sin historia encuentra el cuaderno en el mismo parque adonde acude a hacer ejercicio:

> Un parque. Bajo un banco solitario una libreta ha sido recientemente liberada por su anterior dueño. En su cubierta roja no consta ningún título[119]. Como única seña de identidad

119 La obra termina con el título que le da Verónica, el de la obra que estamos leyendo.

> una pequeña etiqueta donde se indica su número identificador de BookCrossing […]. La escritora sin historia irrumpe haciendo footing […]. Al agacharse descubre la libreta […]. Tras comprobar que nadie la observa, se apodera de la libreta […]. Lee la etiqueta de la cubierta[120].

Esta acotación nos remite inmediatamente a la nota que acabamos de leer en la solapa del libro físico, de manera que se produce una interrelación entre el universo ficcional y el real –al que pertenece la página web auténtica a la que se refiere la solapa del volumen–. Esta inclusión de la realidad extraficticia dentro de la propia ficción se pone de manifiesto cuando la escritora pronuncia las mismas palabras del prólogo o escrito preliminar –numerado como I–, para declarar que la libreta encontrada ha sido el resorte que le ha devuelto la inspiración, momento en que entendemos que se trata del mismo cuaderno que tenemos entre manos: «Al empezar a leer comprendí que era lo que había estado esperando todo este tiempo […]. Es como un juego. ¿Cómo dice? *(Recordando).* 'Esta libreta contiene muchos senderos. Una madeja de rutas que debes aprender a desentrañar'» (28-29). De este modo, la página electrónica pertenecería al universo extraliterario pero, al mismo tiempo, formaría parte de la propia obra cuando en esta se cuenta el hallazgo de la libreta como el hecho desencadenante de la acción. Por tanto, el libro se convierte en un ente transficcional porque trasciende el ámbito de la creación artística para convertirse en un objeto real que podemos experimentar. Esta yuxtaposición y sustitución de planos que conduce a la confusión realidad/ficción adscribe esta obra al tipo de metateatralidad pirandelliana.

No obstante, el esquema de universos ficcionales que

---

120 Pablo Iglesias Simón, *El lado oeste del Golden Gate*, AAT. Damos la palabra: Madrid, 2009, p. 22.

interactúan se complica más[121]. Tal y como se establece en la pieza, hay dos niveles diferenciados por el tipo de letra:

> [N. del E.: A continuación se transcribe el texto manuscrito recogido en una libreta abandonada en las inmediaciones del Golden Gate […]. En la presente edición, para la parte redactada por el primer escritor se utilizará un tipo de letra Century, mientras que para la escrita por el segundo autor se empleará una tipografía Arial] (20).

Lo escrito en Arial correspondería al primer nivel de ficción, el real, que podríamos establecer como el marco de referencia. En este nivel, suceden dos acciones que parecen simultáneas: por un lado, la del chico que dirige y la chica que actúa y, por otro, la de la escritora componiendo la historia que ensayan los dos primeros personajes. La parte correspondiente a la creación literaria de Verónica se presentaría en el tipo de letra Century.

En esta cita nos enteramos de que a estos dos niveles de enunciación hay que añadir la intromisión o intervención del editor que ha consignado esta nota introductoria que acabamos de leer. Este editor, además, aporta indicaciones acerca de cómo se presenta el manuscrito original y realiza sus propias correcciones y enmiendas, tachando y reordenando los capítulos («VIII») y advirtiendo: «[*N. del E.*: Tras esta última acotación y hasta la siguiente escena, la libreta presenta dos páginas y media en blanco]» (43).

Esta complejidad en cuanto a la diferente naturaleza de los contenidos causada por la multiplicidad de instancias

121 La multiplicidad de acciones e imbricación de unas en otras forma parte del proyecto del autor de hacer totalmente consciente a la persona que recibe el texto del proceso lectura/interpretación: «Pero lucho por construir una narración abierta y fractal que haga que dentro de cada historia haya más historias. Y que sea el espectador quien decida hasta dónde quiere aventurarse en la madriguera del conejo» (150).

emisoras procede de una voluntad totalmente consciente por parte del autor:

> La obra dramática debe ser rica desde un punto de vista temático. Debe tener lo que ya experimenté tanto a nivel textual como escénico con *El lado oeste del Golden Gate* y que he denominado 'Estratificación de propuestas significativas'. Se trata de que el material que se presenta al lector/espectador se dirija a él desde diferentes instancias interpretables. Debe ser el espectador quien […] permita que el conjunto de propuestas significativas que se le ofrecen adquieran un sentido (Iglesias, 2010: 150).

La autorreferencialidad es el otro recurso metateatral destacado, aunque no incide directamente en la transposición de niveles de ficción. La autoalusión al propio arte teatral se produce en las escenas en las que el chico que dirige y la chica que actúa ensayan, suponemos, la obra que está escribiendo –ha escrito o escribirá– la escritora sin historia. Se trata de un tipo de autorreferencialidad ocasional, ya que nunca presenciamos los ensayos sino alusiones a estos, los cuales se toman, además, como excusa para abordar temas sentimentales inconclusos entre estos dos personajes: «El chico que dirige: Bueno, esta escena está así bien. ¿Continuamos?» (22). Normalmente, al inicio de las escenas, el chico que dirige realiza alguna indicación escénica, dando lugar a un breve comentario autorreferencial: «Espera un momento. No te muevas, quédate ahí. Vamos a repetirlo y ahora di la última frase picadita, sin hacer esa pausa, ¿vale?» (39). Algunas veces estos comentarios autorreflexivos parece que quieren trascender la pura mención pero se quedan en meros apuntes: «El chico que dirige: Eres muy buena actriz, no pierdas el tiempo. / La chica que actúa: Estoy harta de sólo interpretar. Quiero crear. / El chico que dirige: ¿Interpretar no es crear?» (71).

La autorreferencialidad, no solo hacia el quehacer teatral sino hacia la propia obra, se produce de forma significativa hasta el final, en la escena XVII: «El Golden Gate. Verónica y Tomás, desde el lado Este del puente, aguardan el crepúsculo». En este momento, Verónica le cuenta a Tomás que ha escrito algo y este promete leerlo:

> Tomás: ¿Me das la libreta? […] ¿Es una obra de teatro?
> Verónica: ¿Qué vas a hacer con ella?
> Tomás: Leerla […].
> Verónica: ¿Cuándo?
> Tomás: Ahora.
> Verónica: ¿Aquí?
> Tomás: No. Mejor en el otro lado.
> Verónica: ¿Qué vas a hacer cuando termines?
> Tomás: Te esperaré allí […]. Vendrás conmigo. Y el tiempo se detendrá como en un brindis. *(Agitando la libreta)*. «Al lado oeste del Golden Gate» (108-109).

En el transcurso de este diálogo, se ha cambiado el tipo de letra; esto es, si consideramos que Arial es la obra marco y Century es la historia que escribe la escritora, podríamos establecer que ambos niveles de ficción se fusionan y el principio se convierte en final para volver a empezar una y otra vez. En este caso, la autorreferencialidad conduce al pirandellismo manifestado en la confusión entre la realidad y ficción que provoca la yuxtaposición de niveles.

En esta línea también se encontraría la superposición de personalidades que sufren los personajes y que podría interpretarse como una manifestación implícita del papel dentro del papel[122]. Todas las escenas están protagonizadas por una

---

122 Esta superposición de los personajes también se trata de un recurso que el autor emplea conscientemente: «Tanto en *El lado oeste del Golden Gate* como en *Justo en*

mujer y un hombre relacionados de diferentes maneras y que presentan un conflicto. Así, la pareja formada por la chica que actúa y el chico que dirige es análoga a la de la escritora sin historia y el confidente, del mismo modo que la formada por la mujer con el maletín y el hombre de la carta con el sobre cerrado, la mujer solitaria y el hombre atrapado en la rutina o el hombre que siempre quiso ser mago y la chica con vocación de heroína. Todos ellos, con estas denominaciones ambiguas, parecen remitir, en última instancia, a Verónica y Tomás, los únicos personajes con un nombre propio.

En definitiva, Verónica-la escritora ha encontrado la libreta que estamos leyendo y que, a su vez, está escribiendo. Este cuaderno terminará en el otro lado del Golden Gate donde será encontrado por alguien que consignará este hallazgo en la página electrónica que se anuncia en la solapa desencadenándose de nuevo el proceso de lectura/producción de la obra.

Existen ciertos textos que denuncian la hipocresía, el fingimiento y la falsedad como características representativas de nuestra sociedad. Esta situación de absoluta incertidumbre y desconfianza que conduce hasta la incomunicación con *la otra persona*, desemboca en violencia. En nuestro teatro del siglo XX, pero sobre todo en el XXI, encontramos personajes que, ante la mentira como disfraz social, reaccionan con una violencia con la que pretenden saldar sus cuentas con el entorno que los margina por pretender averiguar la verdad.

La estancia, Chema Cardeña

Para finalizar este epígrafe, y dado que en el momento en que escribo estas líneas se celebra el IV Centenario de la muerte de

---

medio del paralelo 38 la denominación de los personajes va cambiando a medida que la acción los altera o nos desvela novedades sobre ellos» (152).

Shakespeare y Cervantes, quisiera mencionar esta ficcionalización que hace Chema Cardeña sobre la vida de Shakespeare, que podría completarse con la alusión a *El engaño a los ojos* (1988), el homenaje que Jerónimo López Mozo hace a Cervantes.

En la pieza de Cardeña (1996), el componente metateatral en forma de referencias a la literatura y la autorreflexividad sobre el propio proceso de composición se hace eco de la leyenda que atribuye a Christopher Marlowe buena parte de la producción de William Shakespeare. *La estancia* teatraliza la relación amorosa entre ambos personajes históricos y recoge todas las teorías conspiratorias y misteriosas que rodearon la figura del autor de *Dr. Faustus* y cómo Shakespeare se deshizo de él para usurpar su carrera literaria.

William es un actor que acude a Christopher Marlowe para pedirle ayuda con su carrera de poeta –escritor de teatro–. Chris se muestra reticente y prefiere servirse de él para que le sustituya en su trabajo como crítico teatral aprovechando su gran parecido físico. El tema hace aparecer la autorreferencialidad al mundo del teatro y a la creación literaria así como las referencias a la literatura, de lo que es ejemplo la aparición del personaje de Thomas Kyd (autor de *La tragedia española*), con quien vive Chris al inicio de la obra y al que aluden por haber sido capturado y torturado con el objetivo de corroborar las sospechas de que Marlowe era un espía.

La confusión entre realidad y ficción comienza por el gran parecido físico entre los dos protagonistas, que permite que Will sustituya a Chris en su trabajo de crítico en el teatro. Will, por tanto, sería un actor, como se dice al principio de la obra, que se identifica con su personaje, de tal manera que finalmente pretende usurpar la personalidad de su amigo, para lograr lo cual, lo traiciona y lo entrega a las autoridades.

Esta sustitución de la realidad por la ficción anula la dicotomía inicial que se establece entre los dos protagonistas:

Chris es mentiroso, malvado y un exitoso hombre de teatro; Will, en cambio, es sincero, solo quiere aprender a escribir y aspira a una gran carrera teatral. La identificación de Will con su papel de Chris hace que cada vez esté más confuso acerca de la distancia entre la realidad y la ficción: «Ignoro qué es verdad y qué es mentira. No puedo distinguir qué está bien y qué está mal. No sé cuándo estoy hablando por ti y cuándo por mí».[123].

La traición de Will se vuelve contra sí mismo, ya que no consigue despegarse de Chris, que habita en él mismo como la parte de su personalidad representativa del mal. Pero esta situación se invierte cuando, en el acto quinto, es Chris quien traiciona a Will sirviéndose de su parecido físico sugiriendo el texto de Cardeña que es Marlowe quien realmente se ha perpetuado en el tiempo bajo el nombre y apariencia de Shakespeare.

Las sucesivas vulneraciones del límite entre la realidad y la ficción provocan finalmente una confusión perceptiva en la audiencia espectadora que unifica la dualidad Chris-Will dando vida así a la leyenda acerca de la falsedad de la obra shakespereana y obligando a toda una revisión y reinterpretación del clásico inglés.

El teatro del mundo: discriminación, desigualdad y violencia

Existen ciertos textos que denuncian la hipocresía, el fingimiento y la falsedad como características representativas de nuestra sociedad. Esta situación de absoluta incertidumbre

123 Chema Cardeña, *La estancia*, *Biblioteca teatral de autores valencianos y Banco de recursos didácticos*, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2005, p. 59 (*http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctb1h0*) [6/07/2014]. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

y desconfianza que conduce hasta la incomunicación con *la otra persona*, desemboca en violencia. En nuestro teatro del siglo XXI, encontramos personajes que, ante la mentira como disfraz social, reaccionan con una violencia con la que pretenden saldar sus cuentas con el entorno que los margina por pretender averiguar la verdad. Así es como se pasa de una indiferencia provocada por la discriminación a la abierta violencia en sus diferentes manifestaciones, ejemplo representativo de las cuales son pederastia, xenofobia y violencia de género.

El descontento y el malestar social conducen a la violencia en sus diferentes manifestaciones: abusos, torturas, terrorismo y xenofobia, asuntos que encuentran varias representaciones en el metateatro español del XX y el XXI.

La violencia de género, una secular epidemia que recientemente ha sido tomada en consideración por las instituciones, es el tema de *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino; en cuanto al tema de la pederastia y los abusos a niños y niñas, hablaré de *Hamelin* (2005), de Juan Mayorga, del monólogo *La niña tumbada* (2005), de Antonia Bueno y de *Juegos prohibidos* (2002), de Alberto Miralles; esta última entronca con la represión en época franquista, tema de *El sudario de tiza* (2002), de José Sanchis Sinisterra. La discriminación por razón del color de piel y otro tipo de abusos cometidos sobre las personas que se muestran diferentes a lo establecido, es el tema de *Cachorros de negro mirar* (1999), de Paloma Pedrero, *La falsa muerte de Jaro el Negro* (2004), de Fernando Martín Iniesta, *Dentro de la tierra* (2007) y *El señor Ye ama los dragones* (2014), ambas de Paco Bezerra. Para terminar, un ejercicio reconciliador con lo diferente, de Sanchis Sinisterra, en *La máquina de abrazar* (2009), sobre el autismo y la incomprensión de esta enfermedad como metáfora.

El método Gronhölm, Jordi Galcerán

Un ejemplo representativo de formas de violencia solapadas que sufrimos cotidianamente es *El método Gronhölm* (2004), de Jordi Galcerán, que habla de la explotación y de la brutal competitividad laboral. En esta aclamada y aplaudida obra, tres hombres –Enrique, Fernando y Carlos– y una mujer –Mercedes– se enfrentan a una entrevista de trabajo para un puesto directivo en una gran empresa. Las cuatro personas se hallan encerradas en una habitación y habrán de ir superando las diferentes pruebas que les solicitan por escrito unos observadores invisibles.

El descubrimiento final de que solo hay un candidato real y tres personas entrevistando obliga a una lectura retrospectiva por parte del público, quien ha de reinterpretar y confrontar la realidad con los juicios que ha ido elaborando a lo largo de la obra. Carlos, Enrique y Mercedes han estado fingiendo ser candidatos al empleo, pero Fernando, el auténtico entrevistado, también lo ha hecho para ofrecer la imagen del típico ejecutivo que reclama el nuevo mercado laboral y ocultar, de este modo, su fracasada vida personal. Los cuatro, por tanto, han estado actuando, de ahí que el mecanismo metateatral del papel dentro del papel se revele como la clave estructural de la obra.

Tenemos, por tanto, cuatro personajes que actúan y que, además, adoptan otros papeles dentro de las sucesivas pruebas que realizan, cada una de las cuales va marcando la estructura de la obra.

En la primera de estas pruebas, los cuatro personajes han de encontrar a un supuesto falso postulante; en la segunda, habrán de decidir si despiden a Enrique porque su vida personal ha perjudicado su trabajo, en la tercera jugarán al avión que se va a estrellar y decidirán quién ha de saltar y, por

último, en la cuarta prueba, tienen que consensuar el despido de Carlos porque ha empezado a someterse a un tratamiento de cambio de sexo. Finalmente, tiene lugar la supuesta muerte de la madre de Carmen y, seguidamente, Enrique y los demás se descubren como entrevistadores.

La primera prueba aparece en forma de sobre que está en una especie de buzón que sale de la pared. Mercedes lee: «Uno de ustedes es un miembro de nuestro departamento de selección de personal […]. Tienen diez minutos para averiguar quién entre ustedes no es un auténtico candidato»[124]. Es la primera evidencia del fingimiento y la farsa que pueblan esta obra: «Fernando: Hay alguien que está fingiendo» (15).

El objetivo de descubrir al farsante hace que los diálogos pasen a ser autorreferenciales sobre el propio acto de la interpretación, que se equipara con la mentira: «Enrique: Y ahora podéis estar mintiendo los dos / […]. / Si ella miente, tú también mentirás. / Fernando: Si ella ha mentido, es su problema. ¿Por qué tengo que mentir yo, si miente ella?» (21). A lo largo de estas líneas he señalado las numerosas ocasiones en las que actuar se define como mentir y, por tanto, las personas que desempeñan un papel son farsantes o impostores: «Enrique: Creo que es más rápido descartarnos que no intentar descubrir directamente quién es el impostor» (16).

La incertidumbre se instala entre los personajes constituyendo este momento inicial una *mise en abyme* en la que se prefigura la desconfianza que gobernará toda la obra y que contagiará tanto a los personajes como a la audiencia espectadora. La mentira inicial se suma a la otra mentira interpuesta –que uno de ellos es un impostor y que, además, puede tratarse incluso de otra mentira por parte de la empresa–. Este

124 Jordi Galcerán, *El método Grönholm*, Madrid: SGAE. Teatro autor, 2006, p. 14. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

juego de realidad/ficción casi pirandelliano por la multiplicidad de niveles llega a anular la realidad misma:

> Enrique: Quizá no, quizá no has dicho ninguna mentira, pero si él *(Fernando)* se ha dado cuenta de que él *(Carlos)* miente, creerá que tú también has mentido y se añadirá a tu mentira aunque no sea mentira […]. Si él no es lo que ha dicho que es, y vosotros sabéis que miente, me mentiréis a mí también para mantener la mentira (22).

El carácter de farsa que va adquiriendo esta extraña entrevista de trabajo lo ponen de manifiesto las palabras autorreflexivas de Carlos, para quien está claro que este proceso de selección se asemeja mucho a una representación teatral: «Entonces, ¿para qué sirve esta comedia?» (23). En este teatro participan ellos como actores y, como espectadores, las cámaras con las que supuestamente los observan los entrevistadores: «Enrique: Nos están valorando desde el exterior. Seguro que hay micrófonos y nos están oyendo. O incluso cámaras. / Carlos: ¿Cámaras?» (24).

La segunda prueba a la que han de someterse los cuatro candidatos tiene que ver con Enrique y su desastrosa vida personal. Igual que en la ocasión anterior, las instrucciones aparecen en forma de carta procedente del buzón de la pared. Enrique explica cómo sus problemas matrimoniales influyeron en su trabajo, por lo que cometió varios errores, de manera que esta situación supuestamente real se va a convertir en el punto de partida de la siguiente prueba: «Lo que me han pedido es que seáis vosotros quienes toméis esta decisión, que penséis como si fuerais mi empresa. Tenéis que decidir si continúo en el proyecto del extranjero, si me asignáis una nueva línea de trabajo o si, sencillamente, prescindís de mí, me despedís» (31). Ante la confusión entre realidad y ficción que se ha establecido con la prueba anterior, los postulantes

preguntan: «Carlos: Pero, ¿es un caso teórico o real?» (31), a lo que Enrique responde: «¿Qué diferencia hay?» (31); es decir, la ficción ha suplantado a la realidad y esto sitúa a la persona receptora en una continua ambigüedad e incertidumbre.

El carácter de representación teatral sigue estando presente y Mercedes propone: «Juguemos» (31), dando comienzo al debate sobre el futuro de Enrique. Sin embargo, este descubre al final que la realidad de la prueba era conseguir que no fuera despedido, de manera que él fingió al principio cuando explicaba el procedimiento a sus compañeros: «Ha sido más sencillo de lo que pensaba. Tenía que conseguir que no me despidierais. La prueba era esa» (39). Enrique ha actuado para conseguir su objetivo de manera que el papel dentro del papel ha invalidado la supuesta situación real, la cual ha perdido su lugar predominante, razón por la que Carlos pregunta: «La historia esta, esto de tu mujer y la separación, ¿es verdad o no?» (39).

La tercera prueba también la lee Enrique y trata de un célebre juego popular: «Ustedes son los únicos ocupantes de un avión en llamas a punto de estrellarse. Un payaso, un torero, un obispo y un político. Sólo tienen un paracaídas. Tienen que defender delante de sus compañeros por qué su personaje es el que merece utilizar el paracaídas y salvarse» (43). En este caso, al papel que ya interpreta cada uno de los personajes –como hemos establecido antes, los tres entrevistadores y la falsa agresividad de Fernando– se le añade el papel que han de desempeñar para este juego: payaso, torero, obispo y político. Cada uno adopta esta función arquetípica y esgrime sus razones para evitar ser arrojado al vacío. La prueba, no obstante, es desmantelada por Fernando, quien se apodera del único salvavidas prescindiendo del consenso necesario para disfrutar de ese privilegio. Fernando adopta el rol de un obispo que se dispone a oficiar una ceremonia:

> Hermanos… Nos hemos reunido aquí… […]. Nunca habría pensado, digo, que acabaría de obispo dentro de un avión en llamas […]. Tal y como están las cosas en este avión, es necesario tomar decisiones drásticas. Yo, ahora, con mucha tranquilidad, con mucha calma, cogeré el paracaídas, me lo pondré y saltaré del avión, y si alguno de vosotros intenta impedírmelo, lo único que conseguirá es salir del avión antes que yo. Sin paracaídas, naturalmente (47-48).

En este caso, Fernando aporta una solución inesperada, no se acoge a la norma de la prueba en la que el personaje que se salva ha de ser elegido por acuerdo y marca ya una postura enfrentada al resto de supuestos postulantes.

La cuarta prueba es análoga a la relacionada con Enrique. Carlos desvela que ha empezado el proceso de cambio de sexo y los demás han de decidir si sigue siendo un candidato válido:

> Carlos: Leo. 'Carlos Bueno ha iniciado un tratamiento hormonal que debe culminar en una operación de cambio de sexo. Decidan si es el tipo de candidato adecuado para entrar en nuestra empresa. Si ustedes llegan a la conclusión de que su perfil no es el que se ajusta al cargo, Carlos Bueno tendrá que abandonar el proceso de selección' (51).

Pero la duda, que ya está instalada en los postulantes, vuelve a surgir aquí, para subvertir la separación realidad/ficción:

> Enrique: […] Esto no hay quien se lo crea. Nos está engañando. Ahora lo veo. La prueba que tú tienes que hacer es conseguir que nos creamos que quieres hacerte la operación esta. Sólo nos has leído lo que has querido, y luego has vuelto a dejar el papel, y el buzón se ha cerrado. Lo que ponía era que nos tenías que hacer creer que te querías cambiar el sexo (59).

Tras esto, Carlos abandona y Enrique desvela que forma parte del personal de la empresa –«soy psicólogo del departamento de personal de Dekia» (69)–, de manera que quedan Mercedes y Fernando frente a frente.

La que pensamos será la prueba definitiva comienza envuelta en el clima de ambigüedad que se ha creado desde el principio de la obra y por el que es imposible dilucidar si ambos contrincantes son realmente candidatos o personal de la empresa. El reto está en conseguir algo del otro, pero este objetivo oculto es desconocido para el oponente: «Esteban: Cada uno de ustedes tiene un objetivo oculto. Tienen que conseguir cumplirlo. Quien lo consiga antes, se queda; el otro tendrá que abandonar» (71). El objetivo de Fernando es hacer llorar a Mercedes y lo consigue fácilmente tras reprenderle por su actuación ante la reciente muerte de su madre, echándole en cara que ponga la ambición de un puesto de trabajo por encima de la familia. Vemos que Fernando se muestra como una persona sin escrúpulos, tal y como ha sido a lo largo de toda la entrevista en grupo, así que Mercedes le espeta: «Eres un hijo de puta» (82), verbalizando nuestra percepción negativa del personaje como consecuencia de su comportamiento con los demás a lo largo de la obra. Así, por ejemplo, a propósito de la situación personal de Esteban-candidato, cuando declara tener problemas personales que influyeron en su trabajo, Fernando opina de esta manera cuando conoce que la esposa de Esteban le abandonó: «Quizá se fue con otro o estaba harta de vivir con un tío tan insípido o se ligó a un negro…» (32). Esta conducta de Esteban le parece imperdonable, por ello se muestra implacable:

> Este pamplinas la ha cagado hasta el fondo. Le puso los cuernos a su mujer y ella lo pilló. Esto ya indica que muy hábil no es. Nos ha desgraciado una inversión de cojones y encima

> le quieres dar unas vacaciones. ¿Qué somos nosotros, una empresa o Cáritas Diocesana? […]. Para mí, ni oportunidades ni puñetas. O funcionas o no funcionas. La vida es así (34).

Fernando no acepta el fracaso, parece estar acostumbrado a sobrevivir, a que las fuertes exigencias del mercado laboral actual le hayan convertido en alguien sin escrúpulos: «Yo no he pasado ninguna crisis de ésas. Y si tengo un mal día en el trabajo ni se nota […]. Quien no sabe hacer esto, no sirve» (35). Esta ausencia de escrúpulos llega a la falta de respeto cuando se muestra no estar de acuerdo con el supuesto cambio de sexo de Carlos («La gente es la polla. Bueno, en tu caso no exactamente la polla. Es que tiene… No me extraña que estés buscando trabajo, porque en Rawental, que son del Opus hasta los huesos te echarán antes de que te puedas comprar las primeras braguitas», 53); o cuando contesta de esta manera ante una provocación de Mercedes, sabiendo que acaba de fallecer su madre: «Eh, que yo no he matado a tu madre» (65).

Este carácter agresivo e irrespetuoso que parece el adecuado para un hombre de negocios es para Fernando una manifestación de su sinceridad, una cualidad, por tanto: «Si son realmente buenos, valorarán mi sinceridad» (44). Sin embargo, el final de la obra obliga a la audiencia a una lectura retrospectiva donde se descubrirá que esa sinceridad es realmente impostada, es decir, que Fernando, al igual que el resto, ha sido un actor más, ha estado jugando, interpretando un papel. El desvelamiento puede tomarse como un mecanismo metateatral por cuanto provoca en la audiencia la visión dislocada de la que hablaba R. Hornby. Este reconocimiento se produce cuando Mercedes, tras abandonar la sala de entrevistas, aparentemente vencida por Fernando, decide

entrar y contarle la verdad a su contrincante: «Señor Porta… Perdone. Soy Nieves Calderón, psicóloga del departamento de personal» (84). Esta decide devolver a Fernando toda la agresividad que ha recibido de él –ofendida de veras, quizá, por las palabras de este– y le explica que ha descubierto su jugada:

> Mercedes: La agresividad, a veces, puede volverse contra uno. Sobre todo en su caso. ¿Sabe por qué? Porque era una agresividad impostada. Era una actitud externa. Una simulación. ¿Qué puede suceder con una persona como usted ante un conflicto laboral?
> Esteban: Puede generar un conflicto de más gravedad (92).

Y aquí llegamos al punto que condensa la idea de la obra: «No buscamos un buen hombre que parezca un hijo de puta. Lo que necesitamos es un hijo de puta que parezca un buen hombre» (92). Estas líneas constituyen una *mise en abyme* por cuanto remiten al sentido general de la obra, resumen, condensan, como si de una imagen se tratara, la idea principal del texto y nos obliga a lanzar nuestra mirada crítica sobre el personaje que está profiriendo esas palabras. Realmente Mercedes está hablando de sí misma así como de Esteban y Carlos: «Lo que necesitamos es un hijo de puta que parezca un buen hombre», eso es lo que son ellos, personas despreciables que aparentan honestidad y sinceridad, que es lo que han hecho durante toda la entrevista. Ahora descubrimos que su solidaridad, humanidad y empatía mostrada durante toda la entrevista han sido también un papel.

¡Arriba la Paqui!, Carmen Resino

Asunto de gran repercusión social y que cada vez está siendo objeto de más concienciación por parte de las instituciones es

la violencia de género. En *¡Arriba la Paqui!* (2006), de Carmen Resino, la protagonista idea una ficción en su cabeza que le salva momentáneamente de la situación de violencia que vive con su marido.

En la citada pieza –que se une a las muestras ya mencionadas de metateatro breve de Carmen Resino– se realiza una crítica a la televisión como productora de ficciones que nos apartan de la realidad. Desde el inicio de esta pieza adquirimos el rol de la audiencia de un programa de televisión de los llamados del mundo rosa al que acude la Paqui, una chica de barrio, «una especie de Barby devaluada»[125], famosa por tener una relación y un hijo con el popular cantante Rocky. Ante la inminente boda de este con la presentadora Chus Lorente, la Paqui se somete a una entrevista donde expresará que se siente devastada y preocupada por cuanto pueda afectar al futuro del hijo en común, Johnathan. No obstante, al cabo de esta entrevista descubrimos que no es más que una ensoñación, una ficción creada por la mente de Paqui, víctima de la violencia de género en su vida real.

Los mecanismos autorreflexivos –fundamentalmente, la ficcionalización del público, el papel dentro del papel y la ficción inserta– van encaminados a obtener una respuesta crítica del espectador: «In this way the play serves as a call to action, inviting the reader/spectator to turn off the television and think critically about society, the fictional/escapist nature of reality T.V.» (Zachman, 2007: 12).

Esta pieza breve se divide en dos partes: por un lado, la entrevista ficticia y, por otro, la terrible realidad doméstica[126].

---

125 «The stage directions that describe Paqui immediately bring to mind the social construction of gender and negative effects of idealized feminine beauty», Jennifer Zachman, «*¡Arriba la Paqui!* de Carmen Resino», *Estreno* (2007).

126 Carmen Resino es cultivadora del género teatral breve, como explica Virtudes Serrano, que intercala con creaciones de extensión normal: «Desde finales de los años

El momento en el que pasamos de una a otra es cuando llega Dani, el auténtico marido de Paqui, tratándola con gran violencia y humillación:

> *(De pronto las luces se apagan un instante y se oirá un golpe muy fuerte […]. Cuando se encienden, Paqui se encuentra sobresaltada ante el Presentador, que en estos momentos, representa a Dani, marido de Paqui […]. Dani da una sonora bofetada a Paqui que la saca de su semi-ensoñación)*[127].

En este momento, la percepción de la audiencia sufre una dislocación porque entendemos que toda la entrevista ha consistido en una ficción ideada por la cabeza de Paqui en su empeño por escapar de su nefasta realidad: «It is indeed at this point in the play that Paqui's fiction begins to unravel and that the reader/spectator is alerted to the metatheatrical nature of the piece» (Zachman, 2007: 12). Este momento de visión dislocada –en términos de R. Hornby– obliga al público a una lectura retrospectiva de la obra en la que descubrimos la naturaleza ficticia de la entrevista que, en realidad funciona como «metarrepresentación»[128]. De esta forma se conforma una estructura en dos niveles donde la ficción marco es la realidad de violencia doméstica que sufre Paqui y la ficción inserta, la entrevista[129].

---

sesenta del pasado siglo, Resino ha venido componiendo estas piezas, alternando con las de longitud normal» (26).

127 Carmen Resino, *¡Arriba la Paqui*!, *Estreno*, n.º 33.2, otoño 2007, pp. 14-19, p. 19. (A partir de aquí todas las citas irán referidas a esta edición).

128 Virtudes Serrano, «Tragedias vividas y vidas soñadas. *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino», *Estreno* (2007), p. 27.

129 Como afirma Virtudes Serrano, «la pieza toca sin ningún tipo de paliativo el tema del maltrato a la mujer en el medio familiar» (27), de manera que esta obrita es susceptible de ser estudiada bajo la perspectiva de los estudios de género, como sugiere Jennifer Zachman, analizando la problemática situación de la mujer en nuestra sociedad: «Several other important themes, which can be read as feminist critiques, emerge throughout this performance –most notably social class and motherhood» (12).

Pero existe otro nivel dentro de la propia representación inserta que constituye la entrevista y es que Paqui, mientras está siendo entrevistada, está representando fortaleza, seguridad, es decir, está ofreciendo espectáculo a la audiencia del programa y a su club de seguidoras: «Paqui: Pero ante todo quiero saludar a mi club de fans que me están ayudando un montón y a Jassica, su presidenta. ¡Besitos, guapas! Os quiero. *(Lanza a la cámara un expresivo beso)*» (14)[130]. Más adelante en la entrevista, inmediatamente antes de la irrupción del violento Dani, vuelve a repetir que su club de admiradoras es lo que le aporta energía para soportar la noticia de que Rocky se casa con Chus:

> ¡A mí no me hunde ni dios!, que tengo una familia y unos amigos que me apoyan, y mi club de fans, que son lo más cielo del mundo, que me están ayudando un montón. *(Mirando a la cámara y lanzando otro beso).* ¡Gracias, chicas!, y cuando estoy en baja me dicen, ¡arriba Paqui!, y eso, para mí , te lo juro, es como un chute (19).

Esta Paqui ficticia rompe la cuarta pared cuando, en estas ocasiones, se dirige a la cámara, esto es, al público real y, en otro momento, cuando se refiere a su amiga Vane: «Vane, mi amiga de toda la vida, ya me lo advirtió. *(Mirando de frente a la cámara y lanzando un beso)*. ¡Un beso, bonita!» (15). Esto es, dentro de su propia ensoñación –que constituye el nivel de ficción inserto–, Paqui se convierte en un elemento de enlace entre la escena y la sala, en una figura intermediaria que, de este modo, apela al público para que sea testigo y adquiera responsabilidad acerca del drama que está viviendo.

---

130 «Paqui wishes to entertain her audience, especially her fan club. Hence her words and gestures can be read as part of a performance, particularly when the metatheatrical nature of the work is revealed» (Zachman, 2007: 11).

Esta invocación a la responsabilidad de los espectadores tiene que ver con el otro recurso metateatral que se observa aquí: la ficcionalización del público. Nada más comenzar, el Presentador investido de los poderes de un maestro de ceremonias pone en marcha la ficción que surge de la cabeza de Paqui y se dirige al público espectador quien, en ese instante, se convierte en la audiencia del programa:

> Presentador: … ¡Y ahora, dentro de unos instantes, tendremos el placer de recibir a nuestra querida Paqui Cifuentes, conocida por todos ustedes y por su club de fans, como «la Paqui» […] ¡Con todos ustedes, Paqui! (14).

La ficción inserta funciona como *mise en abyme* devolviendo un reflejo falseado de la realidad. Cuando en *¡Arriba la Paqui!* descubrimos, al final de la misma, que la entrevista y la fama son producto de una ensoñación, se produce una tensión entre la realidad y las apariencias, como explica Virtudes Serrano: «La obra, pues, plantea al espectador un juego ser-parecer que se sustenta en la tradición clásica cervantino-calderoniana para explicar una historia de hoy» (26). Me gustaría añadir a las palabras de Virtudes Serrano que, esa tradición que ella señala, apunta directamente al tópico de la vida como teatro, esto es, a lo que he definido como el metateatro en el Barroco.

La vida se teatraliza para encubrir una verdad; no obstante, esta capacidad escapista de Paqui, lejos de ser considerada un obstáculo, es vista por Zachman como una oportunidad de luchar contra la situación de violencia machista que está sufriendo la protagonista: «The only suggestion of hope is, potentially, that if women like Paqui have the strength to create their own fictional escape, then perhaps they can eventually garner the courage to reshape their reality» (12).

Hamelin, Juan Mayorga

Hamelin (2005), la obra del galardonado Juan Mayorga, se ocupa de un tema sobre el que actualmente existe una gran concienciación social: la pederastia. No obstante, Mayorga evita caer en lo melodramático, sensacionalista y escabroso mediante la utilización del lenguaje policial y periodístico y de ciertas técnicas de distanciamiento. El asunto de los abusos a menores, de este modo, acaba convirtiéndose en una acusación, en un «proceso a la sociedad», ya que este crimen, como explica Jerónimo López Mozo[131], es «el eslabón último de otros delitos» y de otras faltas de responsabilidad por parte de los adultos que han de cuidar de la infancia[132].

Es decir, no solo se denuncian estas relaciones ilícitas sino también «la falta de ética, el poder del dinero, la necesidad de supervivencia y la incultura» (López Mozo, 2005). El entorno adulto que rodea al menor víctima de los abusos se muestra incapaz de gestionar el problema, tanto el padre y la madre como el juez –quien tampoco sabe solucionar los problemas con su hijo, Jaime, expulsado del colegio por agredir a otros compañeros e incluso a su propia madre– y la psicóloga, así como «el papel de la prensa, entre morboso y sensacionalista» (López Mozo, 2005).

La metáfora que interpreta esta situación paradójica, esencia de nuestro mundo contemporáneo, es el cuento de Hamelin, de sobra conocido por el público, pero al que Mayorga le da un nuevo significado: «Todos los habitantes de Hamelin

131 Jerónimo López Mozo, «Hamelin; cuento repugnante para adultos», en *Madrid Teatro* (*http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro118.htm*) [16/07/2014].

132 «Habla sobre un niño y su ciudad, sobre el ruido que le rodea y el silencio con que nos mira, sobre cómo construimos la sociedad, sobre cómo educamos a nuestros hijos, sobre cómo prejuzgamos. Sobre qué les hemos arrebatado a esos niños», Andrés Lima en José Ramón Díaz Sande, «*Hamelin*. Entrevista», *Madrid Teatro* (*http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista052.htm*) [21/07/2014].

comparten la culpa y, cuando quieren corregirse, es demasiado tarde; los inocentes nunca vuelven»[133]. Para Mayorga, esa otra versión del cuento representa a la perfección nuestra manera de ser contemporánea, basada en las trampas del lenguaje, la hipocresía y la manipulación:

> La versión áspera del cuento es más verosímil y se parece más al mundo en que vivimos. En nuestro mundo, los niños son los primeros que pagan. Pagan los vicios de los mayores, la violencia de los mayores, la mala política de los mayores, las mentiras de los mayores. En este sentido, el Hamelin que no sabe proteger a sus niños es como muchas ciudades de nuestro mundo (Mayorga, «Érase», 2005).

Las ocasionales referencias a este cuento dentro del texto constituyen una *mise en abyme* que compendia la idea general de una sociedad corrupta que maltrata a sus menores. Al inicio de la obra, el juez Montero se acuerda de este cuento que oía por boca de su padre: «Montero: Érase una vez una bella ciudad llamada Hamelin. Pero una mañana, al despertarse, las gentes de Hamelin descubrieron que la ciudad se había llenado de ratas»[134]. Esta alusión a la infancia del juez protagonista nos remite inmediatamente al horrible caso de pederastia que Montero acaba de descubrir, cuyos criminales bien pueden ser considerados ratas. Más adelante, Montero le refiere el cuento a Raquel; comienza con las mismas palabras y añade: «Desesperados porque las ratas ya estaban dentro de las casas se miraban unos a otros sin saber qué hacer» (40). El Acotador nos informa de que «le cuenta el cuento hasta el final» (41), así que vamos adivinando que para Montero esta

133 Juan Mayorga, «Érase una vez una escuela tan pobre que los niños tenían que llevarse la silla de casa», en *Hamelin*, Ciudad Real: Ñaque, 2005.

134 Juan Mayorga, *Hamelin*, Ciudad Real: Ñaque, 2005, p. 15. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

historia de la protección de los menores tiene un significado especial, quizá por su incapacidad para cuidar de su propio hijo, Jaime.

La alusión al relato popular vuelve a aparecer cuando Josemari, en la Escuela Hogar donde ha sido recluido, comienza a dibujar ratas como una proyección de su estado anímico: «Josemari da la vuelta a la carta y dibuja. ¿Un caballo o una rata? Parece una rata. Luego otra y otra, un millón de ratas» (67). Esta referencia nos vuelve a recordar el significado subvertido del cuento en el que los adultos son incapaces de proteger a sus menores, quienes acaban sintiéndose tan humillados como las ratas.

El cuento infantil cierra la obra; de hecho, el Acotador, inmiscuyéndose en las funciones del director de escena, sugiere acompañar el momento final con la música del propio flautista, pero ¿alguien sabe cuál es?: «Quizá deberíamos subrayar el momento con música. De flauta por supuesto. Pero, ¿qué música es la del flautista? ¿La ha oído alguien?» (79). En esta ocasión, Montero, con la cabeza de Josemari apoyada en su pecho, recita el cuento por tercera vez, con las mismas palabras que en las otras ocasiones, pero añadiendo una línea más: «Entonces llegó a Hamelin un hombre de cuya flauta salía una hermosa música» (80). Este momento configura una abismación del sentido de la obra, ya que el flautista puede identificarse con Montero, que parece estar satisfecho con su actuación aunque haya arruinado la vida de Josemari.

El recurso de la *mise en abyme* es uno de los numerosos mecanismos metateatrales que caracterizan esta obra y que son empleados con la intención de hacer llegar al público de manera más eficaz la idea de una sociedad corrompida. El procedimiento autorreflexivo más destacable es la utilización del personaje del Acotador como auténtico protagonista de la obra. Esta figura a medio camino entre la narrativa y el teatro

nos descubre las tripas de la representación teatral dejando al descubierto la dualidad del texto teatral, compuesto por el diálogo y las acotaciones.

Mayorga quiere hacer del teatro un artefacto evocador capaz de crear, tan solo con palabras, un mundo imaginario y autónomo que necesita de la connivencia del público para adquirir vida propia. Este poder creador de la palabra y la convocatoria a la reflexión por parte del público son las dos premisas de las que parte Mayorga:

> Sólo con palabras, y con la complicidad de sus espectadores, Sófocles, Shakespeare o Calderón podían convertir el pequeño escenario en una ciudad invadida por la peste, un mar tempestuoso o un castillo polaco. Usaban las palabras como aquellos cuentacuentos capaces de crear en el aire un zapato de cristal o un bosque. Como las usan los niños, que, sólo nombrándolo, pueden traer aquí y ahora cualquier lugar y cualquier tiempo (Mayorga, «Érase», 2005)[135].

La forma más eficaz de convocar la imaginación del público es a través de los mecanismos autorreflexivos[136]. La metateatralidad, por tanto, funcionará aquí como nexo entre el escenario y la sala a través de la figura del Acotador. Además, este personaje interpuesto sirve para ocultar el aspecto más sensacionalista de un tema como la pederastia para pasar a tratar el tema de la víctima y su instrumentalización por parte de la sociedad. Este aspecto autorreflexivo también ha sido señalado por Jerónimo López Mozo: «Estamos ante un ejercicio

---

135 Este es el propósito que gobierna gran parte de la obra de Mayorga, ya que hemos podido comprobar que en *Himmelweg*, de la que traté anteriormente, también partía de la idea de explotar todo el poder evocador de las palabras.

136 «El origen del teatro, y su mayor fuerza, está en la imaginación del espectador. Si hace del espectador su cómplice, el teatro es imbatible como medio de representación del mundo» (Mayorga, «Érase»: 2005).

metateatral en el que se produce un distanciamiento conveniente» (López Mozo, 2005).

Centrémonos en la figura del Acotador, que no se limita a leer las acotaciones o indicar silencios o los gestos de los personajes, sino que se torna el verdadero protagonista de la obra cuando nos aclara los pensamientos de los personajes o apela a nuestra participación como audiencia en la creación del sentido de la obra.

Encontramos cinco funciones fundamentales de esta figura que van desde la más sencilla –lector de las acotaciones[137]– hasta aquella que influye en nuestra forma de percibir la obra. En primer lugar, el Acotador anuncia el inicio de cada cuadro («Se alza el telón. 'Hamelin', cuadro uno», 10), indica las pausas o silencios («Silencio», 10) y nos refiere los movimientos de los personajes («Abre la caja. Los periodistas vacilan. Uno de ellos, por fin, se adelanta. La caja contiene diapositivas divididas en cinco grupos. El periodista toma una diapositiva, la mira al trasluz», 14). La voz del acotador se interpone entre los parlamentos de los personajes creando la distancia necesaria que persigue el autor para que la masa espectadora inicie su proceso de reflexión.

La segunda función del Acotador se podría denominar *narrativa*, ya que trata de comunicarnos hechos que ocurren fuera del escenario o acelerar el tiempo de la historia. Así, por ejemplo, este narrador nos cuenta el periplo del juez Montero hacia su casa, itinerario que tenemos que imaginar como personas espectadoras: «`Hamelin', cuadro cuarto. Pasadas las once de la noche, Montero sale del juzgado. Va a tomar un taxi, pero cambia de idea, decide que le conviene caminar. Lo

137 «El propio Lima [Andrés Lima, director del montaje en 2005] hace las veces de narrador o lector de las acotaciones del texto, describiendo los lugares en los que se sitúa la acción» (López Mozo, 2005).

hace bordeando lugares que ve cada día desde su despacho: el estadio, el museo de arte contemporáneo» (25). En otra ocasión, el acotador-narrador nos vuelve a referir el camino del juez en su investigación, difícilmente reproducible en un espacio teatral: «Esa noche, Montero vuelve a los lugares que ya conoció en el registro. La piscina, el coche del garaje, la habitación de Rivas, todo le parece ahora más pequeño y más pobre» (36). El acotador nos refiere hechos externos al aquí y ahora teatral y que no conoceríamos de no ser por sus palabras: «Mientras tanto, los mismos policías que han llevado a Josemari al hospital lo traen de vuelta al barrio» (36). Por otro lado, acelera el tiempo de la historia cuando, en una misma escena, nos cuenta de forma sucesiva las tres visitas de la psicóloga Raquel al niño Josemari y cómo este va evolucionando. El acotador resume el tiempo: «Una hora después están en la Escuela Hogar» (54); a continuación, se presentan Montero y Raquel a Josemari y, seguidamente, nos refiere el comportamiento del niño en las sucesivas visitas: «Acotador: Josemari no la mira. En la segunda visita, Raquel le trae una caja de pinturas […]. En la tercera visita, Raquel le pregunta qué tarta quiere para su cumpleaños. En la cuarta visita le pregunta por sus padres» (55).

En algunas de estas citas se puede observar que el Acotador incluso nos transmite los pensamientos de los personajes como si de un narrador omnisciente se tratara. Esta sería la cuarta función, de la que existen ejemplos, como cuando nos informa de que Montero «cambia de idea» (25) y en lugar de coger un taxi para volver a casa decide caminar. Un poco más adelante, el Acotador utilizando de alguna manera la técnica del estilo indirecto libre nos revela la opinión de Montero acerca del tratamiento, por parte de la prensa, del caso de pederastia: «Montero está leyendo el dossier de prensa […]. Le decepciona el modo en que los periodistas están tratando

el caso. 'Red'; 'iceberg'. ¿Nadie les enseñó la diferencia entre periodismo y literatura?» (26). Un ejemplo claro de esta función de narrador omnisciente es el momento en que Jaime, el hijo del juez, espera, sentado en su cama, a que su padre acuda a hablar con él mientras escucha la conversación del matrimonio. El Acotador nos transmite lo que está percibiendo ese personaje silente y casi invisible que tan solo escucha a sus padres hablar, sentado en la oscuridad de su cuarto:

> Jaime los oye alejarse por el pasillo. Está sentado sobre la cama. Ha estado escuchando: «Lo han expulsado. Cuando fui a recogerlo, estaba en el despacho del director. Esta tarde, en el patio, provocó una gran pelea […]. ¿Qué dice él? ¿Por qué no se lo preguntas tú? No voy a despertarlo. Mañana hablaré con él» (54).

No obstante, la función más sobresaliente de este Acotador –la quinta– es la de director escénico o *metteur en scène*. A través de esta función de personaje-dramaturgo, el Acotador alude directamente al espectador, le advierte de la peculiaridad de esta obra sin escenografía en la que el personaje del niño es interpretado por un adulto y apela a su imaginación para completar el significado del espectáculo[138].

Esta primera alusión al espectador se produce en una intervención del Acotador del tipo lector de las acotaciones, donde nos refiere los actos de los personajes y cómo hemos de interpretarlos: «Paco mira las cosas como si estuviera en un museo. Feli todavía parece intimidada. Nunca ha estado en un sitio

138 «Tiene su lenguaje propio que consiste en cooperar con la imaginación del espectador. Lo que hace es proponer un pacto con el espectador, pidiéndole que colabore con él. Le pide mucho porque éste puede darle mucho. Termina por hacer del espectador su cómplice», palabras de Mayorga recogidas por José Ramón Díaz Sande, «*Hamelin*. Entrevista», *Madrid Teatro* (*http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista052.htm*) [21/07/2014].

así» (28). En este momento, el Acotador rompe la cuarta pared y se dirige a la audiencia haciéndola partícipe del juego teatral: «Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esa sensación. 'Hamelin' es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. Una obra en que la iluminación, la escenografía, el vestuario, los pone el espectador» (28).

No se trata de una invitación sino de la necesidad de que el público se implique en la acción con su capacidad crítica. Esta participación vuelve a ser requerida cuando aparece el personaje de Josemari interpretado como un adulto. El Acotador deja en evidencia esta convención teatral y establece la necesidad de este pacto con el público:

> «Hamelin», cuadro siete. Escena del niño. En teatro, el niño es un problema. Los niños casi nunca saben actuar. Y si actúan bien, el público atiende a eso, a lo bien que actúa el niño. En esta obra titulada «Hamelin» el papel de Josemari es representado por un adulto. Un actor adulto que no intenta hacer de niño (30).

El pacto con la audiencia se vuelve a establecer a la hora de poner en evidencia la naturaleza artificiosa del tiempo en el teatro. Montero encuentra la tarjeta que le había dado Raquel encima de la mesa. El Acotador nos revela que, evidentemente, la tarjeta la acaban de colocar ahí para la escena, pero requiere que pensemos que lleva más tiempo en esa posición y que entendamos la intención de Montero de llamar a la psicóloga:

> «Hamelin», nueve. Ha pasado el tiempo. En teatro, el tiempo es lo más difícil. No basta decir: «Han transcurrido diez días». O decir: «La tarjeta lleva una hora sobre la mesa». En teatro, el tiempo sólo puede crearlo el espectador. Si el espectador quiere, la tarjeta lleva una hora sobre la mesa, junto al teléfono (37).

Finalmente, el Acotador, como personaje-dramaturgo, aporta el sentido al texto en el extracto que comentaré a continuación y que bien puede funcionar como *mise en abyme*. En esta acotación final se habla explícitamente de la manipulación del lenguaje y el falseamiento de la realidad por parte de los medios de comunicación y la llamada sociedad del bienestar:

> «Proyecto». Está hablando de un niño de diez años. «Proyecto». La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras. «Escuela Hogar». «Dirección General de Protección de la Infancia». «Derechos Humanos». Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje (57).

Hamelin es una obra sobre cómo el lenguaje puede manipular y falsear la realidad. De este modo, un texto duro sobre un tema tan delicado como la pederastia se convierte en una llamada de atención sobre la forma en la que tratamos estos graves problemas y la perversión con la que se utiliza el lenguaje –recordemos que el Comandante nazi de *Himmelweg* utilizaba el arte, el teatro, para ocultar la terrible realidad–.

La niña tumbada, Antonia Bueno

A propósito del tema de los abusos a menores, quisiera mencionar el monólogo *La niña tumbada* (2005), de Antonia Bueno, donde nos habla el fantasma de una niña que se ha suicidado con matarratas para evitar el calvario de haber sido víctima de abusos.

El escenario del teatro se convierte, de nuevo y como hemos visto a lo largo de estas páginas, en el sitio privilegiado donde un fantasma puede volver a la vida para lanzarnos la responsabilidad de su muerte. La niña muerta se despierta en

ese escenario y como una maestra de ceremonias pide que le den luz: «¡Que alguien encienda una luz! (Se ilumina un círculo entornado)»[139]. La niña empieza su monólogo a lo largo del cual asistimos al autorreconocimiento progresivo de la auténtica naturaleza del personaje quien, al final de la pieza, asume que se ha suicidado: «Ahora sé qué tomé. Ahora sé dónde estoy […]. En la etiqueta dice MA-TA-RRA-TAS… Mamá se fue a la ciudad y me dejó sola… 'Ellos' llegaron con su olor a vino y a tabaco […]. Se reían a carcajadas con sus grandes dientes amarillos, mientras me tocaban el pelo… la cara… las piernas…» (2).

Esta experiencia brutal es comunicada de forma más directa a través del recurso metateatral de la ficcionalización del público. En este caso, la niña intuye a la masa espectadora, aunque no puede verlos porque se encuentra en otro nivel de realidad: «Parece que hay alguien… Sí, oigo respiraciones… Pero no veo a nadie» (1).

De la misma manera que señalé para Juan Mayorga, la pretensión de Antonia Bueno es activar la implicación y la capacidad crítica del público por lo que declara incorporar el mecanismo de interpelación al público en sus monólogos para que el mensaje llegue más efectivamente.

Juegos prohibidos, Alberto Miralles

Los abusos sexuales en el ámbito educativo por parte de las instituciones religiosas es un tema de gran incidencia social.

Este pasado nefasto se trae al aquí y ahora teatral por parte de esos niños que nos hablan convertidos ahora en adultos,

---

139 Antonia Bueno, *La niña tumbada*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, p. 1 (*http://www.cervantesvirtual.com/obra /la-nina-tumbada--0/*) [05/09/2014].

como testimonios vivientes de esa violencia ejercida contra la infancia. Es lo que ocurre en *Juegos prohibidos* (2002), de Alberto Miralles, cuyas víctimas, ahora personas adultas, nos hablan desde el presente, tratando de concienciarnos acerca de las contradicciones de esta educación y la hipocresía de sus educadores. A pesar de esta esperanza que se une al cambio de régimen, estos personajes no quieren que olvidemos a esta generación que se educó en el franquismo con grandes carencias y abusos.

Un grupo de chicos y chicas internados en sendos centros religiosos, uno masculino y otro femenino, respectivamente, se reúnen por las noches para desahogarse y contar sus experiencias. En estas conversaciones clandestinas salen a luz los abusos sexuales de los que algunos son víctimas así como la queja ante una educación centrada de manera obsesiva en el aspecto religioso.

Los jóvenes se ven incapaces de denunciar esta situación hasta que Remedios se suicida y deciden rebelarse contra los abusos. Su única ocasión para poner estos hechos en conocimiento público es la tradicional función teatral de Navidad; no obstante, esta victoria también les resulta contraproducente, ya que tanto ellos como los criminales son expulsados del centro.

El teatro dentro del teatro, la ficcionalización del público y la ruptura de la cuarta pared son los mecanismos metateatrales que contribuyen a actualizar este drama al público espectador de hoy.

En primer lugar, la obra inserta constituye una *mise en abyme* de la acción principal, puesto que saca a la luz una verdad que afecta a la obra marco como es la situación de abusos ocultada. En realidad, se llevan a cabo dos representaciones simultáneas en ambos colegios, el masculino y el femenino, en las que las y los jóvenes modifican el texto para ajustarlo a

su denuncia y concluir que son los cristianos, y no los paganos, los que merecen un castigo por basar su enseñanza en el Espíritu Nacional y por practicar un tipo de amor ilícito.

La representación escolar se lleva a cabo en el escenario dentro del propio escenario y el público es la audiencia espectadora real ficcionalizada en el alumnado de ambos colegios. De hecho, el padre Severiano rompe la cuarta pared para dirigirse al público como si fueran sus propios alumnos, hecho que demuestra la ficcionalización que acabo de mencionar.

También los personajes rompen la cuarta pared al final de la obra como forma de actualizar el drama en el aquí y ahora de la representación dirigiéndose directamente al público para explicar las consecuencias de su rebelión. Estas fueron nefastas, ya que todas las personas implicadas, profesorado y alumnado, fueron objeto de expulsión y los jóvenes no pudieron superar su trauma de manera que les fue imposible volver a encontrarse y hablar con normalidad del tema.

El sudario de tiza, José Sanchis Sinisterra

Acabo de hablar de los abusos sexuales cometidos por religiosos durante el régimen de Franco; a continuación, mencionaré dos obras que tratan de este período y que, a través de recursos metateatrales muy representativos de su interés por la reivindicación de la memoria histórica, tratan de la discriminación por razones políticas. Este asunto, en el teatro español, está vinculado a la presencia de la Guerra Civil y la represión franquista, asunto preponderante en el teatro español del siglo XX y XXI, según Alison Guzmán (*La memoria de la Guerra Civil en el teatro español*, 2012).

En el primero de los ejemplos contamos con un profesor que ha sido reprendido por no ajustarse a los valores que el régimen quería transmitir. Este profesor ha sido denunciado por

ejercer su libertad de expresión y es obligado a desdecirse delante de sus alumnos; sin embargo, el mal está hecho y su castigo por disidente político no tardará en ejecutarse. El profesor de Historia de *El sudario de tiza* (2002), de José Sanchis Sinisterra, es amonestado y sentenciado a muerte por haber transmitido otra versión de la historia diferente a la difundida por el régimen. Este maestro se encuentra ahora ante la asamblea espectadora, a quien ficcionaliza como a su alumnado para rectificar sus palabras y evitar las mortales consecuencias:

> Les decía que la Historia de España es como la raíz de… Bueno: son palabras del señor director… Que, por cierto, del mismo modo que fue informado de… mis explicaciones del último día… Que no son mías, naturalmente… Las opiniones que expuse en la última clase, quiero decir… Esas opiniones no son… Les estaba exponiendo, justamente, una visión de la historia… errónea, distorsionada, tendenciosa… liberal, en fin. Pero parece que eso no quedó claro, que alguno pensó… (95).

La manera de transmitir el miedo que hace titubear al Maestro y que hace aflorar el patetismo de este personaje coaccionado en su forma de dar clase[140] es a través del recurso metateatral de la ficcionalización del público: «El dramatismo es contagiado al público porque es tratado como el alumnado, siendo obligado así a participar de la acción escénica, a sentirse aludido por las órdenes y réplicas del profesor» (Guzmán, 2012: 233). La equiparación público-alumnado implica a la audiencia en esta tarea –que es la de todas las piezas de *Terror y miseria en el primer franquismo*– de rescatar la memoria histórica.

---

140 «Toda la Historia patria es una lucha entre la misión imperial de crear una unidad universal en lo trascendente… y cristiana, claro… un imperio cristiano universal… O sea, esa vocación que se expresa en el lema del Movimiento Nacional: 'Por el Imperio hacia Dios'» (95).

El volcán de la pena escupe llanto, Alberto Miralles

Por su parte, Alberto Miralles pretende traer el drama de la guerra civil al presente de los espectadores a través del recurso metateatral del fantasma en *El volcán de la pena escupe llanto* (2004). Como en el caso de *¡Ay, Carmela!*, de Sanchis Sinisterra, el Maestro, transmutado en fantasma o espíritu fusilado por el régimen franquista se dirige directamente al público para contar, clarificar o reivindicar su muerte y la operación olvido a que ha sido sometida su historia.

A partir del momento mismo en que recibe el disparo, el Maestro, como un personaje del más allá, nos narra el proceso por el que su fama fue inventada, manipulada, alabada o vilipendiada, según el bando que se apropiara de ella.

La metateatralidad de la pieza estriba en la función del personaje del Maestro como narrador, intermediario entre el escenario y la sala o director de escena. El protagonista es este oficiante de la ceremonia, ya que es él quien evoca a los personajes que van apareciendo en el escenario: «*Estamos en la memoria del protagonista; por lo tanto, el resto de los personajes* […] *participa en la acción cuando es convocado por el recuerdo*»[141]. De esta forma se crean varios niveles de ficción que confluyen y se interrelacionan entre sí. El personaje-espectro es además un narrador-generador de la acción puesto que de su imaginación procede la acción que presenciaremos encima del escenario, configurando, así, un nivel de ficción inserto.

El Maestro se dirige directamente al público, evoca a los personajes y conversa con ellos: «Maestro: me dieron paseíllo en una noche agosteña de escandalosas chicharras. *(Entra en*

141 Alberto Miralles, *El volcán de la pena escupe llanto*, en *Teatro breve entre dos siglos*, ed. Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 137-156, p. 138. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

la luz de la escena el Maestro y espera a que se oigan las chicharras que ha mencionado. Luego asiente y se dirige al público)» (139). Vemos en esta cita cómo el personaje actúa de director de escena convocando los elementos que han de aparecer y, al mismo tiempo, habla a la audiencia configurándose en intermediario entre la acción en el tablado y los espectadores. En otro momento, apreciamos este poder de oficiante de la escena cuando menciona el tipo de luz que caracterizaba la noche en la que fue fusilado y, en ese instante, esta se hace visible: «La luz de la luna, amordazada por nubes sin prisa, apenas si alumbraba el miedo de mis pasos. *(Su entorno se ilumina tal y como lo ha descrito)*» (139).

Incluso, en otras ocasiones, podemos apreciar ese diálogo autorreferencial del director de escena con sus personajes: «Y en esta fosa enterraron a un judío… *(El Judío niega con la cabeza...)* Bueno, no era judío, pero tenía la nariz larga» (142). No obstante, algunos personajes, como su mujer, muestran su disconformidad con lo que el director ha dispuesto:

> Maestro: Y mientras, para evitarse represalias gananciales, mi mujer voceaba a tierras, mares y vientos que se había separado de mí porque, gracias a su intuición de afecta al Alzamiento, comenzó a adivinar mis «excrecencias ideológicas».
> *(La Esposa que va a hablar se detiene)*.
> Mi mujer no utilizó ese término.
> *(La Esposa corrobora negando con la cabeza)* (148).

El propósito del Maestro es sacar a la luz la verdad y desvelar la manipulación que se ha hecho de su biografía una vez fue fusilado, denuncia que realiza por su propia boca echando mano de su función como intermediario entre el público y la sala:

> Y en medio de estos ires y venires, mi cuerpo siguió donde estaba, porque como no se concedió una amnistía y se ejerció

> la victoria, nadie pudo desenterrar a sus muertos […]. Mientras, se tachó mi nombre de actas y cédulas, contribuyendo, como suele ocurrir, a expandirlo […]. De muerto necesario pasé a víctima ejemplar y para que no hubiera otro mártir, intentaron denigrar mi memoria (147).

La adulteración de la memoria del Maestro fue auspiciada por el hecho de que el cuerpo fusilado nunca se recuperó, por lo que es el protagonista quien ahora quiere o necesita justificarse, limpiar su memoria, para lo cual, va explicando la evolución que fue sufriendo su fama, desde la absoluta ascensión a los altares hasta el olvido y la denigración: «No terminó ahí mi evolución pues de víctima acabé en héroe […]. Y de esa manera, el héroe comenzó a ser leyenda» (150). Es de esta forma que la operación olvido sobre la figura del Maestro pretende erigirse en ejemplar para todos los muertos de la guerra.

No obstante, tras la Guerra Civil y el triunfo del bando nacional, su memoria fue olvidada: «Sin la certeza de mi muerte e ignorado el destino de mi vida, me vi privado de tributos y glorias» (152). Pero el olvido definitivo vendría con el fin del régimen franquista y los procesos de transición y democracia que se llevaron a cabo de manera apresurada para evitar hurgar en las heridas:

> Pero cuando tras la muerte del dictador, en España se aceptaron los derechos democráticos, el pueblo, harto de un pasado en el que todos tenían mucho que callar, decidió cimentar su futuro sobre el olvido. Y, en la vorágine de la desmemoria, el recuerdo de mi vida se transformó en un incómodo lastre (154).

Lo absurdo del fusilamiento y de la operación olvido queda subrayado más todavía por el hecho de la indefinición ideológica del Maestro, quien nunca profesó ninguna ideología

concreta y vivía sin demasiada pasión o compromiso: «Ni alto, ni bajo; ni grueso, ni delgado; ni pelón, ni hirsuto. Nunca mis sueños fueron pesadillas. Jamás tuve anhelos, me limitaba a tener deseos. Fui agnóstico para evitar el esfuerzo de creer» (143). Como acabo de decir, este sinsentido de vivir evidencia el carácter inútil de su muerte pero también lo surrealista de la transformación y manipulación de su fama: «Mi muerte perdió su eco y con el silencio pude gozosamente descansar para siempre a salvo de la memoria, en el ámbito de lo oscuro» (156). Finalmente, como era alguien insignificante, su muerte acabó desapareciendo en la oscuridad del olvido, por lo que ya no fue necesario buscar su cuerpo donde había sido arrojado tras recibir un tiro en la nuca.

Cachorros de negro mirar, Paloma Pedrero

En *Cachorros de negro mirar* (1999), de Paloma Pedrero, el metateatro se manifiesta en forma de simulacro considerado como una variante del teatro dentro del teatro. Esta pieza habla de los grupos neonazis de adiestramiento de jóvenes que estuvieron en auge en los noventa con el aumento de la inmigración y el tema del odio al extranjero –tema que aparece asimismo en otros textos de la época como *La mirada del hombre oscuro* (1991), de Ignacio del Moral–.

Dos jóvenes neonazis, instructor –Surcos– y novato –Cachorro–, hacen tiempo en la casa del más joven mientras esperan a reunirse con los otros para iniciar su patrullaje de fin de semana. De repente, Surcos, arrebatado por un gran odio contra todo y una obsesión por el sexo y la violencia, decide llamar a una prostituta travesti para propinarle una paliza mortal. Se encuentra con la oposición de Cachorro, al que obliga a interpretar el papel de un discapacitado físico en una silla de ruedas para contratar así los servicios de esta

chica. Para que todo salga como Surcos quiere, se cambian de ropa para parecer «basura pacifista» (Surcos le dice a Cachorro: «Venga, saca ropa de tu padre y zapatos. Vamos a disfrazarnos de basura pacifista»[142]) y ensayan qué tienen que decir y hacer para atrapar a la prostituta y ensañarse violentamente contra ella. Surcos, cuya adicción al alcohol, el sexo, la sangre y cualquier otra forma de violencia, crea un clima aterrador en toda la obra con su lenguaje soez y agresivo, engaña a Cachorro para que entre en el juego diciéndole que se trata de un rito iniciático necesario para ser aceptado por esa secta-comunidad neonazi. En este caso, el ensayo del crimen, es un recurso que ayuda al desarrollo de la trama, ya que anticipa la acción dramática y nos revela las verdaderas intenciones de los personajes:

> Por fin, la patraña planeada por Surcos será aceptada de mala gana por el más joven, mientras que el deseo de aquel de que todo salga perfecto lo lleva a proponer un ensayo con vestuario y cambio de nombres, para la representación que han de llevar a cabo ante la víctima, que no debe sospechar sus intenciones (Serrano, en Pedrero, 2013: 33).

Surcos es el personaje-dramaturgo porque distribuye los papeles y da indicaciones a Cachorro sobre cómo ha de dirigir su actuación. Surcos ha dejado para sí el papel de la prostituta que llegará a la casa en breves momentos. Para ello, modula su voz y hace una parodia: «*(Surcos, divertido, juega a imitar a un travesti).* […] Pues yo me llamo Bárbara y tengo una polla como una olla» (120). A continuación, actúa como director de escena asignando a Cachorro su papel y asegurándose de

142 Paloma Pedrero, *Cachorros de negro mirar*, en *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Virtudes Serrano (ed.), Madrid: Cátedra, 2013, pp. 101-139. (A partir de aquí todas las citas irán referidas a esta edición).

que se lo aprende obligándole a repetirlo: «Te llamas Albert y te quedaste paralítico en un accidente de tráfico. ¿Cómo te llamas, guapo?» (120).

Esta ficción inserta, por tanto, se constituye en un momento abismante en el que se ponen de relevancia las relaciones de dominio y sumisión entre Surcos y Cachorro, respectivamente. Cachorro no tiene una personalidad definida, por lo que es manipulable por Surcos y acepta las directrices de este, quien le ofrece una forma de encauzar su odio o sus sentimientos reprimidos. Surcos es un degenerado que piensa que tiene impunidad porque es «el elegido»: «Ahora, desde que estoy en el grupo estoy tranquilo, sé que soy un elegido. *(Se toca el pecho)*. Por eso no tengo nada aquí» (111).

La falsa muerte de Jaro el Negro, Fernando Martín Iniesta

Más agresividad se muestra en *La falsa muerte de Jaro el Negro* (1997), de Fernando Martín Iniesta, en la que se quiere hacer al público directamente responsable de los asesinatos racistas a través del recurso metateatral del personaje-autor, la ruptura de la cuarta pared y la implicación de la audiencia[143].

Esta pieza –dividida en un prólogo, dos escenas y un epílogo– sitúa su acción en un teatro, de donde se deriva su posterior vinculación metateatral. En el prólogo, aparece ya el protagonista, Jaro, la futura víctima, que deambula por el patio de butacas vendiendo baratijas. Realmente, como nos informa el acomodador que va a avisarle de lo incorrecto de su comportamiento, Jaro ha comprado una entrada para el teatro y ha aprovechado para hacer negocio: «Acomodador: Esto

143 «La fábula discurre por el camino del realismo más directo hasta que da un insólito giro, mediante un artificio metateatral, por el que el público es devuelto a la realidad desde la ficción dramática en la que se ha producido el hecho violento» (Serrano, 2004: 79).

es un teatro y aquí no se puede vender. Prohibido… Enséñeme su localidad»[144].

El cuerpo de la pieza está formado por dos escenas realistas en las que conocemos a un grupo de cabezas rapadas que tratan de paliar su frustración vital con la violencia. Han sido manipulados ideológicamente por el Duce y el Camarada (si bien a este no llegamos a conocerlo) y esto los lleva irremediablemente hasta el asesinato –uno más de entre tantos cometidos y que cometerán– de Jaro el Negro, a quien hemos conocido en el Prólogo.

La víctima, Jaro, procede de la sala donde se encuentra la asamblea espectadora, por tanto, se trata de un ciudadano más, como las personas que asisten al teatro, susceptible de encontrarse con estos desalmados y violentos racistas. De esta manera, introduciendo un personaje en el mundo real de la sala, el de los espectadores, se pretende hacer consciente al público de que pertenece a esa sociedad que sufre y permite estos crímenes y abusos. Esta alusión directa a la audiencia espectadora quedará clarificada en el epílogo donde, de manera casi agresiva, un personaje-autor se dirige directamente al público exigiéndole tomar partido.

En primer lugar, el autor comienza llamando la atención sobre la falsedad de la acción que acabamos de presentar, de ahí el título de *La falsa muerte*: «Autor: *(Al actor que haga de Jaro)*. Y tú… *(Dice el nombre real del actor)*. Levántate que vea el respetable que tu muerte ha sido la falsa muerte de Jaro el Negro» (133). Este momento constituye una *mise en abyme*, ya que crea una imagen que refleja la idea principal de la obra.

Este personaje-autor, intermediario entre el escenario y la sala, pone en evidencia que los cabezas rapadas son solo actores

144 Fernando Martín Iniesta, *La falsa muerte de Jaro el Negro*, en *Teatro breve entre dos siglos*, ed. Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 2004, pp. 115-135, p. 120.

disfrazados: «Quítense, con todo cuidado, el maquillaje […] para evitar que se les identifique con los personajes que han representado. Ya saben, por aquello de la catarsis, lo del horror y piedad que afirman los eruditos que debe provocar la representación de muertes violentas» (133). Nótese aquí la autorreferencia a la técnica teatral que contribuye, de la misma manera que la aparición del personaje-autor, a romper la ilusión teatral por medio de la vulneración de la cuarta pared.

A continuación, el Autor la toma con el público e increpa a personas concretas: «Autor: *(Se dirige a una señora del público)*. Señora mía, ¿cómo no se ha puesto usted, para venir al teatro, el collar de perlas que le regaló su esposo cuando…» (134). El Autor pretende provocarles para que se replanteen su postura respecto al teatro y sean conscientes de que solo cumpliendo con este protocolo social no van a acallar sus conciencias: «El teatro es un acto social, y a los actos sociales hay que venir muy, pero que muy elegante… […]. Han venido al teatro a entretenerse, a disfrutar… […] su conciencia ya está tranquila, ¿qué más podemos pedirles?» (134).

Como explica Virtudes Serrano en la introducción a la pieza, el Autor como narrador o director de escena e intermediario entre el escenario y la sala es un recurso típicamente metateatral –aunque, en principio, se trate de un recurso distanciador– puesto que provoca la visión dislocada de la que hablaba R. Hornby la cual favorece un acercamiento más participativo a la obra:

> Tal procedimiento distanciador propicia la reflexión y deja patente la actitud de denuncia de su autor […] y del Autor, personaje de la pieza, quien desde el Epílogo se dirige al público como lo hicieran sus antecesores lorquianos para recordar el verdadero sentido de una auténtica representación (Serrano, 2004: 79).

Dentro de la tierra, Paco Bezerra

Paco Bezerra, Premio Nacional de Literatura Dramática en 2009, presenta a Indalecio, joven escritor que vive en Almería, la huerta de Europa, con su Padre y sus dos hermanos (el Hijo, José Antonio, y el Hijo Mayor, Ángel), dedicados al cultivo de tomates y entregados a la consecución de una variedad prodigiosa de estas hortalizas. La historia se desarrolla entre el sueño, los recuerdos, los fantasmas y la confusión realidad/ficción que nos permitirá tan solo vislumbrar el auténtico negocio que se esconde tras el desierto de plástico constituido por los invernaderos infinitos. El Padre y el Hijo, los verdaderamente dedicados al cultivo de tomates, emplean inmigrantes ilegales que hacen desaparecer si estos protestan por sus condiciones. Indalecio descubre que, al parecer, no queda ni rastro de estos trabajadores porque son empleados como abono para el invernadero.

A propósito del escabroso argumento, considero oportuno traer a colación las palabras de Eduardo Pérez Rasilla quien define el estilo del autor emergente como un transitar por los límites más oscuros del género humano: «Combina un hiperrealismo o realismo sucio con un singular lirismo y con la presencia de un rico entramado cultural […]. Bezerra se adentra en los territorios asfixiantes de la prohibición y/o de la transgresión sexual, de las imposiciones familiares y en los no menos incómodos espacios de la exclusión social y moral» (*Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, 2009). Este gusto por lo incómodo es declarado por el propio autor como una forma de activar la participación de la audiencia, aspecto, por otro lado, que linda con lo metateatral: «En cuanto al público, pienso que como disfruta es pasándolo mal, sufriendo y probando sus límites, creyendo, incluso, que corren peligro y que van a morir» (Bezerra, «Riesgo, duda y teatro», 2013, 30).

La metateatralidad de la pieza consta de diferentes mecanismos, el primero de los cuales es la autorreferencialidad que surge porque contamos con un personaje-escritor, Indalecio, cuya ocupación no es aceptada por su familia: «Padre: Nos observa. No sabemos por qué. / Hijo: Y hace cosas raras. / Padre: Dice que escribe»[145]. Ser escritor no le agrada a su Padre ni a su hermano José Antonio: «Me pegan porque les doy miedo […]. Me pegan para defenderse de lo que escribo» (34).

Este personaje autorreferencial provoca la aparición de numerosos momentos autorreflexivos acerca de lo que supone el acto de la escritura. En primer lugar, Indalecio declara que «se llama *Dentro de la tierra* […]. Lo que estoy escribiendo» (31), provocando la mención del título dentro de la propia obra. Por otra parte, esta es una historia que se va desarrollando al hilo de su escritura y que comienza con la sospecha de Indalecio acerca de los sucesos macabros que ocurren debajo del invernadero: «Algo me dice que la historia en la que ando metido tiene que comenzar aquí, justo debajo de estos plásticos» (22). Para Indalecio, «escribir es como desvelar un misterio. No hay mapas que lleven a tesoros ocultos y nunca hay una equis que indique el lugar» (31). Estas palabras que se convierten en *leitmotiv* de la obra bien pudieran transmitir las propias ideas de Bezerra, para quien el acto de escribir es aventurarse en el terreno de lo desconocido y de lo que asusta, una forma de experimentar aquello que se teme:

> Para mí el teatro es muy parecido a esto […]: un teatro que hable de todo aquello que deseo, pero también de lo que temo, un teatro que hable de lo que dudo, de aquello de lo que no estoy seguro, de lo que no sé a ciencia cierta, de lo que

145 Paco Bezerra, *Dentro de la tierra*, Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2008, p. 66. (A partir de ahora, todas las citas irán referidas a esta edición).

> me incomoda y, sobre todo, de lo que me da vergüenza decir (Bezerra, «Riesgo, duda y teatro», 2013: 28).

Por tanto, la escritura, como bien dice Indalecio, es la resolución de un misterio y estas palabras del protagonista constituyen una *mise en abyme*, ya que muestran la obra como el proceso de descubrimiento del secreto de su familia, así como de introspección del propio protagonista; no obstante, en este viaje iniciático, la verdad tan solo es un fogonazo momentáneo, apenas un vislumbre, de manera que se torna tan efímera como la propia ficción.

Indalecio no sabe distinguir entre la realidad y la ficción y otorga el estatus de veracidad a las historias que surgen de su cabeza porque «en ocasiones llegaron a coincidir con la realidad» (35). También piensa esto su hermano Ángel, el enfermo: «Al principio eran cuentos, cuentos aparentemente inofensivos […]. Con el tiempo fueron resultando, cada vez, más creíbles» (35). Esta ambigua concepción del límite realidad/ficción entra dentro del tipo de metateatralidad pirandelliana que acaba por yuxtaponer ambas instancias con el triunfo de la ficcional sobre la real. No olvidemos que la tensión pirandelliana realidad/ficción se relaciona con el binomio arte/vida que, en este caso, queda totalmente en evidencia porque el personaje-escritor de Indalecio es un artista de gran sensibilidad que interpreta la realidad a través de su propia subjetividad creadora.

Las supuestas invenciones de Indalecio están referidas a sus denuncias sobre las inhumanas condiciones laborales de los trabajadores, lo cual, como es natural, indigna a su padre:

> Indalecio: Sabes que no estoy de acuerdo con muchas cosas.
> Padre: Indalecio, ayer soñé que dejabas de decir tonterías.
> Indalecio: Y yo, que bajo el plástico, todo el mundo llevaba trajes y mascarillas.

> Padre: ¡Yo nunca he tenido trajes, ni guantes, ni mascarillas ni nada de lo que hablas! (44).

En otra ocasión, pone en evidencia la opinión de su padre acerca de las personas a las que emplea: «Los moros sólo sirven para recoger tomates. No sabe la de veces que he tenido que escuchar esa frase» (70). Estas acusaciones provocan que su padre y su hermano le encierren en el almacén: «Mercedes: Indalecio, la gente se asusta cuando oye cosas que no entiende. ¿Por qué crees, si no, que te encierran? Todos tendemos a barruntar […] pero lo que no hacemos es andar pregonándolo a los cuatro vientos» (49). Y es que Indalecio conoce el secreto de los maravillosos tomates: «Prohibisteis la entrada a los vivos porque los utilizáis como abono» (94).

El Padre no entiende a su hijo el escritor y reacciona violentamente, del mismo modo que cuando el protagonista, de niño, le confiesa que sigue viendo a su gato muerto, Rambo: «Hijo Mayor: Papá y José Antonio se pusieron muy nerviosos […]. Entonces te cogieron cada uno de un brazo» (37). Lo agarran y lo encierran; así es como reaccionan cuando, en el aquí y ahora de la representación, en el tiempo de la propia acción dramática, Indalecio le comunica a su padre que no quiere las tierras que le va a dejar como herencia.

No obstante, nos queda la duda de si realmente su padre y su hermano cometen estos abusos contra él o se trata de nuevas ficciones que salen de la cabeza alucinada de Indalecio: «Hijo: Él mismo es quien se encierra. / Padre: Y apaga la luz. / Hijo: En el hueco que menos se imagine. / Padre: Allí está él, como si fuese un murciélago. / […]. / Hijo: Cuando lo encontramos está como ido. / […]. / Padre: Dice que está escribiendo» (67). Del mismo modo, el Padre y el Hijo afirman que es el propio Indalecio quien insistió en llamar a la curandera La Quinta: «Padre: Pero tú te empeñabas en que te

pusiera la sartén en la cabeza. / Hijo: Empezabas a dar patadas. / […]. / Padre: Y hasta que no te la ponía, no parabas» (87). Sin embargo, acabamos de presenciar en el transcurso de la obra que ha sido el propio Padre quien ha llamado a la curandera para sanar a Indalecio de su supuesta rareza.

El ritual que realiza La Quinta está dentro de una serie de ceremonias que se representan en la obra, convirtiéndose estas en un recurso metateatral destacado que contribuye a la atmósfera de ensoñación e inverosimilitud que predomina[146].

El Padre y el Hijo han pedido a la curandera que acuda a sanar a Indalecio de su obsesión por inventar historias:

> La Quinta sostiene una sartén y una botella de agua. En una suerte de coreografía inaugural, La Quinta comienza a besarse, una a una, las yemas de los dedos y a cruzarse de señales el pecho, la cabeza y los hombros. Luego abre la botella y besa repetidas veces el tapón. Vierte el contenido de la botella dentro de la sartén, agarra el mango con las dos manos y la coloca sobrevolando la cabeza de Indalecio (62).

Sin embargo, el conjuro no surte efecto porque «a este niño no tiene pinta de pasarle maldecía la cosa» (64), de manera que, de nuevo, aparece la ambigüedad acerca de la locura o extravío de Indalecio.

Otro tipo de ritual es el que lleva a cabo el Hijo Mayor, quien se coloca debajo de una higuera, de rodillas con los brazos en cruz y sosteniendo dos piedras en una mano, para conjurar la enfermedad que le destroza la piel: «El Hijo Mayor se agacha y coge, de detrás del tronco de la higuera, un par de piedras. Entonces se sitúa debajo del árbol, agarra una piedra

146 Recordemos que es Richard Hornby quien considera las ceremonias y rituales dentro del teatro como una de las cinco variedades de lo metadramático que él mismo señala (*Cfr.* «Introducción» de este trabajo).

en cada mano y, concentrado, se arrodilla mirando al frente» (26). Mientras tiene lugar esta escena, Indalecio explica el significado de esta ceremonia a su amante, Farida: «Ha hecho una promesa. Mientras esté debajo de la higuera no se puede rascar la espalda ni una sola vez […]. Está convencido de que, si no se rasca, las heridas le desaparecerán» (26).

Pero el ritual más importante es el que reproducen el Padre y el Hijo para averiguar el momento idóneo de la recogida de los tomates. El Hijo dispone un escenario para que el Padre pueda testar el sabor de estos y decidir acerca de su maduración y recolecta. La primera de estas ceremonias tiene lugar al inicio de la pieza:

> El Hijo coloca una bandeja delante del Padre y, sobre la bandeja, deja cuidadosamente un tomate […]. El Hijo dispone sobre la mesa un cuchillo, una aceitera y un salero. Como una especie de paje, el Hijo permanece de pie junto a su progenitor […]. El Padre pone las manos sobre la mesa. El Hijo coge el cuchillo y, cuidadosamente, parte el tomate por la mitad […]. El Padre separa las dos mitades del tomate […]. El Padre coge una mitad del tomate […]. El Padre huele la mitad del tomate […]. El Padre cede el tomate a su Hijo […]. El Hijo coge la mitad del tomate, la huele […]. El Hijo devuelve la mitad del tomate al Padre y le hace un gesto de duda […]. El Padre, tras engullir el bocado, devuelve a la duda del Hijo el mismo gesto dubitativo que éste le había hecho con anterioridad (26).

En esta ocasión, el Padre y el Hijo deciden no recolectar los tomates todavía: «Hijo: No me convencen. / Padre: A mí tampoco […]. Al tallo aún le falta verde […]. Una semana aguantan todavía, incluso más» (29).

El segundo ritual del tomate es el definitivo y se produce de manera paralela al primero: «*El Hijo saca una mesa plegable,*

la abre […]. *Hace lo mismo con una silla. El Padre se sienta en ella y el Hijo pone ante el Padre una bandeja. El Hijo pasea entre las ramas hasta que escoge un tomate*» (76). Pero, en esta ocasión, los tomates ya han alcanzado su punto óptimo de maduración y están listos para recogerse: «*El Padre mira al Hijo y, con el tomate aún dentro de la boca, sonríe de forma rotunda. El Padre parece señalar el sí definitivo*» (78).

Las ceremonias se comportan como una obra inserta pero con la diferencia de que esta obra engastada representa un estado ideal de la realidad de la obra marco, contribuyendo a desdibujar la ficción en primer término.

Una vez establecida la violación de las fronteras, Indalecio se constituye en personaje a medio camino entre la ficción y la realidad, por ejemplo, cuando acude a representar la historia que está rememorando con su hermano Ángel, produciéndose un trasvase entre los diferentes niveles de ficción:

> Hijo Mayor: Tú pensabas mucho en Rambo […]. Tu primer cuento se llamó como él […]. Al atardecer, Rambo siempre se te aparecía en el borde de la balsa. Un día, revisando la historia, te diste cuenta de algo […]. Ante la duda, te acercaste a nuestro padre y le dijiste…
> *(Indalecio sale corriendo del invernadero en dirección al patio […]).*
> Indalecio: Papá […]. Sabes a quién he visto (36).

La misma vulneración de los límites tiene lugar cuando Indalecio le está contando a Mercedes cómo su Padre y su hermano le sorprendieron con Farida en el invernadero, razón por la cual lo encerraron en el almacén: «Indalecio: Me pillaron, Mercedes. Con Farida. En el invernadero. *(Indalecio abandona el almacén y se dirige hacia el invernadero. Allí está Farida. Mercedes, desde el almacén, contempla la escena)*» (54).

La frontera entre la realidad y la ficción se torna, así, difusa y volátil, de manera que podemos aventurar que Indalecio suplanta la realidad con las ficciones que surgen de su cabeza.

El mismo Indalecio, en un parlamento autorreferencial, declara que no puede distinguir entre sus historias y la realidad: «Muchos escritores necesitan distancia. Yo no tengo ninguna» (38). Los sueños o premoniciones forman parte de la ficción que crea Indalecio dentro de su propia cabeza. Al inicio de la obra afirma que tiene un sueño recurrente:

> Estoy dentro de este invernadero, tirado, en el suelo. Al fondo: mi padre y mi hermano José Antonio se marchan. Tengo las manos sucias y me duele el estómago. Sobre mi cuerpo alguien ha dejado un pico. Me lo quito de encima, me levanto rápidamente y salgo del invernadero. Fuera me los vuelvo a encontrar y, juntos, volvemos a casa. Una vez dentro, comienza a llover. Pero no es agua lo que cae del cielo […]. Es tierra (32).

La obra termina con esta escena que describe Indalecio, a continuación de la cual, aparecen los personajes cómplices y amigos de Indalecio: el Hijo Mayor, Farida y Mercedes, convertidos en fantasmas y vulnerando los límites de la ficción.

Ángel es uno de estos personajes fantasmales. Aquejado de una enfermedad cutánea, acaba suicidándose pero de la misma manera que el gato muerto, Rambo, y Farida, la mujer desaparecida, sigue manteniendo conversaciones con Indalecio: «Hijo Mayor: Indalecio me encontró colgando de la higuera, vivo todavía, con los ojos abiertos y los pies a un palmo del suelo. Intentó desatarme, pero no le fue posible» (86).

Farida, otro personaje-espectro, ha desaparecido sin dejar rastro, pero Ángel tiene la clave: «Hijo Mayor: A Farida no la metieron en ningún camión, como nos hicieron creer […]. Por eso lo cerraron, porque esto no es un invernadero» (90).

Ángel, desde su categoría de personaje fronterizo, se convierte en el maestro de ceremonias para Indalecio, descubriéndole el secreto de los tomates. Incluso adopta un papel análogo al Acotador de *Hamelin* (Juan Mayorga), cuando anuncia la última escena: «Última escena. Dentro de la tierra» (92).

Otro fantasma es Mercedes, cómplice de Indalecio y a quien este ayuda para solucionar los problemas de salud de su hija. También parece una creación de la mente de Indalecio cuando conocemos, de la boca de su padre, la verdadera historia de esta mujer que, en realidad, está presa:

> Hijo: No queríamos que te juntaras con esa Mercedes porque nunca nos gustó. Una tía diez años mayor que tú, preñá de un jipi con el pelo lleno de mierda…[…]. ¿Quién se ocupa ahora de esa criatura? ¿Las presas con las que comparte celda? ¿El jipi? ¿Su madre que ya es vieja y no puede ni moverse? (97).

El Hijo Mayor, Farida, Mercedes y la Quinta reaparecen una vez que el sueño de Indalecio se ha repetido o se ha cumplido: Indalecio se reúne con su padre y su hermano después de que «el cielo cruje» (101). Los personajes fantasmales terminan la obra recordándonos que la realidad y la ficción tienen el mismo estatus equívoco y ambiguo: «Hijo Mayor: Cuando uno mira hacia atrás y ve su vida, ésta siempre parece un sueño o un cuento» (101-102). Igualmente, Farida afirma: «El *prisente is* como un *rilámpago* […]. *Disen* que las cosas nunca son como *si* imaginan» (101-2). A esta inasibilidad del presente nos remite el ritual del salto de Indalecio por encima del invernadero con el que iniciaba la obra y que ahora cobra un nuevo sentido al referirse al relámpago, al auténtico conocimiento, la intuición, lo que proyectamos con nuestra mente.

Como he señalado, Indalecio otorga estatus de veracidad a las ficciones que surgen de su cabeza, desde sus recuerdos,

ensoñaciones y alucinaciones hasta sus creaciones literarias. Y es gracias a estas últimas, siguiendo a su intuición como forma de conocimiento y utilizando a la escritura como método de análisis de la realidad, que consigue descubrir la macabra historia de violencia se esconde bajo el invernadero al que su padre y su hermano dedican la vida.

El señor Ye ama los dragones, Paco Bezerra

La implicación y participación de la audiencia en la realidad xenófoba de nuestro país se consigue provocándola, haciéndole consciente de que el orden establecido puede ser subvertido por las personas a las que les negamos una existencia digna. Es lo que se propone Paco Bezerra en *El señor Ye ama los dragones* (2013)**,** para lo cual se sirve de recursos metateatrales como la referencia a la vida real –describiendo un contexto social e histórico reconocible por el público– y la confusión realidad/ficción, que permite la licencia de incorporar elementos fantásticos e irreales a la acción dramática.

En uno de esos gigantescos bloques-colmena que existen en los barrios de grandes ciudades como Madrid se encuentran cuatro mujeres, Xiaomei y su madre, de origen chino, que habitan en el sótano, y Magdalena y Amparo, «castizas señoras de vecindad» (Ojeda, 2015), que viven cinco pisos más arriba. Su distancia física no es nada comparada con el abismo de prejuicios que dificulta las relaciones con una cultura que seguimos considerando ajena y enigmática, a pesar de que compartimos con ella suelo y largo tiempo de convivencia[147].

147 Paco Bezerra, autor, y Luis Luque, director, explican así el argumento de la obra en una entrevista: «Narra la historia de cuatro mujeres, tres familias, dos culturas y un país, pero no un país cualquiera, sino uno en crisis, que se resiste al cambio y que tiene una pretensión: seguir viviendo todo el tiempo que le sea posible con una venda en los ojos y de espaldas a la realidad» (Galindo, 2015).

Magdalena investiga la misteriosa aparición de una sombra ambulante por el portal, pero sus prejuicios la llevan a sospechar de Xiaomei a quien acusa abiertamente de realizar actividades ilícitas. No obstante, la joven de origen chino accede a resolver el misterio a cambio de que Magdalena le ceda su piso para mejorar así su calidad de vida y poder terminar sus estudios. Magdalena, por el contrario, podrá beneficiarse de vivir en el sótano de Xiaomei y continuar con el negocio de bebidas de la joven, para solventar las deudas que le ahogan.

Cuando el secreto de Magdalena es revelado y esta se enfrenta con su propia y desastrosa realidad, se produce un caos, un estruendo por el que el orden establecido se invierte. Magdalena descubre a su marido ahorcado en el cuarto trastero mientras Xiaomei disfruta de una acomodada vida en el piso de la «señora peinada como las reinas que de perfil figuran en las monedas» (13). Se ha producido un hecho insólito como es la necesaria cooperación entre las dos culturas, asunto sobre el que el dramaturgo almeriense pretende llamar la atención: «Normalmente, son los inmigrantes los que necesitan algo de la sociedad, como el trabajo, pero en este caso me planteé que los españoles necesitaran algo que tenían los extranjeros: la información para resolver el misterio» (Fanjul, 2015).

Esta confluencia de dos culturas que habitan mundos paralelos en el mismo espacio físico solo puede hacerse en una atmósfera de irrealidad y misticismo, elementos que he definido como metateatrales por propiciar un encuentro entre la realidad y la ficción o, más bien, una suplantación de la realidad por lo que pensamos improbable.

En primer lugar, Bezerra sitúa la obra en un espacio-tiempo mítico, mezclando elementos de la tradición católica con el calendario oriental:

> Tiempo: Año 4711 del calendario lunisolar.
> Lugar: Interior de un faraónico conglomerado urbano de panales en forma de edificio colmena […], abajo los obreros, en medio los zánganos y, arriba del todo, la abeja reina.
> Estructura: Infierno/Purgatorio/Paraíso[148].

La estructura del edificio como una colmena pone en evidencia la organización jerárquica que será invertida como consecuencia de los sucesos de la obra (la revelación del secreto por parte de Xiaomei a Magdalena). La analogía con los insectos se continúa en la siguiente acotación, la correspondiente a la primera parte –«Infierno»–, para describir a Magdalena: «Magdalena […] avanza como si fuera un insecto atrapado en un recipiente de cristal» (13).

En cuanto al tiempo, la propia Xiaomei da cuenta de su diferente forma de medirlo mencionando el año nuevo chino y una inquietante reflexión como es la cercanía física en contraste con la absoluta lejanía humana:

> Del portal para abajo estamos en el 4.711 y el año nuevo comienza dentro de dos semanas.
> […].
> De su casa a la nuestra, en apariencia, apenas nos separan unos cuantos pisos, pero lo cierto es que estamos a más de 2.900 años de distancia (21).

Este espacio-tiempo mítico e irreal alberga un trasfondo social convulso y apocalíptico que no parece afectar a Magdalena, un poco molesta porque unas manifestaciones no le han dejado volver tranquila de la iglesia:

---

148 Paco Bezerra, *El señor Ye ama los dragones*, Madrid: INAEM, p. 11 (*http://muestrateatro.com/archivos/paco-bezerra-el-senyor-ye-ama-los-dragones.pdf*)[2014]. (A partir de aquí todas las citas irán referidas a esta edición).

> Resulta que yo venía de la calle porque han organizado un ciclo de conciertos dentro de las iglesias […] lo que pasa es que había un grupo de personas protestando en la plaza […]. No sé qué pasa últimamente, pero está todo lleno de revueltas (14).

Pero aunque Magdalena no se involucre en la realidad social, la voz de los informativos de televisión constituyéndose en otra instancia enunciadora ofrece datos de este ambiente de crisis fácilmente reconocible: «La economía en recesión y la tasa de desempleo alcanza máximos históricos. El Presidente dejó claro que un rescate de la economía global del país es inminente» (26). A medida que avanza el segundo acto –Purgatorio–, el tono apocalíptico va aumentando:

> Durante el año pasado, 500 familias han sido desahuciadas a diario y medio millón han perdido sus casas desde 2008. La violencia y los robos a plena luz del día aumentan en todas las provincias del país sin que las fuerzas de seguridad consigan mantener el orden. Miles de trabajadores afectados, recortes en sanidad y la educación pública… (29).

No nos resultan ajenas a nuestra realidad estas noticias, aunque sí la rotundidad y el catastrofismo con que se anuncian en la obra, porque contrastan con la indolencia con la que se transmiten y reciben cotidianamente. Este panorama hiperrealista se constituye en el recurso metateatral de la referencia a la vida real definido por Hornby, por cuanto se refiere a hechos que nos resultan harto familiares.

De la misma forma que reconocemos que este ambiente prebélico puede llegar a producirse en la actualidad, podemos admitir que por esa rendija de la realidad se produzca la subversión del orden establecido y que, finalmente, Xiaomei ocupe el lugar que le corresponde en la sociedad a cambio de desvelar el misterio de Magdalena.

Otro elemento que contribuye a crear esta atmósfera irreal en la que lo imposible se vuelve probable es la niebla[149]: «Amparo: Esta mañana antes de que saliera el sol, empezó a bajar la niebla, y ahí sigue. Parece como si alguien le hubiese pegado fuego a la calle» (37). Este mismo personaje, Amparo, llama la atención sobre ese cambio en el orden establecido: «El Infierno adentrándose en la Tierra y el cielo con una venda en los ojos. Si Dios está al otro lado, seguro que no se debe de estar enterando de nada» (38). La otra voz de este texto, los informativos de televisión, alertan de que «tendremos que ir acostumbrándonos a la oscuridad» tras anunciar que «la extraña formación de niebla persiste como viene siendo habitual desde que entró el año nuevo» (63).

En palabras del propio Bezerra a *El Cultural* de *El Mundo*: «Esa niebla simboliza la ceguera en que vive instalada la sociedad contemporánea. Estamos saturados de información contradictoria, un fenómeno que se ha multiplicado con las redes sociales y que nos impide identificar la verdad» (Ojeda, 2015). Esta actitud de ignorancia consciente ante la realidad que nos rodea es la idea que gobierna el texto, ilustrada por la historia del señor Ye, proverbio chino muy popular que compendia el pavor de los hombres a enfrentarse a la realidad: «Lo que nos gusta es la representación del dragón, no el dragón auténtico, que nos asusta. Ese dicho ilustra muy bien lo que sucede hoy: nos asomamos al mundo a través de pantallas pero nos intimida tener un contacto directo con él» (Ojeda, 2015). Este proverbio en forma de relato que Xiaomei cuenta a Magdalena constituye una *mise en abyme* por cuanto representa en forma de imagen el significado de la obra: «Un hombre que adoraba los dragones y que los tenía pintados por

149 El propio dramaturgo almeriense apunta a que esa niebla aporta el realismo mágico a la obra: «El realismo mágico con esa niebla perenne» (Ojeda, 2015).

toda su casa: las sábanas, las paredes, las cortinas, el pijama… […]. ¿Sabe a quién me refiero?» (24). La autorreferencialidad al propio título de la obra se produce en estas palabras y en la siguiente ocasión en la que Xiaomei consigue, por fin, contarle la historia del señor Ye a Magdalena:

> Me recuerda usted mucho al señor Ye, ese hombre que adoraba los dragones […]. Y los amaba tanto que la noticia pasó de boca en boca, hasta que, un día consiguió llegar a oídos del mismísimo rey de todos ellos, que, al enterarse decidió ir a visitar al hombre que tanto lo adoraba […]. Entonces, el señor Ye, al ver de repente la cabeza del dragón tan de cerca, tan grande y tan real, se aterrorizó y huyó no queriendo volver a saber nunca nada más de los dragones (58).

La moraleja de la leyenda es la imposibilidad del señor Ye de asumir la realidad, lo mismo que le ocurre a Magdalena, ayudada, finalmente, por Xiaomei a aceptar su desastrosa situación. La propia joven explica la relación que esta leyenda guarda con el sentido último de la obra, que es confrontar a Magdalena con su auténtica realidad: «Sí, y si se lo cuento es porque los dos, tanto usted como el señor Ye… temen conocer la verdad» (58).

El desvelamiento de la verdad provoca el colapso que se produce en la escena final, la cual, de manera paralela al final de *Dentro de la tierra*, supone una revolución fantástica. La joven china realmente quiere hacerle un favor a Magdalena:

> Quiero echarle una mano.
> *Pausa.*
> […]
> Bueno, quiero decir que… si no tienen otro sitio donde meterse, y les apetece seguir viviendo los dos juntos… pueden quedarse en mi casa.

> *Pausa.*
> En principio no les cobraría nada. Eso sí, a cambio tendrían que ayudarme con el negocio de las cervezas (60).

Esta alteración del orden que hace que, de pronto, las «señoras castizas» necesiten la ayuda de esta española de origen asiático, provoca un colapso: «*En el cuartucho comienza a oírse un sonido ancestral y telúrico, de cascabeles, viento y fuego*» (62). Xiaomei se queda en el décimo y Magdalena ha bajado al sótano a comprobar lo que le ha desvelado la chica y es que en realidad la sombra ambulante se trata realmente de su marido, que se ha escondido en el sótano para simular que sigue trabajando; sin embargo, lo que se encuentra es a su marido ahorcado:

> Dentro, colgando de una cuerda que hay anudada al techo, hay un hombre envuelto en una manta. Magdalena, al verlo, grita horrorizada, y el grito comienza a subir como la espuma desde el sótano hasta la azotea […]. Amparo, dentro de su casa, se tapa los oídos. Xiaomei, que estaba desmontando el árbol en el décimo, se queda quieta (62).

Magdalena y Xiaomei parece que han intercambiado sus personalidades. Ahora la señora española es la que pasa a ocupar el sótano mientras que Xiaomei disfruta de su nueva vivienda. La justicia que no se realiza en nuestra realidad cotidiana se ha abierto paso de la manera más sarcástica en esta España apocalíptica descrita con tintes visionarios por Paco Bezerra.

La situación de desigualdad se solventa aquí gracias a la vulneración de los límites espacio-temporales que permite el teatro y de los que se aprovecha Xiaomei para revertir la injusta situación y, por qué no decirlo, vengarse de sus vecinas.

La máquina de abrazar, José Sanchis Sinisterra

En el caso de Xiaomei y su madre, como en muchas otras situaciones, la discriminación procede de la ignorancia. En la obra que trataré a continuación, *La máquina de abrazar* (2009), de José Sanchis Sinisterra, el dramaturgo valenciano pretende acercarnos el tema del autismo; aunque en verdad, se tratará, en definitiva, de una lección de amor y comprensión entre dos mujeres.

El principal recurso metateatral es la ficcionalización del público que posibilita que este participe de la acción más activamente, convirtiéndose en asistente a una charla o conferencia científica. A este respecto, es importante, del mismo autor, *Perdida en los Apalaches* (1993), planteada también como una conferencia científica con ficcionalización del público donde, además, se experimentaba con la dislocación espacio-temporal.

Miriam es una investigadora que pretende difundir sus resultados favorables sobre el autismo a partir de sus experimentos con plantas y personas autistas. Según esta estudiosa, el sujeto de su experimento, Iris, ha mostrado una notable mejoría de su estado a partir de un tratamiento con plantas, debido a que el tipo de vida vegetal, pasiva, silente es, en realidad, una metáfora de la persona autista. Iris ha conseguido establecer una especial relación con las plantas a través de un proceso de personificación, lo que parece haber contribuido a su apertura al mundo. De forma paralela, se desarrolla otra relación entre Iris y Miriam, sujeto de investigación e investigadora, respectivamente, que trasciende lo profesional y que es, realmente, la que salva a Iris de su autismo.

No obstante estas novedosas terapias y la implicación de Miriam, Iris tiene una máquina que le da abrazos, ideada por su tío, el inventor, de la que no puede desprenderse y, por lo

tanto, ha llevado al lugar donde ahora mismo se está produciendo la conferencia de Miriam. Pero la máquina, metáfora de la necesidad de cariño que Iris no quiere pedir, se estropea, por lo que Miriam se ofrece a suplir el acto de la máquina produciéndose la reconciliación entre estas dos mujeres. No obstante, la presencia de esta máquina, junto con lo escandaloso de los descubrimientos de la investigadora, provoca la expulsión casi por la fuerza de ambas mujeres.

La problemática del autismo se ve comunicada de manera eficaz mediante el mecanismo metateatral de la ficcionalización del público. Miriam se dirige al público del teatro desde el inicio, ya que para ella son profesionales de la investigación que han acudido a su charla:

> En cuanto al resto de los asistentes… que la nota de la Organización… *(Desarruga el papel)* define como… *(Lee)* 'indescriptible y heteróclita audiencia'. *(Irónica expresión de extrañeza).* A ustedes, señoras y señores, probablemente ajenos al campo de la psicoterapia, no quisiera suponerles atraídos a mi conferencia por… por los recientes y malintencionados alborotos mediáticos[150].

Miriam se dirige al público y trata de provocar una reacción, interpelándonos y señalándonos[151]: «Toda esta gente… *(Indica el público)*. Todas estas personas, hombres y mujeres, han venido por ti. Han venido aquí para verte, para escucharte, ¿te das cuenta? […]. No son quienes pensábamos, ¿sabes?» (42). El

150 José Sanchis Sinisterra, *La máquina de abrazar*, Madrid: Huerga y Fierro Editores, 2009, p. 35. (A partir de aquí todas las citas irán referidas a esta edición).

151 El propósito de Miriam de influir en el público llega hasta esta abierta crítica a nuestro mundo contemporáneo o a la irresponsabilidad de la clase dirigente: «Por no hablar de mi hipótesis sobre el autismo encubierto de los amos del mundo, que deciden la miseria, el hambre, la enfermedad y la muerte de millones de seres humanos… sin la menor conmiseración… amparándose en políticas económicas decretadas fríamente por organismos internacionales que son, en realidad, lacayos del gran capital» (49-50).

personaje de Miriam ha establecido una equiparación de la realidad y la ficción, de manera que, las características que atribuye a su público coinciden con las de los espectadores reales: «Neurólogos, psiquiatras, psicólogos, que creíamos… Hay algunos, sí, pero muy pocos. La mayoría son… gente, personas…» (42).

Como es usual en los mecanismos de ficcionalización del público, el personaje acaba solicitando la participación de la audiencia; en este caso, Miriam le ruega que no abandone la sala aunque la organización del congreso haya decidido suspender la sesión: «Miriam: ¡Un momento, por favor, un momento! ¡No se vayan aún! ¡Es sólo un momento! No voy a retenerles más de… unos minutos. Sigan sentados, por favor. Hay algo que deben saber» (59). Se ruega la cooperación del público una vez identificados e interpelados, de la misma forma que se convoca su participación en *Perdida en los Apalaches* (1990), para que resuelvan el entramado espacio-temporal en el que se encuentra perdida la protagonista.

Conclusiones

Queda constatada la eficacia del metateatro como instrumento de análisis que ilumina parcelas del teatro español todavía no visitadas. A través del metateatro en sus diferentes facetas –como género, recurso o motivo temático– se pueden poner en valor determinados textos del panorama escénico español que merecen atención tanto por su calidad artística como por su voluntad reivindicativa extraliteraria, característica que los legitima como pertenecientes al género metateatral que atraviesa todo el teatro occidental.

En primer lugar, hay que tener en cuenta la gran variedad terminológica que existe en torno al fenómeno metateatral. El término surgió en 1963 de la mano de Lionel Abel para dar cuenta de una serie de obras que, partiendo de la tradición que inauguraron *Hamlet* y *La vida es sueño*, mostraban, en el siglo XX, la vida como teatralizada. Investigadores posteriores han completado y matizado la obra de Abel, de forma que se demuestra la transversalidad del metateatro por diferentes épocas y estilos.

Con el objetivo de integrar diferentes estéticas y modos de entender este fenómeno, se observa que el metateatro se compone de un conjunto de estrategias encaminadas a un propósito, la mayoría de las veces, extraliterario. Esta finalidad puede ser de reivindicación del lugar del teatro en la cultura oficial o de revisión de ciertos pasajes, personajes históricos y situaciones sociales contemporáneas problemáticas.

Estas estrategias o procedimientos metateatrales recogidos de los textos teóricos de la tradición metateatral española

y europea configuran una nómina de recursos metateatrales heterogénea y en la que conviven diferentes puntos de vista. No obstante, sin intención de establecer una lista exhaustiva y manteniendo cierto aperturismo para ir incorporando nuevas estrategias metateatrales, pueden citarse, entre otras, el teatro dentro del teatro, la *mise en abyme*, el papel dentro del papel o rol dentro del rol, la estructura de marcos, la referencia a la vida real y a la literatura, la autorreferencialidad, la referencia al mundo del teatro, a otros textos teatrales o literarios, al mundo de la cultura, en general, con sus instituciones y profesionales, la referencia a la historia, el personaje-dramaturgo, el maestro de ceremonias, *meneur du jeu* o *metteur en scène*, la tematización del acto de la escritura y del montaje teatral, la autoconciencia del personaje, el *theatrum mundi*, el teatro sobre el mundo del teatro o la vida detrás del escenario, las improvisaciones, los fantasmas, diablos o espectros que habitan otro nivel de ficción, los personajes moribundos que se sitúan a medio camino entre la realidad y la ficción, la ruptura de la cuarta pared, la ficcionalización del público, la interpelación a este o incluso su abierta provocación.

En primer lugar, el rastreo de elementos metateatrales en estos cincuenta textos obliga a establecer dos grandes grupos: aquellos que hablan del propio teatro o de la vida detrás del escenario y los que utilizan las convenciones teatrales como un tamiz a través del que presentan situaciones de desigualdad y violencia. En el primer grupo, las técnicas metateatrales predominantes son la vida detrás del escenario o la autorreferencia al mundo del teatro, si bien aparecen entremezcladas con la intromisión o teatralización de la figura del autor, el teatro dentro del teatro o el papel dentro del papel.

Este tipo de obras que he aunado bajo el marbete «El mundo del teatro», son predominantes, de modo que se podrían considerar una vertiente propia dentro de la escena española.

Esta modalidad teatral autodiagnostica su eterna situación de crisis, su marginalidad respecto a otras manifestaciones artísticas y culturales y su desamparo por parte de las autoridades, así como su difícil relación con el público, entre el sometimiento y la independencia, entre la complacencia y la exigencia de una participación más activa.

A su vez, dentro de este gran conjunto establecí subgrupos dependiendo de en qué aspectos del mundo del teatro se centraban estas obras. Así, existían ejemplos de piezas que hablaban del funcionamiento de las compañías y la diferente naturaleza de estas (profesional o aficionada), del carácter de directores y directoras y su relación con el grupo de intérpretes a su cargo, de la singular personalidad de estos actores y actrices, especialmente, estas últimas, obligadas a cumplir unas determinadas pautas como belleza, juventud, exclusividad o vinculación de su vida sentimental con la profesional por el hecho de ser mujeres que trabajan en la actuación.

Otro conjunto de obras versaba sobre la consideración de los intérpretes y su relación con los personajes que encarnan, entidades ficticias que, en ocasiones, proceden de otras obras teatrales clásicas o emergen de la historia para reivindicar una revisión que los sitúe en el lugar de la historia que les corresponde. En adición, había que tener en cuenta que toda esta reivindicación surgía, en última instancia, de la mente del dramaturgo o dramaturga, a cuyo suplicio creador asistimos convertido en materia dramática.

Lo más interesante fue que, siguiendo la pista de los recursos metateatrales, se llegaban a descubrir los mecanismos ocultos que rigen cada uno de los procesos del montaje escénico: creación, proceso de ensayos, puesta en escena, montaje, posibilidad de estreno y reacción del público y la crítica. De esta manera, quedaban desvelados los asuntos que preocupan en el mundo de la escena y que afectan a cada uno de los

estadios de producción así como los aspectos del propio género sobre los que se reflexiona e investiga para experimentar y renovar el mismo. Las obras que hablan del mundo del teatro y sus profesionales pretendían poner en cuestión el género y sus actuantes para renovarlo, por lo que estas obras estaban protagonizadas por profesionales teatrales continua y conscientemente preocupados e interesados en hacer avanzar al teatro. En este punto se constató que este persistente interés por la experimentación y la transgresión es el que define al metateatro como un género de vanguardia. Esto es, la atención a los recursos metateatrales en los textos españoles contemporáneos me ha permitido descubrir aquellos por cuyo valor transgresor y potencial experimentador bien podrían llegar a formar parte de la historia del teatro español de los siglos XX y XXI, lo que concuerda con las tesis de Hornby acerca del mayor valor artístico que adquieren las obras que integran los grados más altos de metateatralidad.

En conclusión, estudiar el teatro español a la luz de sus manifestaciones metateatrales ofrece una nueva perspectiva que permite evaluar su declarada pluralidad estética y su multiplicidad de tendencias. Extraídas esas muestras de metateatralidad, se descubre un subgénero literario con una clara voluntad experimental y de renovación continua que hunde sus raíces en el teatro barroco y se configura como motor de la evolución del género.

Índice de obras estudiadas

Alonso de Santos, José Luis

1. *El Buscón (Versión teatral de J.L. Alonso de Santos a partir de Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, de Francisco de Quevedo)*, Marga Piñero (intr.), *Acotaciones*, n.º 15, julio-diciembre 2005. Madrid: RESAD-Fundamentos.
2. *La sombra del Tenorio*. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores), 1996.
3. *Un hombre de suerte*. Madrid: Ñaque, 2004.

Amestoy, Ignacio

4. *Mañana aquí, a la misma hora*, en *Premios Teatro Aguilar 1975-1980*. Madrid: Fundación Aguilar, 1980.

Araújo, Luis

5. *La parte contratante*, *Escena* 1996, Barcelona, pp. 28-41.

Bezerra, Paco

6. *Dentro de la tierra*. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 2008.
7. *El señor Ye ama los dragones*. *http://muestrateatro.com/archivos/paco-bezerra-el-senyor-ye-ama-los-dragones.pdf* [20/07/2014]

Benet i Jornet, Josep Maria

8. *E.R.* Madrid: SGAE, 1995.

Boadella, Albert

9. *El Nacional*. Madrid: SGAE, 1999.

10. *El retablo de las maravillas* (con *En un lugar de Manhattan*). Milagros Sánchez Arnosi (ed.). Madrid: Cátedra, 2011.
11. *En un lugar de Manhattan* (con *El retablo de las maravillas*). Milagros Sánchez Arnosi (ed.),.Madrid: Cátedra, 2011.
12. *Ubú President o Los últimos días de Pompeya* (con *La increíble historia del Dr. Floit & Mr. Pla* y *Daaalí*). Milagros Sánchez Arnosi (ed.). Madrid: Cátedra, 2006.

Bueno, Antonia

13. *Bel la Bella*, México: Comoartes, 2013. *http://www.aat.es/elkioscoteatral/antonia-bueno-publica-su-monologo-bel-la-bella/*) [1/09/2014]
14. *La niña tumbada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. *http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-nina-tumbada--0/* [05/09/ 2014]
15. *Zahra: favorita de Al-Ándalus*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. *http://www.cervantesvirtual.com/obra/zahra-favorita-de-alandalus--0/* [08//05/2016]
16. *UTA 3736*, en Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Dramaturgas del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2014, pp. 177-185.

Caballero, Ernesto

17. *Pepe el romano. La sombra blanca de Bernarda Alba*. Mariano de Paco (intr.). Murcia: Universidad, 2003.

Campos, Jesús

18. *A papel bien sabido, no hay cómico malo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 *http://www.cervantesvirtual.com/obra/a-papel-bien-sabido-no-hay-comico-malo--0/* [10/06/2014]

Carazo, Jesús

19. *Extraña madrugada en nuestra casa*, en Emilio de Miguel Martínez (ed.), *Los trabajos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes. Libros del Pexe, 2006, pp. (127-146).

Cardeña, Chema

20. *La puta enamorada* (con *La estancia* y *El idiota en Versalles*), València: Universitat de València, 2000.
21. *La estancia*. *Biblioteca teatral de autores valencianos y Banco de recursos didácticos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005 *http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctb1h0* [6/07/2014].

Del Arco, Miguel y Aitor Tejada

22. *La función por hacer* .(Adaptación libre de *Seis personajes en busca de autor*, de Luigi Pirandello), *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, Real Escuela Superior de Arte Dramático, n.º 31, julio-diciembre 2013, pp. 107-48.

Escabias, Juana

23. *La fiesta*, en Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Dramaturgas del siglo XXI*, Madrid: Cátedra, 2014, pp. 215-41.

Galcerán, Jordi

24. *El método Grönholm*. Madrid: SGAE. Teatro Autor, 2006.

Iglesias Simón, Pablo

25. *El lado oeste del Golden Gate*. AAT. Damos la palabra: Madrid, 2009.

Martín Iniesta, Fernando

26. *La falsa muerte de Jaro el Negro*, en Virtudes Serrano (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra, 2004, pp. 115-35

Martínez Ballesteros, Antonio

27. *La excelente señora* (con *El oscuro invierno*), Abelardo Méndez Moya (pról.). Madrid: La avispa, 2003.
28. *Romeo y Julieta se divorcian* (con *Romancero secreto de un casto varón*). Madrid: Espiral/Fundamentos, 1998.

Mayorga, Juan

29. *Cartas de amor a Stalin*, *Signa*, nº 9, 2000 *http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/emayorga.pdf* [27/10/2004]
30. *Hamelin*. Madrid: Ñaque, 2005.
31. *Himmelweg*, Manuel Aznar Soler (ed.). Ñaque: Ciudad Real, 2011.

Miralles, Alberto

32. *Juegos prohibidos: (el crepúsculo del paganismo romano)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 *http:// www.cervantesvirtual.com/obra/ juegos-prohibidos-el-crepusculo-del-paganismo-romano--0/* [01/04/2015]
33. *El volcán de la pena escupe llanto*, en *Teatro breve entre dos siglos*, Virtudes Serrano (ed.). Madrid: Cátedra, 2004, pp. 137-156.

Morales, José Ricardo

34. *Colón a toda costa o El arte de marear*, en *Teatro ausente*. A Coruña: Edicios do Castro, 2002, pp. 349-406.

Pedrero, Paloma

35. *Cachorros de negro mirar*, en Virtudes Serrano (ed.), *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2013, pp. 101-139.

36. *Caídos del cielo*. Madrid: Colección El Teatro Puede. Fundación Coca-Cola, Huerga y Fierro Ed., 2009.
37. *Juicio a una dramaturga (Yo no quiero ir al cielo)*, en Virtudes Serrano (ed.), *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra, 2004, pp. 314-330.
38. *El secuestro (Caídos del cielo 2)*, en Virtudes Serrano (ed.), *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*. Madrid: Cátedra, 2013, pp. 325-356.
39. *En el túnel un pájaro*, en *Pájaros en la cabeza. Teatro a partir del siglo XXI*, Virtudes Serrano (ed.). Madrid: Cátedra, 2013, pp. 179-244.

Ragué-Arias, Mª José

40. *Interpretación*, *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena*, nº 74, enero-marzo 1999, pp. 79-87.

Resino, Carmen

41. *¡Arriba la Paqui*!, *Estreno*, n. º 33.2, otoño 2007, pp. 14-19.
42. *La recepción*, *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, nº 58-59, junio 1997, pp. 87-104.

Sanchis Sinisterra, José

43. *Deja el amor de lado* (con *Enemigo interior* y *La raya del pelo de William Holden*). Ciudad Real: Ñaque, 2012.
44. *El canto de la rana*, en *Teatro menor (50 piezas breves). Pervertimento. Mísero Próspero. Vacío*. Ñaque: Ciudad Real, 2008.
45. *El cerco de Leningrado* (con *Marsal Marsal*). Madrid: Espiral/Fundamentos, 1996.
46. *El lector por horas* (con *¡Ay, Carmela!*), Eduardo Pérez Rasilla (ed.). Madrid: Espasa-Calpe, 2000.

47. *El sudario de tiza*, en *Terror y miseria en el primer franquismo*, Milagros Sánchez Arnosi (ed.). Madrid: Cátedra, 2003.
48. *Enemigo interior* (con *Deja el amor de lado* y *La raya del pelo de William Holden*). Ciudad Real: Ñaque, 2012.
49. *La máquina de abrazar*. Madrid: Huerga y Fierro Ed., 2009, pp. 13-31.
50. *Naufragios de Álvar Núñez*, en *Trilogía americana*. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 91-176.

Bibliografía

Abel, L. (2003). *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*. New York/London: Holmes&Meyer.

§ (1963). *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*. New York: Will and Hang.

Abuín González, Ángel (1996). «Juego, distancia y público: sobre el concepto de metateatro». En *Actas del X simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Darío Villanueva y Fernando Cabo Aseguinolaza (eds.), 13-25. Santiago de Compostela: Universidad, 1996.

§ (1997). *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad.

Arboleda, Carlos Arturo (1991). *Teoría y formas del metateatro en Cervantes*. Salamanca: Universidad.

Aznar Soler, Manuel (2011). «Estudio introductorio». *Himmelweg*, Juan Mayorga. Ñaque: Ciudad Real.

Balestrino, Graciela (2011). «Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*». *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 5 *http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html* [06/09/ 2013]

Barbosa, Max (2012). «Entrevista a Juan Mayorga. ¿Cartas de amor a Stalin?». *Teatroenmiami.com*, 10 de abril *http://www.teatroenmiami.net/index.php/articulos-max-barbosa/6537-entrevista-a-juan-mayorga-cartas-de-amor-a-stalin* [01/07/2014]

Barrera Benítez, Manuel (2001). «El teatro de Juan Mayorga». *Acotaciones. Revista de Investigación y creación teatral* 7, 73-94 *www.resad.es/acotaciones/acotaciones7/7barrera.pdf* [01/07/2014]

Bezerra, Paco (2014). «Riesgo, duda y teatro». En *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, José Romera Castillo (ed.), 28-30. Madrid: Verbum.

Boadella, Albert (1995). *Programa de mano*. *Els Joglars* (*http://www.elsjoglars.com/produccion.php?idPag=ubu*) [21/02/ 2011].

§ y Josep María Micó (2006). «El Quijote y Boadella, de la Mancha a Manhattan. Una conversación entre Albert Boadella y Josep Maria Micó», 20 de febrero. En *ElsJoglars.com http://www.elsjoglars.com/produccions/boadella-mico-dialogo-cccb.pdf* [05/05/2006]

Breden, Simon (2014). *The Creative Process of Els Joglars and Teatro de la Abadía: Beyond the Playwright*. Suffolk (RU): Tamesis Books. También en *https://qmro.qmul.ac.uk/jspui/handle/123456789/402*[26/04/2014]

Brioso, Héctor (2005). «Metateatralidad en algunas loas atribuidas a Lope de Vega». En *Antes y después del «Quijote». Cincuentenario de la Asociación de Hispanistas de Gran Bretaña e Irlanda*, 163-169. Valencia: Generalitat. Biblioteca Valenciana.

Bueno, Antonia (2004). «La cristalización de la sal. Espacio, tiempo… y reposo…». En *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*, José Romera Castillo (ed.), 129-136. Madrid: Visor Libros.

Cabal, Fermín (1982). «Albert Boadella, un bufón con vocación universal». *Primer Acto* 193, 15-24.

§ (1995). «Mecanismos de la teatralidad». En *Valeria y los pájaros. Bienvenidas*, José Sanchis Sinisterra, Madrid:

ADE (Asociación de Directores de Escena de España).
Camarero, Jesús (2005). «Principios formales de metaliteratura». *Anthropos. Metaliteratura y metaficción: balance crítico y perspectivas comparadas* 208, 59-64.
Centeno, Enrique (1996). *La escena española actual (Crónica de una década 1984-1994)*. Madrid: SGAE (Sociedad General de Autores y Editores).
Cifre Wibrow, Patricia (2005). «Metaficción y postmodernidad: interrelación entre dos conceptos problemáticos». *Anthropos. Metaliteratura y metaficción: balance crítico y perspectivas comparadas* 208, 50-58.
De Miguel Martínez, Emilio (ed.) (2006). *Los trabajos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual*. Gijón: Cátedra Miguel Delibes. Libros del Pexe.
§ (2002). *Teatro español 1980-2000, Catálogo visitado*. Salamanca: Universidad.
Díaz Sande, José Ramón (2005). «Hamelin. Entrevista», *madridteatro.com/teatr http://www.madridteatro.eu/teatr/entrevistas/entrevista052.htm*)[21/07/2014]
Díez Borque, José María (1972). «Teatro dentro del teatro, novela [dentro] de la novela en Miguel de Cervantes». *Anales cervantinos* 11, 113-128.
Doménech, Fernando (2001). «El martirio del actor. (A propósito de *Lo fingido verdadero*)». *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*: 87, 104-108. n.º 87, septiembre-octubre, pp. 104-08.
Ebersole, Alba V. (1988). *Sobre arquetipos, símbolos y metateatro*. Valencia: Albatros.
Fanjul, Sergio (2015). «El teatro que refleja la realidad». *El País*, 21 de marzo *http://m.elcultural.com/revista/escenarios/Sainete-chino-en-Matadero/36096* [23/03/2015]
Galindo, Daniel (2015). «Los vecinos y los autores toman la palabra». *RTVE*, 20 de marzo *http://www.rtve.es/radio/*

20150320/vecinos-autores-toman-palabra/1118760.shtml[23/03/2015]

García Barrientos, José Luis (2004). *Ficción y teatro*. Madrid: Fundamentos.

García Gutiérrez, Juan (2002). «Dos aspectos de la cosmovisión barroca: La vida como sueño y el mundo como teatro». *Revista de Estudios Extremeños* 58 (3), 863-876 27/10/2013]

Garrot Zambrana, Juan Carlos (dir.) (2010). *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et folie. Regards croisés sur la scène européenne*. Centre d'Études Supérieures de la Renaissance. Université François-Rabelais de Tours *http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre/* [08/01/2012]

Guzmán, Alison (2012). *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, Emilio de Miguel Martínez (dir.). Tesis Doctoral. Salamanca: Universidad.

Harris, Carolyn J. (1994). «Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero». *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, John P. Gabriele (ed.), 170-181. Frankfurt am Main: Vervuert.

Heras, Guillermo (1980). «Sobre autocensuras y metalenguaje». En *Primer Acto* 184, 98-99.

Hermenegildo, Alfredo (2002). «Usos de la metateatralidad: las comedias de Lope de Rueda». *Scriptura* 17, 211-226.

§ y Javier Rubiera; Ricardo Serrano (2011). «Mas allá de la ficción teatral: el metateatro». *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo* 5, 9-16. Université du Québec à Trois-Rivières *http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html* [06/09/2013]

Hernández Valcárcel, Carmen (1988-9). «Algunos aspectos del teatro dentro del teatro en Lope de Vega». *Anales de Filología Hispánica* vol. 4, 75-96.

Hornby, Richard (1986). *Drama, Metadrama, and Perception*. London and Toronto: Associated University Presses. Bucknell University Press.

Huerta Calvo, Javier (2007). «El metateatro breve de Carmen Resino». *Estreno* 33.2, 21-25.

Iglesias Simón, Pablo (2014). «Ideas y apuntes sobre la escritura dramática a propósito de *Justo en medio del paralelo 38*». En *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, José Romera Castillo (ed.), 147-162. Madrid: Verbum.

Larson, Catherine (1989). «El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación». *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* vol. 2, Antonio Vilanova (coord.), 1013-1019. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.

López Mozo, Jerónimo (2005). «*Hamelin*. Cuento repugnante para adultos». *Madrid Teatro* http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro118.htm [16/07/2014]

Martín Marán, José Manuel (1986). «Los escenarios teatrales del 'Quijote'». *Anales cervantinos* 24, 27-46.

Martínez Paramio, Agapito (1996). «El teatro dentro del teatro. Una perspectiva actual». *ADE-Teatro. Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 52-53, 124-126.

Martínez, Monique (2004). *J. Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*. Ñaque: Ciudad Real.

Mayorga, Juan (1999). «El espectador como autor», *Primer Acto* 278, 122.

Newberry, Wilma (1973). *The Pirandellian Mode in Spanish Literature From Cervantes to Sastre*. New York: State University of New York Press Albany.

O'Connor, Patricia W. (2007). «Carmen Resino: una autora audaz fiel a su estilo». *Estreno* 33.2, 7-9.

Ojeda, Alberto (2015). «Sainete chino en Matadero», *El Cultural*, 13/03/2015 *http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=36096* [23/03/2015]

Olid Guerrero, Eduardo (2009). «Donde lo verá el que lo leyere y lo oirá el que lo escuchara leer: sobre el lenguaje metadramático de los títeres de maese Pedro». *Anales Cervantinos* vol. XLI, 63-81 *http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/anales-cervantinos/article/view/53/53* [21/10/2012]

Oliva, César (2003). *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis.

§ (2004). *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.

Ortas Durand, Esther (1993/4). «Metateatro y reteatralización en Fermín Cabal». *Cuadernos de Investigación Filológica XIX-XX*, 39-60.

Pérez Bowie, José Antonio (1999). «Dimensión ficcional y dimensión metaficcional del texto secundario (sobre el último teatro de Alfonso Sastre)», en *Once ensayos en busca de un autor. Alfonso Sastre*, José Ángel Ascunce (coord.) 305-339. Hondarribia (Guipúzcoa): Hiru, 305-339.

§ (2005). «El cine *en*, *desde* y *sobre* el cine: metaficción reflexividad e intertextualidad en la pantalla». *Metaliteratura y metaficción: balance crítico y perspectivas comparadas*, *Anthropos* 208, 122-137.

Pérez Rasilla, Eduardo (2011). «La escritura más joven. Algunas notas sobre la literatura dramática emergente en España». *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral* 27, 13-32.

§ (1999). «Notas sobre la *Mojiganga de las visiones de la muerte*, de Calderón de la Barca: una metáfora burlesca del hombre barroco». *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral* 3, 9-19.

Piñero, Marga (2005). «*El Buscón*, versión de J. L. Alonso de Santos. Narrativa y teatralidad», *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral* 13.

Ragué-Arias, Mª José (1996). *El teatro español de fin de milenio en España*. Barcelona: Ariel.

Ríos Carratalá, Juan Antonio (2009). «Entrevista a José Sanchis Sinisterra». *La máquina de abrazar*, José Sanchis Sinisterra, 13-31. Madrid: Huerga y Fierro Ed.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (2011). «Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro». *Teatro de palabras*. *Revista sobre teatro áureo* 5, 143-161 *http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html* [06/09/2013]

Romera Castillo, José (ed.) (2004). *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003): actas del XIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Visor Libros.

Ruiz Ramón, Francisco (2001). *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra.

Salvat, Ricard (1995). «Alrededor de *La sombra del Tenorio*». *Primer Acto* 257, 61-63.

Sánchez-Pardo González, Esther (1991). *Postmodernismo y metaficción*. Madrid: Universidad Complutense.

Sanchis Sinisterra, José (2002). *La escena sin límites*. Ciudad Real: Ñaque.

Schlueter, June (1979). *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York: Columbia University Press.

Schmeling, Manfred (1982). *Métathéâtre et Intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes.

Serrano, Virtudes. «Introducción». En *Pájaros en la cabeza*, Paloma Pedrero. Madrid: Cátedra, 2013.

§ (2007). «Tragedias vividas y vidas soñadas. *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino». *Estreno* 33.2, 26-27.

Sito Alba,Manuel (1983). «El metateatro en Calderón: *El Gran Teatro del Mundo*». En *Actas del* «*Congreso Internacional sobre Calderón y el Siglo de Oro*». *Anejos de la revista Segismundo*, Luciano García Lorenzo (dir.) 6, tomo II. Madrid: CSIC.

Sosa, Marcela Beatriz (2010). «*Entre bobos (no) anda el juego*: convenciones genéricas, metateatro y efecto de recepción en la comedia de Rojas Zorrilla». *Castilla. Estudios de Literatura* 1, Valladolid: Universidad. [21/10/2012]

§ (2004). *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid: Universidad.

§ (2012). «Nuevas reflexiones en torno al metateatro en la escritura dramática cervantina». Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [Edición digital a partir de *Estudios de Teatro Español y Novohispano: Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (septiembre 2003, Buenos Aires)*, 121-135. Buenos Aires: Universidad, 2005.].

Vitale, Rosanna (1991). *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Pliegos de ensayo.

Wardropper, Bruce W. (1968). «La imaginación en el metateatro calderoniano». En *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México D.F., 26-31 de agosto, Carlos Magis (ed.), 923-930. México D.F.: El Colegio de México.

Zachman, Jennifer (2007). «*¡Arriba la Paqui!* de Carmen Resino». *Estreno* 33.2, 11-13.

Zatlin, Phyllis (1992). «Metatheatre and the Twentieth-Century Spanish Stage». *Anales de Literatura Española Contemporánea* (*ALEC*) 17, issues 1-3, 55-74.

Zimic, Stanislav (1983). «La cueva de Salamanca: parábola de la tontería». *Anales cervantinos* 21, 135-152.

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de Publicep
en Humanes (Madrid), en el mes de enero de 2017.

Academia
de las **Artes Escénicas**
de España

II PREMIO DE INVESTIGACIÓN DE LA ACADEMIA
METATEATRO ESPAÑOL EN EL UMBRAL DEL SIGLO XXI

Con el propósito de fomentar el estudio, conocimiento y la práctica de las artes escénicas contemporáneas, fue convocado en 2016 el II Premio de Investigación de la Academia, que en esta segunda edición se ha dedicado a trabajos de la especialidad de Estudios y Divulgación. "Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo", de María del Pilar Jódar Peinado, ha sido el estudio galardonado. La obra analiza diversos espectáculos españoles contemporáneos desde la perspectiva del metateatro, recurso también conocido como "teatro dentro del teatro" y que se da en obras cuya técnica principal entraña la idea de que la realidad es solo una representación dramática, con personajes aparentemente reales, aunque no sean otra cosa que entes de ficción. El jurado del Premio ha valorado precisamente la investigación de la autora por analizar obras recientes que buscan provocar en la audiencia una dislocación en su visión de la realidad. En la convocatoria de este II Premio la Academia ha tenido de aliada a la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR).

9 788494 485886

Con la ayuda de:

GOBIERNO DE ESPAÑA | MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE | inaem INSTITUTO NACIONAL DE LAS ARTES ESCÉNICAS Y DE LA MÚSICA