

DRAMATURGIA METATEATRAL Y FICCIÓN EN JOSÉ SANCHIS
SINIESTERRA: NIVELES, PROCEDIMIENTOS Y CONSECUENCIAS

Víctor Ramírez Montes

(Universidad de Granada)

victorrm.@correo.ugr.es

RESUMEN:

La presencia del metateatro en Sanchis Sinisterra es una constante que puede rastrearse desde prácticamente el inicio de su producción dramática. En el presente artículo, es nuestro propósito realizar un sucinto análisis sobre algunos de los distintos componentes metateatrales que jalonan la dramaturgia del autor valenciano, relacionando en la medida de lo posible su alcance diverso, así como su conexión con el concepto de ficción, que entendemos medular para el estudio del (meta)teatro. A fin de lo mismo, se establecen tres niveles de abstracción («metasemántico», «metasintáctico» y «metapragmático»), basados en la triple dimensionalidad semiótica del discurso, que Morris (1985) propone. A cada nivel se irán adscribiendo, pues, los procedimientos y técnicas empleados. Asimismo, se parte de un corpus lo suficientemente amplio y representativo de obras como para detectar constantes, establecer contrastes y extraer conclusiones desde su asedio crítico. Estas conclusiones sirven no solo como conato de sistematización de las estrategias metateatrales de Sanchis y esbozo de las repercusiones en su obra, sino que también pueden contribuir inductivamente a desentrañar algunas de las dificultades que atañen al estudio general del metateatro y de la ficcionalidad teatral en general.

Palabras clave: José Sanchis Sinisterra; metateatro; ficción; mimesis; mundo(s).

ABSTRACT:

The presence of metatheatre in Sanchis Sinisterra is a constant which can be traced from practically the beginning of his dramatic production, and

which becomes, in the words of the author, an obsession (2002). In this article, our main purpose is to make a brief analysis about some of the different metatheatrical components which mark the dramaturgy of the Valencian author, related to, as much as possible, its diverse scope, as well as its connection with the concept of fiction, considered to be fundamental to the study of (meta)theatre. Likewise, three levels of abstraction can be established ('metasemantic', 'metasyntactic' and 'metapragmatic'), based on the semiotics triple dimensionality of discourse proposed by Morris (1985). To each level will be assigned therefore different techniques and procedures used. Additionally, we part from a sufficiently large and representative corpus in order to detect constants, establish contrasts and draw conclusions from his critical siege. These conclusions serve not only as an attempt of the systematization of the metatheatrical strategies used by Sanchis and as an outline of the impact on his work, but also they inductively contribute to unravel some of the difficulties concerned with the general study of metatheatre and the theatrical fictionality in general.

Keywords: José Sanchis Sinisterra; metatheatre; fiction; mimesis; world(s).

1. METALENGUAJE, METATEATRO Y FICCIÓN

De consuno con la praxis cultural y artística contemporánea, el teatro no se sustrae a la consideración o posibilidad de autodefinirse, de ser el objeto de su propio lenguaje y, por tanto, de su misma reflexión. Tal operación parece estar antes incluso que la producción de nuevo discurso sobre otras realidades, como no solo el ámbito artístico demuestra, sino también el científico. Ocasionalmente, lo único que en realidad cambia es el discurso; otras veces, el nuevo lenguaje se justifica, en cambio, por la aparición de realidades de nuevo cuño.

Sea como fuere, el teatro, aunque coincidente no pocas veces con el propósito de figurar nuevas concepciones del mundo, a diferencia de las ciencias puras o exactas, el periodismo o la historiografía, constituye una

práctica cultural distinta. El teatro se incardina en el terreno de la ficción, pero es distinto de la literatura, a pesar de que puede coincidir con ella de manera parcial en algunos aspectos o fases. Igualmente, si bien la mención de la ficción remite nolens volens a la noción de «mímesis», tanto para el relato como el teatro, y desmarca ambos paradigmas, en consecuencia, de la función primaria de dar cuenta objetiva y descriptivamente de la realidad, debe admitirse asimismo que los textos dramáticos así como las representaciones escénicas generan y sostienen sus mundos de manera distinta a la narración.

Estas consideraciones tienen al menos dos repercusiones: la primera sitúa el eje de la cuestión en aquello que viene caracterizando la concepción de la ficción desde Platón y Aristóteles en la historia de la poética occidental, a saber, el carácter «re-productivo» de la mímesis¹; la segunda, señala la condición ancilar que, en el paradigma de la teoría, a veces parece asumir el teatro respecto del relato y, por ende, de la literatura.

Desde finales del s. XX, estas y otras disquisiciones conexas, como la querrela entre «textocentria» y «escenocentria» (De Marinis, 1997-2005) —cardinal en este contexto— han ocupado buena parte del espacio teórico y de la praxis del teatro. En esta última, los procedimientos de autorreferencialidad, teatro dentro del teatro, tematización de la escritura dramática o puesta en escena, descentramiento o desrealización del personaje, autoevaluación de la enunciación, etc. han sido desarrollados de manera profusa y original desde diversas dramaturgias y propuestas escénicas. Todos conciernen a la ficcionalidad.

Pero también es importante señalar en lo anterior la asunción por parte del teatro de una voluntad de (auto)definir su identidad mediante sus mismas propuestas textuales y escénicas. En consecuencia, una de las hipótesis de que partimos es la siguiente: las diversas prácticas que consideramos teatro han indagado y revisado su propio estatuto y

¹ Con el guion, trata de aludirse de manera sintética a las dos posturas que, quizá con mayor escoramiento hacia la primera, se vienen advirtiendo en los discursos teórico-críticos que acometen la cuestión: la mímesis, bien como reflejo e imitación de la realidad, bien como creadora de un mundo autónomo y suficiente en sí mismo (Abraham, 2008: 67 y ss.).

procedimientos, así como sus presupuestos básicos y fundamentos teóricos, no solo mediante la intervención más o menos indirecta del metalenguaje teórico-crítico, sino también, y directamente, por medio de estrategias metateatrales. En esta voluntad reflexiva lo que se ha puesto en juego no es solamente la justificación estética y ponderación axiológica de tales o cuales poéticas desde la misma obra que las expresa², sino la especificidad misma del teatro —que de manera vehemente y casi tautológica se (auto)afirma constantemente como teatro—, e igualmente, su capacidad para generar nuevas visiones del mundo acordes con los cambios acontecidos dentro y fuera del paradigma artístico.

En el metateatro pueden concurrir, así pues, dos dimensiones metadiscursivas del hecho teatral, cuyo discernimiento quizá nos permita entender mejor en qué consiste aquél:

- J) una dimensión «disciplinaria», que como señala Linares (2011: 384), se encuentra constituida por el «lenguaje que se refiere a distintos aspectos del “lenguaje” teatral reduciéndolo según las restricciones conceptuales que imponen las disciplinas teóricas, críticas, etc.»: esto es, un metadiscurso científico;
- J) otra, más restringida, en que «la propia práctica teatral puede referirse a sí misma de distintas formas, de modo que sin salir del discurso teatral —esto es, sin que tengamos que considerar otro discurso institucionalizado en tanto distinto de la obra teatral- se dé metateatro» (ibid.); en otros términos: un metadiscurso artístico.

Pero aun podemos añadir una tercera, «intrínseca», por así decirlo, y es que la concurrencia anterior resulta posible porque el teatro ya es consustancialmente metateatral:

La metateatralidad es una propiedad fundamental de toda comunicación teatral. La «operación meta» del teatro consiste en

² «... cualquier obra puede ser analizada según la actitud de su autor respecto al lenguaje y respecto a su propia producción: [...] a veces el autor es tan consciente de ello que lo *tematiza* hasta el punto de convertirlo en uno de los principales motores de su escritura y de estructurar su obra en función de esa tensión metacrítica y metateatral» (Pavis, 2008: 289) (Cursivas del autor).

tomar el escenario y todo lo que constituye —el actor, el decorado, el texto— como objetos dotados de un signo demostrativo y denegativo* («no es un objeto, sino una significación del objeto»). Del mismo modo que el lenguaje poético se designa a sí mismo como procedimiento artístico, el teatro se designa como mundo ya contaminado por la ilusión y la teatralidad.» (Pavis, 2008: 289) (Destacado del autor).

2. SANCHIS SINISTERRA Y EL METATEATRO

El teatro, que nunca ha reflejado la realidad, sino las imágenes y representaciones mentales que los diferentes grupos humanos se construyen para soportarla, se vuelve a veces hacia sí mismo para enseñar el arte de la desconfianza.

(Sanchis Sinisterra, 2002: 262)

Ante todo, la obra de Sanchis Sinisterra constituye un territorio excepcional para especular sobre cualquier aspecto teórico o praxeológico del teatro en todas sus dimensiones, pues como el mismo autor aduce, su relación con la escritura dramática «se produce siempre en la frontera entre reflexión teórica y práctica creativa.» (2002: 264).

En efecto, el dramaturgo, director, gestor, teórico y docente valenciano es uno de los máximos exponentes de la renovación dramática en la escena española desde el inicio de su trayectoria y, como puede intuirse, no es ajeno a la cuestión que nos ocupa. Antes bien, precisamente uno de los resortes que adquiere carácter constructivo en el grueso de su obra lo constituye el metateatro.

El primer germen de una reflexión metateatral podemos encontrarlo ya en una de sus primeras obras, Algo así como Hamlet, escrita en 1970, si bien es en Ñaque donde se «nos aboca brutalmente en el metateatro» (Aznar Soler, 1989: 206-207). No obstante, la honda labor de investigación que sobre el metateatro realiza Sanchis no puede reseñarse desde el prisma único del resaltado de ciertas obras, sino también desde los textos teóricos («Metateatro», en La escena sin límites, v. gr.) o la influencia de «maestros remotos» (B. Brecht, S. Beckett), puesto que aquélla vendrá a desarrollarse y complejizarse a lo largo de una trayectoria de la que toda la crítica ha destacado, no por casualidad, una coherencia insólita entre indagación

teórica, labor pedagógica y creación teatral. Es decir, se trata de una interacción mutua entre los tres factores anteriores.

No puede ser de otra manera, si tenemos en cuenta que la escritura dramática y praxis escénica del valenciano es, al mismo tiempo, correlato (problemático, tenso, dialéctico) de los aspectos teóricos sobre los que se ha (pre)ocupado desde el TEU hasta su actual Nuevo Teatro Fronterizo en Lavapiés.

Estos problemas, que nos proporcionan además una primera orientación sobre la tarea que nos proponemos, pueden sintetizarse en los siguientes: la intertextualidad, que se conecta con su concepto de «dramaturgia cohesiva» y su teoría de la reescritura; la oscilación espectáculo/encuentro; la (re)definición de los componentes de la relación teatral, que desemboca en su perseverancia en la construcción del «receptor implícito» (paratextos, estructuración del drama...); las teorías pragmáticas fundacionales (Searle, Grice); la noción de personaje y el desenvolvimiento del actor, reelaborados desde lo anterior («decir es hacer»); la contingente teatralidad de textos no teatrales (no solo los narrativos); los componentes discursivos del texto; el empobrecimiento, dentro de la «dramaturgia/poética sustractiva», cuya meta es una «teatralidad menor» (el ejemplo de L. Cunillé)³.

3. OBRAS CONSIDERADAS

Atendiendo a lo anterior e, igualmente, a un criterio de concentración y variedad de los procedimientos metateatrales, el corpus que se ha escogido se encuentra compuesto por adaptaciones, dramaturgias, obras y piezas que, al mismo tiempo, intenta abarcar un segmento amplio de la

³ Para conocer con más detalle la ingente labor teórica de Sanchis Sinisterra, encontramos una excelente sistematización en el libro de la prof^a Sosa (2014: 67-91), que se puede complementar y ampliar con *La escena sin límites* (2002), edición en la cual se recogen textos teóricos del dramaturgo escritos entre 1958 y 2001, y finalmente, con un volumen colectivo titulado *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy* (1999: 95-125).

cronología creativa de Sanchis⁴: desde Tendenciosa manipulación del texto de la Celestina de Fernando de Rojas, (1974, sin estrenar e inédita), hasta algunas piezas de Textículos (Perseverancia; En directo) (publicados con la reedición de Pervertimento; y Gestos para nada en 2008, bajo el título de Teatro menor) o la más reciente aún de Escrutinio (Tres monólogos y otras variaciones, 2014); pasando por las emblemáticas Ñaque o de piojos y actores (1980), Mísero Próspero, de 1988 (no estrenada hasta cinco años después), ¡Ay, Carmela!, (estrenada en 1987, y publicada dos después en el primer número de la revista El Público), y asimismo, Perdida en los Apalaches, de 1991 (estrenada por el TF un año antes), Bienvenidas (1993), Primer Amor, de 1995 (estrenada en 1985), Los figurantes, de 1995, (estrenada en 1989), El cerco de Leningrado, de 1996 (estrenada un año antes); algunos textos de Pervertimento (Extroducción; El otro), de 1997; El lector por horas (1999); y Trilogía americana, que recoge obras cuya escritura abarca casi diez años de creación e investigación, habiendo quedado la última sin estrenar: El retablo de Eldorado, primera edición de 1991 (estrenada en 1985), Lope de Aguirre, traidor (primera puesta en escena de Teatro fronterizo en 1986), y Naufragios de Álvaro Núñez o la herida del otro, ambas junto con El retablo, en la edición de Cátedra en 1992.

4. UN ESQUEMA TERNARIO DE ANÁLISIS

Como señalamos en el resumen inicial, es nuestro propósito realizar un sucinto análisis sobre algunos de los distintos componentes metateatrales articulados en la dramaturgia de Sanchis Sinisterra, relacionando en la medida de lo posible y siempre sin ánimo de exhaustividad su alcance diverso así como su remisión al concepto medular de ficción. Además, propondremos algunas formulaciones para aclarar

⁴ Si año de publicación y estreno coinciden, únicamente aparece una fecha. Para consultar, asimismo, las fechas de escritura y otras puestas escena, son útiles las bibliografías del ya mencionado libro de Sosa (2004: 63-66), así como la edición de *Trilogía americana* a cargo de Virtudes Serrano (1996: 79-84), que aquí manejamos. Por su parte, la edición de Huerga y Fierro para *La máquina de abrazar* (2009), contiene todas las obras (publicadas o no) hasta la fecha de edición y, además, incluye una semblanza profesional del autor.

ciertos caracteres problemáticos del metateatro, noción nuclear del teatro contemporáneo.

A fin de lo mismo, se establecerán, desde el principio, unas líneas distintivas entre tres niveles de abstracción, diversos pero interrelacionados, basándonos en la triple dimensionalidad del discurso, que Morris (1985) establece a partir del modelo de signo elaborado por Peirce, de lo que resulta:

- J) «Plano metasemántico», que atañe a la relación y conexión del teatro con los objetos y hechos del mundo que crea e, igualmente, del modelo de mundo a partir del cual toma prestado materiales. Este plano se concreta en una operación autorreferencial sobre determinados aspectos. Por mor de su establecimiento del marco de referencias en la misma obra, género, arte, literatura dramática, etc., parece evidente que esta cuestión se conectaría significativamente con la ficción, que pasa a ser de manera explícita o no a ser metaficción.
- J) «Plano metasintáctico», que, dicho de manera muy general, versa sobre la concurrencia en un discurso x de otro objeto y, así como de las relaciones que definen su combinatoria: se trata principalmente del teatro dentro del teatro, cuyas repercusiones para la ilusión teatral son, como sabemos, notables. A este plano también se circunscribe la intertextualidad, cuya conexión con el metateatro sería interesante indagar, ya que en la práctica totalidad de la obra de Sanchis este aspecto constructivo se encuentra en alguna medida presente.
- J) «Plano metapragmático», en que el objeto de la reflexión lo constituyen fundamentalmente las diversas instancias de producción y recepción teatral, aunque sin descartar el trabajo sobre las coordenadas espacio-temporales de la representación espectacular. Por ejemplo, si los personajes se cuestionan si son meros voceros de la voluntad del autor, están planteando la cuestión de la ficción desde el lado de la pragmática.

Huelga decir que las líneas entre los antedichos planos se encuentran punteadas y que, por ende, el recorte es metodológico y simplemente postula un marco para circunscribir procedimientos que, a nuestro juicio, se encontrarían algo dispersos e inconexos en la bibliografía manejada, con el resultado de que describir relaciones, intersecciones o permeabilidades entre los mismos deviene, por esa misma razón, más complicado. Somos conscientes de que los esquemas casi siempre terminan por desvelar alguna falla o fisura. No obstante, puesto que no se trata tanto de poner a prueba su operatividad como de usarlo para realizar calas en la dramaturgia de Sanchis Sinisterra y alcanzar un conocimiento más preciso del metateatro, parece oportuno analizar, a la luz de la presente propuesta, distintas obras en que interviene o domina el componente metateatral.

5. PLANO METASEMÁNTICO

5.1. Autorreferencialidad

Es preciso señalar, antes de nada, que en nuestro trabajo se propone partir de una concepción que otorga autonomía semántica y funcional a los productos ficcionales. Se consideran sus mundos sujetos, pues, a una lógica «intrapoética», y sus mecanismos, a una combinación o tensión entre (remedo de) elementos que extensionalmente aluden en alguna medida a la realidad con otros intensionalmente producidos y generados por la capacidad productiva (y no solo reproductiva) que la operación mimética posibilita —recuérdese el exordio con que comenzaba el apartado dos.

Es decir, el teatro, como la literatura y otras artes representacionales o miméticas, crea, desde sí y para sí, una referencia ficcional siguiendo, no obstante, unos procesos semiósicos (en connivencia con el público) que le son propios y que, en términos generales, se cifran en la «desrealización» o «denegación»⁵. Entendemos, por tanto, que todo teatro, como cualquier otro dispositivo ficcional, es en alguna medida autorreferencial ya de sí.

⁵ A lo cual no podemos objetar nada, puesto que precisamente el teatro opera en sus «medios», por decirlo con Aristóteles, tomando prestados de la realidad no solo conceptos, ideas, creencias, sentimientos, valores o esquemas ideológicos, sino también —y aquí se ha querido también radicar su

Ahora bien, si se nos permite la expresión, la «metaescritura» (literaria, dramática, escénica) dota a los productos de ficción de una singular autonomía en su objeto respecto de la realidad. Esto puede observarse incluso en el ámbito de otras formas artísticas si pensamos por ejemplo en el progresivo proceso de abstracción a que se han ido sometiendo las artes plásticas desde el cubismo o, quizá incluso antes, con Cézanne. De manera simultánea, concurren en lo representado signo y objeto, y, como corolario de lo mismo, obtenemos que la dimensión referencial del proceso semiótico se escora hacia los límites de la misma textualidad inmanente o de la misma representación. En consecuencia, los elementos referenciales son reenviados por el discurso a sí mismo en una secuencia que podríamos preguntarnos si no torna aquél autotélico. No hay más que pensar en *Ñaque* o en *Los figurantes*, donde, estrictamente, no ocurre nada, y el autocomentado (y tortuoso) acto de significar es lo que, a primera vista, parece tan solo ofrecerse como significación.

Sin embargo, la respuesta a la pregunta anterior no ha de ser sino negativa: si hay algo de lo que Sanchis Sinisterra se distancia es de la idea kantiana sobre el «desinterés» del arte⁶. Por más que el metateatro se erija en su propio reflejo o se autocite desde diversas perspectivas, la magnitud de las reflexiones que se desprenden del mismo, al menos en el teatro de Sanchis, resulta tal, que siempre nos alcanzan en algún punto de nuestra existencia social, humana o artística —en tanto que copartícipes del acontecimiento escénico y del hecho teatral.

En ese sentido, si toda forma artística parte en alguna medida del relativismo epistemológico consistente en asumir que no hay verdades universales sobre el mundo, esto es, que no hay características intrínsecas, sino más bien ópticas y perspectivas de asedio o acercamiento crítico a éste, el metateatro de signo autorreferencial constituye una respuesta

especificidad— elementos físicos que, sin capituladiminución alguna de su estatuto ontológico, se resemiotizan y terminan por *ser algo más*.

⁶ «El teatro por el teatro, como el arte por el arte, no tienen nada que hacer en un mundo de exigencias inmediatas y urgentes, y, muy especialmente, nuestra sociedad necesita una seria revisión de todas sus creaciones ideológicas desde la perspectiva enriquecedora de una sociología objetiva» (Sanchis Sinisterra, citado en Aznar Soler, 1993: 145).

desde su propio paradigma para cuestionar el estatuto de lo que consideramos realidad y la posibilidad parcial de recrearla mediante su representación ficticia o los medios que nos proporciona un lenguaje artístico particular⁷.

La clave está, así pues, en que el dramaturgo valenciano, sin menoscabo para otros aspectos medulares de un teatro que se pretenda crítico, integra la autorreferencialidad como elemento transgresor que levanta mundos imposibles donde la interacción no mediada ficción-realidad, o arte-vida, si se prefiere, parece, como veremos, posible.

En efecto, el juego especular de las referencias endotextuales no sustrae su teatro al insobornable propósito de cuestionar, a más de sus mismos vericuetos, la realidad humana en sus múltiples aspectos individuales y sociales: las estructuras sociales con sus desigualdades e injusticias (Tendenciosa manipulación...; Ñaque; Los figurantes), los ingenuos rigores doctrinarios de la ideología (El cerco de Leningrado), los problemas identitarios (Ñaque; Pervertimento; Gestos para nada; Trilogía americana); la revisión de la memoria histórica (¡Ay, Carmela!; Trilogía americana) o cualesquiera otros ejes temáticos que, aludidos desde el conjunto de su producción, se tomen.

Como el mismo Sanchis ha señalado en repetidas ocasiones⁸, más que el interés por la escritura creativa —con toda la vaguedad que el término comporta— lo que a él le interesa es, más bien, la problematización e investigación sobre la teatralidad, en lo tocante al grueso de sus componentes. Y puesto que «el contenido está en la forma» (2015: 297), un resorte adecuado para modificar la configuración del teatro que se quiere cuestionar, criticar o subvertir es, en este sentido, el de articular

⁷ La tópica del «mundo como teatro» y la «vida como sueño», desde Shakespeare («El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres unos comediantes...») y Calderón («Sueña el rey que es rey, y vive / con este engaño mandando...»), es la representación más emblemática de esta perspectiva, que constituye uno de los fundamentos filosóficos del metateatro.

⁸ Baste pensar en su «De la chapuza considerada como una de las bellas artes» (1985). Incluido en *La escena sin límites*.

estructuras metadramáticas complejas en que el lenguaje teatral se torne en alguna medida lenguaje descripto y descriptor.

Como consecuencia, mal puede hablarse ya de una dramaturgia tradicional que se sirve meramente de un material argumental, fruto de una «falsa carpintería verosimilista» (Sanchis Sinisterra, 2002: 262), puesto que nos encontramos ante un teatro que se pliega sobre sí mismo para vehicular una serie de interrogantes y planteamientos conflictivos en dos niveles de referencia: el del mismo teatro y el de nuestra realidad. Además del clásico juego cervantino en que un documento del universo representado denuncia al mismo tiempo esa condición como representante (El escrutinio), esto puede verse de manera diáfana en El cerco de Leningrado, obra en que el desarrollo de la trama termina reenviando a un «hipodrama» (un nivel diegético segundo, vid. 3.2) que da título a la misma y establece una inquietante analogía con el nivel enmarcante.

Aún podemos aducir otro ejemplo para cerrar este apartado: cuando Solano, en Ñaque, sufre ese terrible vértigo al quedarse en blanco, lo que se propone en escena posee un perspicaz alcance metafísico:

RÍOS (Sobresaltado.).— ¿Qué?... ¿Qué te pasa? (SOLANO se pasa la mano por la frente, con expresión de pánico) ¡Solano!... ¡Solano!

SOLANO (Igual.).— Un blanco... un hueco...

RÍOS.— ¿Un hueco? ¿Dónde?

SOLANO (Se toca la frente.) Aquí... Nada aquí... No recuerdo... nada.

[...]

RÍOS (Ídem [Lejano]).— ¿Qué te está pasando? (SOLANO se enrosca sobre sí mismo.) ¡No te dejes ir! ¡Recuerda! ¡Tienes que recordar! (Intenta enderezarle)

SOLANO.— ¿Recordar?

RÍOS.— Sí: recordar, rememorar, recitar, relatar...

SOLANO.— ¿Resucitar?

RÍOS.— ¡No! ¿Quién está muerto?

SOLANO.— Todo. Todo aquello.

RÍOS (Débilmente.).— ¿Nosotros también? (Silencio.) ¿Nosotros también? (2015: 188)

De tal suerte que la memoria, el olvido, la muerte, y no únicamente la existencia ficcional o los límites del teatro, se tematizan. Nos referimos a una homología ontológica entre personaje y persona, ya que esta forma de postular la existencia dramática concierne al asunto de la identidad, eje de nuestra existencia y trascendencia, y una de cuyas formas de comprensión consiste, precisamente, en la conciencia de reconocerse como sujeto de una serie de acciones almacenadas en la memoria. Como Solano, nosotros, sin la memoria de lo que fuimos, hicimos o nos ocurrió, no somos nadie, ni nada.

6. PLANO METASINTÁCTICO

6.1. Hipodramaticidad

Una primera aproximación al plano metasintáctico nos la ofrece esta valiosa definición de J. G. Maestro, para quien el metateatro es «toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor» (2004: 599). A la misma solo se puede objetar el hecho de que se la identifique extensivamente con el metateatro, si bien el autor, en el siguiente epígrafe, utiliza como paráfrasis el sintagma «teatro dentro del teatro», por lo que parece consciente de la extensión del fenómeno que le ocupa.

De cualquier forma, nosotros proponemos una nueva nomenclatura: «hipodramaticidad». Con este término tratamos de afinar el concepto de metateatro, al distinguir y perfilar una de las prácticas que emblemáticamente se asocian al mismo y que, como se ha visto, casi llegaba, por sinécdoque, a designarlo en globo. Nuestra propuesta terminológica se basa en las concomitancias advertidas entre el nivel metadieético de la narrativa y el homólogo dramático, siendo así que D. Villanueva prefiere llamar «hipodieético» (1989) al relato incrustado o subsumido por otro enmarcante. Asimismo, entendemos que en el caso de la autorreferencialidad, las consecuencias son de contenido: se tematizan elementos que conciernen de algún modo a la teatralidad, mientras que un hipodrama tiene, amén de lo anterior, rango estructural en la obra,

trenzando con el drama primario en que se incardina relaciones de diversa índole.

Al analizar, por ejemplo, ¡Ay, Carmela!, advertimos, primero, la interesante copresencia de lo que podría ser la visión subjetiva de Paulino, si atribuimos a las apariciones de Carmela el estatuto de alucinación, y asimismo, el recurso del teatro dentro del teatro, materializado en la Velada, representación perfectamente delimitada tanto paratextual como escénicamente —por la luminotecnia, en este último caso. Se trata de dos articulaciones del hipodrama diferentes, la primera se asemeja al recurso del Tragaluz de Buero, con la complejidad añadida de que Paulino participaría «homodiegeticamente» de su propio sueño o alucinación —si lo entendemos así—; mientras que la segunda, en cambio, puede adscribirse estrictamente a una forma de mise en abyme. Ejemplos de lo primero reaparecen en Naufragios y Lope de Aguirre como recursos de implicación del receptor y complejización de la estructura dramática que busca lograr una suerte de extemporaneidad.

La inserción de una representación de segundo nivel responde a unos propósitos bien calculados por el autor. García Barrientos (2001: 234-5) ha analizado las relaciones que se establecen entre representación enmarcante y enmarcada. Para la antedicha pieza, siempre siguiendo la terminología del investigador del CSIC, deducimos, por ejemplo, que la Velada mantiene, respecto del Primer acto y Epílogo, una «relación argumental de causalidad directa» con «función explicativa», ya que desentraña el misterio de la muerte de Carmela. El reverso de estas relaciones también merece nuestra atención: por cuanto aclara la relación ideológica, afectiva y moral de los acontecimientos esbozados, recordados y comentados en la fábula primaria, la Velada tendría una «función testimonial».

En la dimensión ficcional, surgen algunos interrogantes. En contra de nuestro conocimiento del mundo, nos encontramos con un personaje muerto, cuya condición de existencia parece atribuírsele casi por defecto, pero que al mismo tiempo no se sabe muy bien dónde emplazarlo.

Los mundos ficcionales gozan de autonomía y están contruidos según un conjunto sui generis de reglas que postula esos artefactos semióticos consistentes en un texto dramático o un espectáculo escénico.

La referencia externa a que remite ilusoriamente la corporeidad de una Carmela encarnada por una actriz visible en escena (¿vicio de las correspondencias?) no puede hurtarse a la consideración de que la articulación de los diversos planos de existencia así como de las entidades ficcionales que las habitan, en este tipo de metaobras, ponen aún más de manifiesto esa lógica interna del texto.

Al margen de que se trate de una ruptura con los «entrañamientos»⁹ según los cuales entendemos la lógica de la muerte en la realidad empírica, Carmela está, de algún modo, en ese espacio vacío, físico pero también ficcional y, por tanto, autorreferencial: habla e interactúa con Paulino, su discurso también la hace existir y la concurrencia de todos esos factores la sitúa a priori en el mismo plano que aquél. Sin embargo, nuestra secular forma de subsumir, sobre el cálculo de nuestras presuposiciones, lo ficcional a nuestro mundo fáctico, cuestiona aquello que la escena pone y sostiene ante nuestros ojos, creándonos conflictos.

Sanchis Sinisterra aprovecha todas estas circunstancias y juega con nuestros hábitos lectoriales e interpretativos, tal vez demasiado aferrados y condicionados por parámetros estéticos coincidentes con una línea de mimesis reproductiva, acaso banalmente realista, como él en sus propios términos denuncia. Al fin y al cabo, el mismo entendimiento de Carmela como sujeto —más bien, objeto— únicamente dotado de existencia en la mente de Paulino constituiría, aunque articulado como hipótesis teórica, un juicio de valor (y no «de hecho») por nuestra parte, si no fuera porque los mismos Paulino y Carmela discurren sobre la anomalía de la situación, con lo que se establece un régimen ordinario de referencias para el mundo de la obra análogo al del mundo real, lo que legitimaría, en última instancia, nuestras dudas. Sucede, quizá, que en toda obra, y más específicamente en la concreción y materialización de su mundo, hay, como señala Abraham (2008: 105 y ss.), una dialéctica insoluble entre autonomía y reproducción.

⁹ Un entrañamiento se puede definir como la relación semántico-pragmática que vincula *n* proposiciones, donde las condiciones de veridicción de las mismas se encuentran mutuamente implicadas por sus significados léxicos o la naturaleza de los objetos relacionados: no podemos decir que alguien anda, pero no se mueve —a no ser en sentido figurado.

Por último, es importante señalar cómo la asimetría cronológica que la estratificación de la hipodramaticidad posibilita es aprovechada por Sanchis para estructurar la trama mediante una concatenación de regresiones cronodiegéticas perfectamente calculadas.

6.2. Ceremonia y rito

Cabe, por relación con lo anterior, detenerse en la incrustación de ceremonias o ritos dentro del drama primario, como en *Bienvenidas*, peculiar drama de danza en el teatro («danzadrama», según el subtítulo), donde cinco bailarinas son obligadas a seguir las instrucciones de una misteriosa Voz que marca distintas coreografías. En la obra se advierten ecos interdiscursivos de dos casos paradigmáticos en este tipo de manifestaciones de metateatralidad, *Las criadas* y *La lección: muerte, tiempo circular y relaciones de poder*. Sin embargo, aquí, aquello en lo que peculiarmente parece ahondarse es en las relaciones entre la «performatividad» de prácticas como la danza y la «narratividad mostrada» del teatro, obteniendo como hallazgos o puntos de fricción la ritualidad de que no pocas veces parecen investidas ambas artes, así como una suerte de metafísica de la presencia.

En *El cerco de Leningrado*, por su parte, las rememoraciones y pequeñas esquirlas que constituyen los rituales y rutinas de Priscila y Natalia, como la convocación de una «asamblea general», la precaria puesta en escena del día de campo y los soliloquios de Natalia representan una hipodramaticidad fragmentaria que ejerce de sostén en clave de humor¹⁰ para la propuesta teatral e ideológica del autor, renovadora asimismo de las posibilidades del distanciamiento brechtiano.

6.3. Intertextualidad

¹⁰ La hipérbole, la caricatura, la distorsión irónica o sarcástica son ejemplos que, sin acudir al terreno de la ficción, nos permiten observar en el día a día nuestra capacidad para deformar, someter a torsión o subvertir la realidad. Curiosamente, algunos de estos mecanismos informan el humor que puebla las obras de Sanchis Sinisterra.

El Lector por horas se estructura sobre un ritual que vertebra cada cuadro y va trazando el enigmático curso de la acción: el acto de leer, con la particularidad de ser lectura para otro. Así, los ceremoniosos episodios de lectura acontecidos en cada cuadro adquieren, en efecto, una pátina de ritualidad y establecen fecundas relaciones que arrojan luz para el desciframiento de la misteriosa situación escénica de partida, así como para la interpretación del desenvolvimiento de las relaciones entre Celso, Ismael y Lorena. Al caso vienen estas palabras de G. Steiner, que casi parecen pronunciadas después de presenciar una representación de la antedicha obra: «Nuestras intimidades con un libro son completamente dialécticas y recíprocas: leemos el libro, pero, quizá más profundamente, el libro nos lee a nosotros» (2007: 63) (cursivas del autor).

Técnicamente, nos parece que El lector constituye un ejercicio de metalenguaje sobre la escritura narrativa, la literatura y, sobre todo, el acto lector, dentro de una estructura hipodramática ad hoc. Por consiguiente, en esta obra ya no se trata únicamente de «*théâtre dans le théâtre*» o de «*théâtre sur le théâtre*», sino de «*théâtre sur la littérature*».

Asimismo, albergamos dos hipótesis sobre el alcance de los intertextos puestos en boca de los personajes como parlamentos-cita: ambas resultan insólitas, o al menos a nosotros nos lo parecen desde nuestro limitado acervo lector y espectador. La primera es que los fragmentos literarios representan una materialización del «subtexto»¹¹, el cual, no obstante, emerge en clave simbólica. De este modo, la relación magnética entre los dos polos que responden a eso que denominamos texto y subtexto aparece visiblemente sugerida en la materia de la literatura aludida, que, en consecuencia, no establece únicamente relaciones intertextuales o architextuales (las más visibles), sino también y sobre todo, metatextuales respecto del texto en que se incardinan (Genette, 1982). Segundo, el nivel de sofisticación y resultados de la metapoesía y la metanovela desde los años 30 parecían confirmar la tesis de que el lenguaje verbal es el más valioso y efectivo metalenguaje artístico a nuestra

¹¹ Este concepto fue desarrollado por Stanislavki para señalar la divergencia entre lo dicho y lo no dicho en el texto dramático, a raíz de sus tentativas de puesta en escena de los textos de Chejov.

disposición. Nos parece extraordinaria, empero, la manera en que El lector no solo cita, interroga y postula diferentes lecturas para el texto literario, sino que además esta pieza demuestra que el teatro es el único lenguaje artístico capaz de poner en juego todo su circuito de emisión-recepción e incluso un contexto en que adquirir sentido(s).

6.4. Seudomediación

Un tercer recurso que también se conecta con la estructura recursiva del teatro en el teatro es el de convocar sobre el escenario dramaturgos, directores escénicos y narradores. En todos los casos nos parece que se trata de falsas instancias extraficcionales, y productoras solo en la medida de que son verdaderos personajes, puesto que, como García Barrientos argumenta, todos estos «seudomediadores definen siempre un nivel anterior al drama que simulan presentar, crear u organizar» (2001: 238). Por lo tanto, se trata de un recurso anejo al establecimiento de niveles hipodramáticos en la representación. No obstante, es evidente que, además de su vínculo con la metapragmaticidad de la producción —sobre la que discurriremos enseguida—, también se conecta con la autorreferencialidad, en particular con una suerte de subjetivización del texto o espectáculo, pues estos mediadores suelen ser portavoces o médiums ideológicos del dramaturgo. Para González Maestro, este fenómeno puede interpretarse, por su parte, como un caso de «transducción», ampliando así la extensión del concepto doleziano:

en este caso el "ejecutante intermedio" está dentro de la obra, existe objetivado en el texto, y aunque repercute semánticamente sobre él, y queda abierto a las posibles transformaciones de los actores y directores teatrales, resulta fijado formalmente desde la emisión autorial de la obra, y como tal sirve de referencia a cualquier alteración posterior, procedente del mundo real, y exterior a la propia naturaleza ficticia de la obra. (2000: 116).

En *Los figurantes* esta presencia del autor no es ni siquiera corpórea ni explícita, sino que se va paulatinamente desprendiendo de las confusas afirmaciones de los miembros de la comparsa, hasta la sardónica carcajada con que se cierra el primer acto. Elseudodramaturgo, en esta pieza, se esboza, así, como una figura coercitiva que define caprichosamente, de

manera análoga al autor al que apelan los seis personajes pirandellianos, la existencia escénica de unos personajes que, en última instancia, ni siquiera llegan a ser, al margen del papel de comparsa que se les suponía. Esta actitud o gestus casi desdeñoso se advierte también en el paratexto «La escena» de Lope de Aguirre, traidor.

En ¡Ay, Carmela! lo que tenemos es un director de escena dramatizado que encarna el teniente, personaje latente, que no ausente, pues, aunque oculto por ocupar el espacio extraescénico ficcionalizado, es constantemente aludido por Paulino. En este sentido, nos parece que responde a la función de refuerzo de la ficcionalización de la sala.

Mayor sofisticación alcanza el dramaturgo de Mísero Próspero, guión radiofónico, donde el protagonista, que tiene una actitud ambivalente (quizá más escorado hacia lo mísero), asume ese rol de pseudomediación, y, en una suerte de ir y venir por un espacio indefinido y nebuloso, no termina de definir el universo hipodramático ni las criaturas que lo pueblan, que incluso se le rebelan. De este modo, se instaura una relación pendular entre realidad (intradramática) y una pretensión de ficción (dentro de la ficción) que no termina de articularse. En esta pieza la cuestión acerca de la inseguridad de la escritura, así como de la actividad creativa es, así pues, autorreferencialmente planteada desde la misma fábula, con la particularidad de llevarse a cabo de manera terminal, pues se renuncia a la auto-representación completa, como si también se desconfiase del recurso de la reduplicación. Se trata simplemente del espectáculo de la producción, más que la producción del espectáculo.

7. PLANO METAPRAGMÁTICO

La metaescritura que incide en este plano actúa creando una suerte de dispositivo teórico de segundo nivel inscrito en el mismo texto, mediante el cual se cuestionan hábitos de lectura e interpretación. La ambigüedad consciente que, superpuesta a la consustancial polisemia al texto artístico, supone la literal puesta en reflexión de las mismas categorías pragmáticas inscritas intratextualmente enriquece, en consecuencia, no solo el texto o

representación mismos, sino también y sobre todo sus niveles de lectura. Veámoslo con más precisión.

7.1. Recepción

Desde los mismos albores de su actividad, Sanchis Sinisterra se encuentra persuadido de que el teatro ha de basarse en una relación activa y, por ende, de coparticipación entre público y espectáculo, como manifiesta en la siguiente entrevista:

El público ha de poner algo más que ganas de distraerse. Ha de poner interés, ha de entrar en el problema que la obra plantea, en los problemas que entraña representarlo, en todo aquello que sus aplausos o su reprobación han de valorar (1993: 140).

Esta concepción se ve materializada por al menos tres vías concretas en su dramaturgia:

- J) El dramaturgo, que lee y asimila fructíferamente escritos de la Estética de la recepción (Jauss, Iser), indaga en la naturaleza del «receptor implícito» del teatro, concluyendo que la asunción por parte del espectador empírico de este rol intratextual puede no solo inducirse, sino que resulta imprescindible, ya que constituye conditio sine qua non para que convierta en «obra» (artística) el texto autorial. Los paratextos de Lope de Aguirre, traidor, así como los de Perdida en los Apalaches y de Pervertimento (en su «Exroducción») resultan paradigmáticos en este sentido. El fragmento que ofrecemos pertenece al programa de mano de este último:

Supongamos que está usted leyendo estas líneas mientras espera que dé comienzo la representación de "Pervertimento".

Esta suposición, bastante plausible, implica que usted ha decidido, movido por quién sabe qué estímulos, acudir hoy a este teatro y que abriga determinadas expectativas. Quizás ha visto otro u otros espectáculos de El Teatro Fronterizo, quizás le han hablado de nosotros [...]

¿Se tratará tal vez -piensa usted- de una de esas obras modernas sin pies ni cabeza, herméticas, deliberadamente raras, en las que la gente normal no entiende nada? ... (2008: 10)

- J) En la dramaturgia efectuada sobre el relato beckettiano *Primer amor*, se instaura una interacción necesaria entre público empírico y actor en escena: éste no actúa a no ser que algún espectador tire de una cuerda que zigzaguea sobre la sala para activar una campanilla en cuyo extremo, ya en el área escénica, puede leerse en un cartel: «Para que actúe, tirar de la cuerda». Con este recurso, se ingresa en el cuestionamiento de nuestras concepciones acerca de la performatividad del teatro, en tanto en cuanto existe un espacio reservado, como de Marinis señala (1997: 31), para «hacer-ver» y otro para «ver-hacer», los cuales inmediatamente adscribimos a escena y sala respectivamente. Este orden de constricciones culturales en la conformación de lo espectacular afecta igualmente otras prácticas como la danza o el circo, pero responde, para el caso del teatro, de una manera particularmente flexible a las torsiones a que la dramaturgia contemporánea las somete, por mor, nos parece, de una ley superior: la ficción, mecanismo dinámico que se negocia in fieri entre espectáculo y público, y en consecuencia, no intrínseco o ya-dado a determinados textos o representaciones.
- J) En *¡Ay, Carmela!*, pieza circunscrita de manera significativa a la trilogía «El escenario vacío», toda la acción transcurre precisamente sobre un despojado escenario de segundo grado, que, en consecuencia, ficcionaliza constantemente al público, compelido así a asumir la identidad de las diversas instancias correspondientes al público dramático de la «Velada», pero también al invisible del Epílogo¹². De este modo, el espectador es abocado a atravesar todo un itinerario ideológico, que, por otra parte, no está exento de lógica, puesto que genera una inmersión e identificación paulatinas: primero, con un interesante matiz de contingente adhesión ideológica, como miliciano republicano al que se ha concedido la «última gracia» o

como fascista del bando de los alzados¹³; después, como miliciano ya muerto, alocutario directo de Carmela en el Epílogo; en última instancia, como superviviente desmemoriado:

CARMELA.- Sí: para contarnos todo lo que pasó, y por qué, y quién hizo esto, y qué dijo aquél...

PAULINO.- ¿Y para qué?

CARMELA.- Para recordarlo todo.

PAULINO.- ¿A quién?

CARMELA.- A nosotros... y a los que vayáis llegando...

PAULINO.- (Tras una pausa.) Recordarlo todo...

CARMELA.- Sí, guardarlo... Porque los vivos, en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo. Y hay cosas que...

[...]

CARMELA.- Porque los vivos no escarmentáis ni a tiros...

[...]

CARMELA.- Pero allí os estaremos esperando... (2015: 286-287)

Y aquí radica el propósito fundamental del drama, según las mismas palabras de Sanchis Sinisterra, en entrevista concedida veinte años después del primer montaje: «... yo quería hablar de la memoria [...] de la segunda muerte de los muertos [...] que es el olvido» (Nicolás, 2007, min. 03:30 y ss.)

Mención aparte merecen Ñaque y Los figurantes, puesto que plantean desafíos de envergadura a la premiosa conciencia del espectador, ávido siempre de sentido, de asideros a los que sujetarse. A pesar de que el horizonte de expectativas en una metaobra es característico y se desmarca de las convenciones que nos conmina a ignorar, dos «metalepsis» (Genette, 1989) llaman nuestra atención: en primer lugar, la asunción por parte de los dos cómicos de legua de la fecha real que el público le comunica, es decir, la imposible coincidencia de tiempo dramático y tiempo pragmático

¹³ Resulta memorable la anécdota de que da cuenta Aznar Soler en su edición de *¡Ay, Carmela!* sobre un espectador zaragozano que, la noche del estreno, no pudo reprimirse y, cuando Paulino declamó con gazmoñería los versos de Federico de Urrutia, gritó vivas al autor, no por Sanchis Sinisterra, claro está, sino por el acólito fascista evocado (2015: 75).

de la representación; en segundo, la interacción de los personajes figurantes con el programa de mano, discurso paratextual, extradramático y extraficcional, que sin embargo viene a infirmar la ilusión de que estaban montando sedicentemente una obra alternativa por su cuenta. Los límites de la realidad se vuelven difusos y esa categoría que, al decir de un semántico duro, categorizamos como «bivalente», ya no puede ser entendida en términos de pertenencia / no pertenencia.

7.2. Producción

Dada la doble enunciación del teatro, que tiene como pivotes al autor y al actor, el campo de exploración se bifurca en dos territorios. Se advierte además un tercer camino, que concierne la mimesis «transmodal», por cuanto se contempla la diégesis como forma de enunciar una acción, al margen de los modos como finalmente se (re)presente, esto es, los del relato o el teatro (Ricoeur, 2004)¹⁴.

Hay, sin embargo, una pregunta radical, que atraviesa toda la teoría contemporánea del teatro, anterior por tanto a todas las demás, y que resulta estrictamente metateatral cuando se realiza desde el mismo texto o escena: ¿quién habla en el teatro? Pues bien, sobre el sujeto de la enunciación parece precisamente preguntarse el dramaturgo valenciano en textos como *El otro*:

Y.— Un momento, un momento... Eso que estás diciendo, ¿quién lo dice?

X.—No te entiendo...

Y.—Sí: ¿quién dice eso que estás diciendo?

X.— ¿Quién va a ser? Lo digo yo.

¹⁴ Basándose en la narratología estructural, Sanchis Sinisterra ha acometido un análisis comparativo entre (condiciones de) enunciación narrativa y dramática, con dramaturgias como las del último capítulo del *Ulises*, de Joyce (*La noche de Molly Bloom*), o *Moby Dick*, de Melville, e incluso un interesante trabajo teórico, denominado *Dramaturgia de textos narrativos* (2003). Uno de los principales motivos que el autor suele esgrimir para justificar su constante investigación en el ámbito de la narrativa es que la construcción del relato está libre de las coerciones espacio-temporales que comporta la construcción dramaturgica, y que, por tanto, puede abrir nuevos caminos a ésta.

Y.— ¿Estás seguro?

X.— ¿Es que no me oyes?

Y.— Sí, claro... Oigo cómo lo dices. Pero, ¿lo dices tú... o lo dice otro?

X.— ¿Qué otro?

Y.— El autor. (2008: 30)

Conforme avanza el texto de *El otro*, la amplitud de la interrogación se acrecienta y llega a interpelar al mismo Sanchis como autor implícito, trasunto del empírico: «debe ser un tipo insomne, lleno de dudas, de angustia...» (31).

En otros textos, el dramaturgo interroga, más allá de sus habituales dramaturgias sobre relatos, esa dialéctica que él advierte entre textualidad y teatralidad, pues, según su opinión, «no existen a priori textos teatrales y textos no teatrales» (2002: 189). De esto constituye un ejemplo el «textículo» *Perseverancia*, donde un hombre lee una guía telefónica a una mujer que fuma en su mecedora. Desde un punto de vista autorreferencial (metasemántico), la propia escritura e intervención dramaturgica se ponen, oblicuamente, en cuestión.

Además de los ejes autor-personaje y autor real-autor implícito, el cuestionamiento del eje actor-personaje, mediante la quiebra del personaje de nivel hipodramático, es otra interesante manera de preguntarse por los límites de la ficción y la competencia de los espectadores. Se trata de una cuestión que ha hecho correr ríos de tinta y concierne a la cuestión del ilusionismo o identificación, que, por mor del creciente isomorfismo que entre actor y personaje se fue desarrollando en la historia del teatro occidental hasta llegar a su máximo grado con el naturalismo, ha constituido objeto de revisión crítica y debate por hombres de teatro como Brecht y Stanislavski.

A este respecto, tenemos la mencionada obra de *Naufragios* de Álgar Núñez, en que se configura textualmente la acción con personajes que parecen salirse de su papel, a lo que se suma, entre otros, el refrendo escénico de un perchero que ofrece al actor diversas posibilidades de atrezo para construir su personaje. Formalmente, se trata de una puesta en evidencia de la teatralidad en su faceta performativa y sus procedimientos

de construcción, basado en lo que Pavis denomina «efecto de desconstrucción» (2008: 155), con el resultado, a más de la ruptura ilusionista, de un inquietante descentramiento en la edificación de las identidades de los personajes, las cuales más que construirse, se destruyen a cada momento. Esta fragmentación y desintegración tienen su razón de ser en el propósito desmitificador que el texto de Sanchis alberga: los personajes disienten constantemente de su rol en la historia que Álvarez cuenta, la ponen en cuestión, se permiten bromear incluso sobre la grandilocuencia de algunos parlamentos. Asimismo, cobran inusitado protagonismo personajes secundarios del relato de Álvarez e incluso aquel ni siquiera insinuado en el relato original: Shila, epítome, como Sombra en El Retablo, de la otredad.

En esta obra, como en otras del dramaturgo valenciano, la hipodramaticidad se combina eficazmente con la metapragmaticidad: para *Naufragios*, la primera nos permite bucear en la conciencia de los personajes y doblar su construcción (hay el Dorantes del relato que sigue intertextualmente la escritura de Álvarez y el Dorantes de nivel ficcional superior, cuestionador de lo que allí se está recreando, por no hablar del anacronismo en la vestimenta del actor contemporánea del público); la segunda —combinada no pocas veces con el humor— relativizar, sirve para poner en cuestión y subvertir. En esta obra, particularmente, podemos extraer la conclusión de que Álvarez, cuando llega a España y decide escribir el relato de lo que le aconteció en sus aventuras indianas, hizo, al decir de Goytisolo (2012, Julio 22, parra 5), «borrón y cuento nuevo».

8. CONCLUSIONES

A la luz del análisis realizado sobre el corpus que nos ha ocupado a lo largo del presente artículo extraemos las siguientes conclusiones:

-) El metateatro se encuentra en la encrucijada de las diversas potencialidades reflexivas del lenguaje, el arte y la ciencia. Se trata de un metadiscurso que, aprovechando la inherente condición ostensiva del teatro como construcción artística, convierte la práctica escritural y escénica en un discurso que indaga sobre sus mismos

fundamentos y mecanismos. Cuando el teatro se repliega en estos términos sobre sí mismo o su paradigma representacional, parece suspenderse la ficción, que en verdad, no hace sino ampliar los límites impuestos por la medida de una estética o ideología determinada.

- J) Los procedimientos metateatrales que orientan la dramaturgia de Sanchis Sinisterra son los de cariz (meta)pragmático, en especial la construcción e implicación progresiva del receptor. Esto se consigue mediante una dialéctica constante de adhesiones y distanciamientos, merced a ficcionalizaciones de diverso jaez, así como de una tensión entre antagónicos movimientos dialógicos y monológicos, a tenor de la constante construcción y desconstrucción de la polifonía de voces constituyentes de su dramaturgia: en un extremo, Sanchis casi parece mirarnos con la soberbia demiúrgica del Velázquez de Las meninas o estar en el escenario, zozobrando como Kantor; en el otro, hay todo un cuestionamiento de la enunciación teatral y, por ende del personaje y el actor, cuyo rol y desenvolvimiento está constantemente sometido a controversia.
- J) Presentes en doce de los dieciséis textos de nuestro corpus, parece colegirse que el correlato de esta construcción dramaturgica se encuentra en los resortes metasintácticos reseñados, especialmente en los atingentes a la intertextualidad e hipodramaticidad. Sin estos recursos, la revisión y desmitificación de la memoria histórica, el perspectivismo temporal e ideológico, así como las constantes rupturas metapragmáticas de la enunciación ficcional por parte de los personajes de segundo grado resultarían difícilmente alcanzables —el drama histórico convencional o el aparte no poseen, v. gr., el calado de las construcciones metadramaturgicas.
- J) Por su parte, la autorreferencia metasemántica consignada en la selección de diversos ejes temáticos relativos al mismo drama o representación en que se incardinan, e igualmente, al mundo como teatro, sueño o, en definitiva, apariencia mendaz constituye otro resorte funcional e imprescindible para construir la dramaturgia

metateatral, puesto que todos los juegos anteriores comportan en algún grado una refracción del teatro hacia sí mismo.

- J) La estética fundamentada en las complejidades especulares del metateatro tiene, en la obra de Sanchis Sinisterra, un alcance ético por cuanto elude esa venialidad con que otras poéticas alaban — ¿insultan?— el gusto del público. Es decir, se produce, sin menoscabo alguno de la consustancial gratitud al público, un viraje hacia la exigencia. Se saca de su aletargamiento pasivo al espectador para excitar su inteligencia, su conciencia y, en suma, su identidad y rol en el hecho teatral.
- J) A tenor de la bibliografía manejada y los resultados siempre provisionales de una investigación tan breve como esta, puede afirmarse, no obstante, que los procedimientos metateatrales suponen una puesta en límite del lenguaje teatral y la ficción, una manera de tensar la función netamente creadora de los medios teatrales, por cuanto se renuncia a los cauces habituales en lo que a convenciones y códigos concierne.
- J) Hutcheon (1984) considera el «realismo literario» como una contradicción terminológica. En ese sentido, tal vez el teatro más realista es precisamente aquél que se ofrece como irrealidad construida, como autoconciencia de lenguaje, en síntesis: como simulacro de un mundo. Las relaciones pendulares entre realidad y ficción que acontecen en los breves metadramas de cariz autorreferencial de *Pervertimento* o *Gestos* constituyen una interesante transposición al ámbito del teatro de esa cohabitación presente en todo momento.
- J) Las paradojas de los mundos imposibles en que espectador y personaje, personaje y actor, o personaje y dramaturgo parecen interactuar afilan nuestra capacidad crítica y crean, asimismo, las condiciones para un distanciamiento adecuado, cuyo cumplimiento último es la adopción de una perspectiva otra en lo concerniente al hecho teatral y a nuestra realidad socio-histórica, ideo-cultural y humana. Los indisimulados simulacros del metateatro resultan iluminadores para ejercitarnos en el desmontaje de otras ficciones

menos gratas al espíritu como la ideología o la des-información y publicidad televisivas. En suma, la mentira consciente del metateatro, actúa con una suerte de circularidad que provoca en nosotros una perspicaz disposición hacia la verdad, o al menos una verdad que, parafraseando a O. Paz, no se encuentra tan en «las afueras de la realidad» (1979: 110).

BIBLIOGRAFÍA

- Abraham, L. E. (2008). Escenas que sostienen mundos. Mímesis y modelos de ficción en el teatro. Madrid: CSIC.
- Aznar Soler, M. (1989). Ñaque o de piojos o actores: el metateatro fronterizo de José Sanchis Sinisterra. En *Hispanística XX*, 7 (pp. 203-224). Dijon: Centre d'études et de recherches hispaniques du XX^o siècle.
- Aznar Soler, M. (1993). José Sanchis Sinisterra. Del teatro español universitario al Grupo de Estudios Dramáticos (1957-1967). En M. Aznar Soler, N. Diago & M. F. Mancebo (Eds.), *60 anys de teatri universitari* (pp. 139-147). Valencia: Universitat de Valencia.
- De Marinis, M. (1997). Comprender el teatro. Lineamentos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis, M. (2005). En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna.
- Doležel, L. (1997). Verdad y autenticidad en la narrativa. En A. Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 95-122). Madrid: Arco/Libros.
- Doležel, L. (1996). Mundos de ficción: densidad, vacíos e inferencias. En J. M. Pozuelo Yvancos & F. Vicente (Eds.), *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica: Vol. I. Mundos de ficción* (pp. 111-123). Murcia, Universidad de Murcia.
- García Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- García Barrientos, J. L. (2004). *Teatro y ficción*. Madrid: Fundamentos.

- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González Maestro, J. (2000). *La escena imaginaria. Poética del teatro de Miguel de Cervantes*. Madrid: Iberoamericana.
- González Maestro, J. (2004). Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral. En J. Robbins & E. Williamson (Eds.), *Bulletin of Spanish studies: Hispanic Studies and Research on Spain, Portugal and Latin America. Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, 4-5(48), 599-611.
- Goytisolo, J. (2012, Julio 22). Hemos vivido un sueño. *El País*. Recuperado el 21 abril, 2016, de http://elpais.com/elpais/2012/07/19/opinion/1342710838_352755.html
- Gray, M. (2010). *Claves y estrategias metateatrales. Una propuesta para el estudio y la práctica del metateatro en la contemporaneidad*. Madrid: O Grelo Producciones.
- Guzmán, H. (2015). *Estudio del efecto en el teatro breve y brevísimo de José Sanchis Sinisterra y José Moreno Arenas*. Genève: Éditions Slaktine.
- Helbo, A. (2012). *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Galerna.
- Hutcheon, L. (1984). *Narcissistic narrative. The Metafictional Paradox [Narrativa narcisista. La paradoja metafictional]*. London & New York: Methuen.
- Linares, F. (2011). Metateatro en los textos breves (y brevísimos) de José Moreno Arenas. En J. Romera Castillo (Ed.), con la colaboración de F. Gutiérrez Carbajo & M. Sanfilippo, *Actas del XX Seminario del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías: El teatro breve en los inicios del s. XX* (pp. 383-396). Madrid: Visor.
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.

- Nomo Ngamba, M. (2009, Julio). Intertextualidad, influencia, recepción, traducción y análisis comparativo. *Tonos Digital: Revista de Estudios Filológicos*, 17, (Estudios) Artículo14. Recuperado el 24 Abril, 2016, de <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/311/222>
- Nicolás, J. (2007, 8 Octubre). José Sanchis Sinisterra. Dramaturgo. ¡Ay, Carmela! como fenómeno teatral [Podcast]. Recuperado el 24 Abril, 2016, de <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/subs/entrevistas/Entrevistas.htm>
- Pavis, P. (2008). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Nueva edición revisada y ampliada). Barcelona: Paidós Ibérica.
- Paz, O. (1979). *El ogro filantrópico*. Barcelona: Seix Barral.
- Portolés, J. (2007). *Pragmática para hispanistas*. Madrid: Síntesis.
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico* (5ª ed.). México; Madrid: Siglo XXI.
- Sanchis Sinisterra, J. (1985). De la chapuza considerada como una de las bellas artes. En A. Fernández Lara (Coord.), *Nuevas tendencias escénicas: la escritura teatral a debate* (pp. 121-130). Madrid: Ministerio de Cultura, CNNTE.
- Sanchis Sinisterra, J. (1993). *Los figurantes*. Madrid: SGAE.
- Sanchis Sinisterra, J. (1995). *Valeria y los pájaros; y Bienvenidas*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Sanchis Sinisterra, J. (1996). *Trilogía americana* (Edición de Virtudes Serrano). Madrid: Cátedra.
- Sanchis Sinisterra, J. (1997). Dos dramaturgias (Primer amor; e Informe sobre ciegos). En *Gestus*, 9 (Separata dramaturgica). Bogotá: Colcultura.
- Sanchis Sinisterra, J. (1999). *El lector por horas*. Madrid: Caos editorial.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque Editora.

- Sanchis Sinisterra, J. (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- Sanchis Sinisterra, J. (2008). *Teatro menor (50 piezas breves)*. *Pervertimento; Mísero próspero; Vacío*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- Sanchis Sinisterra, J. (2009). *La máquina de abrazar*. Madrid: Huerga y Fierro Ed.
- Sanchis Sinisterra, J. (2010). *El cerco de Leningrado; y Marsal Marsal (2ª ed.)*. Madrid: Fundamentos.
- Sanchis Sinisterra, J. (2014). *Tres monólogos y otras variaciones*. Ciudad Real: Ñaque Editora.
- Sanchis Sinisterra, J. (2015). *Ñaque; y ¡Ay, Carmela! (Edición de M. Aznar Soler) (16ª ed.)*. Madrid: Cátedra.
- Sosa, M. B. (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Steiner, G. (2007). *Los logócratas*. México: FCE.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Valles, J. (Dir.) (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada: Alhulia.
- Villanueva, D. (1989). *El comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón: Júcar-Aceña.