



**ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO**

“Guillermo Ugarte Chamorro”

Ley Universitaria N° 30220

**“COMPONENTES DE LA METATEATRALIDAD PARA EVIDENCIAR  
LA AUTORREFERENCIALIDAD DEL PERSONAJE, EN LA  
COMPOSICIÓN DE *MONOLÓGICO* DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA”**

**PRESENTADA POR:**

**MARIO KUSKI ZANATTA SALVADOR**

**PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADO EN FORMACIÓN ARTÍSTICA,  
ESPECIALIDAD TEATRO, MENCIÓN ACTUACIÓN**

**LIMA, FEBRERO DE 2018**

## Índice

### Capítulo I: Planteamiento del problema

1.1.	Descripción de la realidad problemática.....	5
1.2.	Formulación del problema.....	12
1.3.	Objetivos de la investigación	
1.3.1.	Objetivo general.....	12
1.3.2.	Objetivos específicos.....	13
1.4.	Justificación de la investigación.....	13
1.5.	Alcances y limitaciones	
1.5.1.	Alcances.....	14
1.5.2.	Limitaciones.....	15
1.6.	Hipótesis.....	16

### Capítulo II: Marco teórico

2.1.	Antecedentes	
2.1.1.	Antecedentes de la investigación.....	17
2.1.2.	Antecedentes de la puesta en escena.....	19
2.2.	Fundamentos teóricos	
2.2.1.	Fundamentos filosóficos.....	20
2.2.2.	Hacia un teatro de la autorreferencialidad.....	30
2.2.3.	Breve reseña histórica-teórica de la metateatralidad.....	36
2.2.4.	El rol del espectador.....	48

2.2.5. Tres componentes de la metateatralidad para la escena .....	61
2.2.5.1. Intrusión del dramaturgo .....	63
2.2.5.2. Interacción con el público real .....	65
2.2.5.3. Ficcionalización del espectador .....	68
Capítulo III: Propuesta teatral	
3.1. El personaje y su condición ontológica .....	71
3.2. Sobre la adaptación del texto .....	79
3.3. Análisis del texto .....	81
Capítulo IV: Metodología de investigación	
4.1. Proceso creador del actor que conduce desde el texto dramático al espectáculo	
4.1.1. Primeros acercamientos a lo metateatral: Pirandello y lo experimental .....	112
4.1.2. Pirandello y Cocteau: laboratorios inesperados .....	125
4.1.3. Sanchis y la ampliación de las fronteras .....	130
4.1.4. Detonantes, conceptos y asentamientos teóricos: los componentes de la metateatralidad .....	133
4.2. Construcción del personaje desde su partitura de interacciones con la escena, el texto, el público y el contexto cultural .....	138
4.3. Exploración y aplicación de técnicas corporales, espaciales, interpretativas y sonoplásticas .....	142
4.4. Realización del espectáculo: interpretación crítica, original y artística del personaje	
4.4.1. Comentario de Lucía Lora .....	143

4.4.2. Comentario de Santiago Soberón .....	144
Conclusiones .....	146
Referencias .....	151
Anexos	
<i>Monológico</i> de José Sanchis Sinisterra .....	154

## Capítulo I: Planteamiento del problema

### 1.1. Descripción de la realidad problemática

Me paro sobre este enorme punto gris llamado Lima y miro alrededor mío. Hace unos 15 años, desde la ventana de mi habitación, se podía ver el mar en los días claros. Ahora, interrumpiendo ese panorama que ya estoy terminando por olvidar, se ven edificios enormes, construidos con el pasar de los años gracias a lo que hoy denominamos progreso. Porque ese es Los Olivos, mi distrito, el lugar en donde habitan los que llegando de provincia progresaron, “Los Pitucos” del Cono Norte. Ahora, a mis 22 años, el barrio en donde vivo dejó de ser un arenal, hay una gran cantidad de negocios de todo tipo: bares, cafés, supermercados, tiendas de ropa, bancos, etc., y cuando camino por el parque detrás del cual vivo no puedo evitar notar que la pelota con la que jugaba fútbol ya no rueda sobre el cemento, sino sobre una luz verde detrás de la pantalla de un celular.

Y hago una pequeña regresión de mi edad, del lugar donde vivo, de lo que hago por la vida, y de lo que pienso y me gusta de aquello que hago. Asumo esa mezcla de identidades que tengo dentro de mí y recuerdo las palabras de mi padre, italiano de nacimiento y corazón, cuando explica porque salió de su Bologna y optó por una nueva vida en este continente. “Escapé de ese consumismo desenfrenado que poco a poco se iba apoderando de Europa”. Mi papá corrió rápido, intentó escapar de ese sistema en donde “hay que producir a los consumidores” (Baudrillard, 2007, p.133), pero no lo logró. Ahora es imposible.

Esta es nuestra realidad. Ya estamos sumidos en ciertos aspectos y características de las cuales ya no podemos escapar. Llamémosla sociedad del consumo, apogeo del capitalismo, globalización o, como dice el filósofo francés Jean Baudrillard, *El éxtasis de la comunicación*, en donde hemos trasladado nuestra superficie de reflexión hacia una pantalla y una red (virtual), “una superficie inmanente donde se despliegan las operaciones, la suave superficie operativa de la comunicación” (Baudrillard, 1985, p.188).

Ya no formamos parte del drama de la alienación; vivimos en el éxtasis de la comunicación, y este éxtasis es obscuro. [...] hoy existe toda una pornografía de la información y la comunicación, es decir, de circuitos y redes, una pornografía de todas las funciones y objetos en su estado de legibilidad, su fluidez, su disponibilidad, su regulación, en su significación forzada, en su actuación, su ramificación, su polivalencia, su expresión libre. (Baudrillard, 1985, p.193)

Es que, efectivamente, en nuestro ahora ya prácticamente nadie puede escapar de un celular, de una red wifi, de la publicidad que te *sugiere* qué es lo que tienes que comprar o de vivir para ganar dinero y, así, poder sobrevivir. Y el teatro no es, ni tampoco podría ser, la excepción.

El teatro es una plataforma más en donde se desarrolla, lleva a cabo y se interpreta esta *posmodernidad*, entendiendo este término como “un movimiento que rechaza toda la autoridad central, toda homogeneidad, que reconoce todo tipo de comunidades consideradas con los mismos derechos, que se interesa en la minorías de todo orden”

(Pavis, 2016, p.275); la *posmodernidad* y sus características, de un modo u otro, terminan reflejándose sobre la escena. Y eso es algo, considero, inevitable por la misma esencia humana, artística y social que caracteriza al teatro y del cual no puede desligarse, arte que “nació y morirá con el hombre” (Dubatti, 2016, p.30).

Si cine, televisión y periodismo dialogan con públicos masivos y capitalizan la intermediación tecnológica como lenguaje, el teatro apuesta hacia otra dirección: el rescate del convivio –la reunión sin intermediación tecnológica–, el encuentro de persona a persona a escala humana. (Dubatti, 2007, p.20).

Y es importante recalcar tal afirmación porque del mismo modo que el teatro se desempeña como plataforma, dado que “la producción estética actual se ha integrado en la producción de mercancías en general” (Jameson, 1992, p.17), también puede servir como medio crítico de éste. Por esto la relevancia de rescatar aquel *convivio*, del teatro como paréntesis en este mundo hipertecnológico, como hecho artístico subjetivo que el espectador estará obligado a interpretar y en donde todavía la metáfora tiene un rol preponderante.

Jacques Rancière, en *El espectador emancipado*, habla de este público crítico, capaz de sacar sus propias conclusiones acerca del hecho teatral y de *rehacerlo* a su manera, volviéndose así una suerte de intérprete activo. El filósofo francés afirma que “ya no estamos en el tiempo en que los dramaturgos querían explicarle al público la verdad de las relaciones sociales y los medios para luchar contra la dominación capitalista” (Rancière, 2013, p.18).

Esta idea, por su parte, de considerar al espectador como un ente activo dentro del acto comunicativo teatral ya había sido avalado por otras teorías similares tanto en el teatro como en la literatura, coincidentemente a partir de los años 60', surgiendo de la mano con las teorías posmodernas y de deconstrucción de Jacques Derrida. En esos años, por ejemplo, brevemente, podríamos resaltar algunos de los postulados de la *Teoría de la Recepción* de Hans Robert Jauss y la *Obra Abierta* de Umberto Eco (1962), que hablan de la construcción de un lector modelo. Estas teorías valoran la función del lector quien, al asumir un texto literario, inevitablemente lo va a interpretar a partir de su subjetividad, vivencias personales y visión del mundo; ya no se piensa en las “interpretaciones únicas e inequívocas”. Si bien estos planteamientos se propusieron netamente dentro del campo literario, posteriormente servirán como punto de apoyo para el desarrollo de lo que el dramaturgo español José Sanchis Sinisterra denominará *La Estética de la Recepción*. Así mismo, como profundizaré más adelante, tal relación activa del espectador con el teatro volverá a ser interpretada por teóricos como Jorge Dubatti y Anne Ubersfeld.

Esa apertura consciente de toda obra, a la que se le da la posibilidad de múltiples interpretaciones, es también lo que convierte el arte bajo el posmodernismo en un arte ambiguo, definitivamente comprometido con su realidad, aunque sin etiquetas visibles. (Rizk, 2007, p.41).

Considero, además, en caso me fuese permitido hacer una aseveración, que no es una casualidad que precisamente en los últimos años la mirada que hay hacia el espectador haya variado de tal manera. Me atrevería a decir, incluso, que tal “casualidad”



está intrínsecamente relacionada con el carácter autorreferencial que tiene el teatro en nuestra actualidad, por diversas personas denominado *posdramático*. Jameson, por ejemplo, al hacer referencia a “El Hotel Bonaventura” dentro de su descripción de cómo el posmodernismo se hace vivo dentro de las grandes ciudades habla de una “intensificación dialéctica de la autorreferencialidad de la cultura moderna, que gira en torno a sí misma y que considera su propia producción cultural como su contenido” (Jameson, 1992, p.94). Ya en el caso se quiera dar un ejemplo netamente teatral, se podría citar a Pavis quien, tomando las palabras de Hans Thies Lehmann, dice que “el teatro posdramático es constantemente autorreflexivo” (Pavis, 2016, p.48).

Dicho esto, y entendiendo la autorreferencialidad<sup>1</sup> “cuando un texto, dramático o de otro tipo, cuando una puesta en escena o una performance hacen referencia a sí mismas” (Pavis, 2016, p.48), llegamos a *Monológico*, texto dramático en el cual se basa la siguiente investigación. Monólogo del dramaturgo, pedagogo, director y teórico teatral español José Sanchis Sinisterra, en el que un personaje sale a escena para hacer un monólogo que consiste en justificar al mismo como algo lógico, en una suerte de reflexión acerca del monólogo y sus implicancias. Una breve pieza dramática que el mismo autor en una entrevista ha declarado que, al igual que todo *Pervertimento y Otros gestos para nada*<sup>2</sup>, es “en cierta medida, el laboratorio de la metateatralidad en mi obra ¿Qué pasa cuando el personaje es consciente de que lo que dice no lo dice él, sino que lo ha escrito otro?” (Ríos, 2005). Un monólogo en el que se reflexiona acerca del monólogo,

---

<sup>1</sup> En el siguiente trabajo se tomará *autorreflexivo* como sinónimo de *autorreferencial*, ya que son dos conceptos que para motivos de este estudio quieren decir lo mismo. Esta afirmación es avalada, también, por Patrice Pavis en su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*.

<sup>2</sup> Obra que engloba quince cuadros breves, entre los cuales se encuentra *Monológico*.

valga la aparente redundancia, un personaje que da a entender que es consciente de su carácter ficticio y efímero, una obra con claros rasgos de autorreferencialidad.

Ésta no debería ser una novedad, ya que la tendencia a la metateatralidad en la obra de Sanchis es evidente, al punto de que Marcela Beatriz Sosa, reconocida estudiosa española, en su libro *Las Fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, detecta veintiún componentes de la metateatralidad en la dramaturgia del autor español, entre los cuales se encuentra el de la autorreferencialidad. Antes de proseguir la siguiente descripción, sería adecuado explicar, por lo menos brevemente, que la asociación que se hace entre los términos “autorreferencialidad” y “metateatralidad” se hace dado el carácter análogo que existe entre éstas, al ser ambas expresiones de algo hablando de sí mismo. Hay metateatralidad en la medida que el teatro se evidencia como tal o, como diría Sanchis, de una manera muy ilustrativa y lúdica dicho sea de paso: al “dejar impudicamente al descubierto la falsa carpintería verosimilitista de un arte que sólo afirma su verdad al confesar que miente” (Sanchis, 2002, p.262); mientras que hay autorreferencialidad en el teatro en la medida en que éste hace referencia a sí mismo. El segundo término es una característica o modo de operar del primero<sup>3</sup>.

¿Pero qué son estos componentes de la metateatralidad? Son formas en las que la metateatralidad se ha hecho presente en la obra de Sanchis o, en otras palabras, una suerte de maneras de hacer que el teatro se evidencie como una ficción. Éstos, dependiendo del modo en que sean tomados, podrían servir como detonantes para darle nuevas dimensiones de metateatralidad. Son pretextos para que, tanto a nivel actoral como de puesta en escena, el carácter autorreferencial de una obra, como es el caso de *Monológico*, se pueda ver reforzado al punto de darle una nueva interpretación a la

---

<sup>3</sup> Las diferencias y puntos en común entre ambos términos serán puestos en claridad en los próximos capítulos.

relación que existe entre el espectador y la ficción dentro de una experiencia teatral, o a la tecnología con la que ya no podemos evitar convivir en nuestro día a día, como es el caso, por ejemplo, del multimedia.

Esto podría ser posible si es que componentes como *La interacción con el público*, *La Intrusión del dramaturgo* y *La Ficcionalización del espectador* son usados para reforzar las características de la posmodernidad antes mencionadas. Las posibilidades son múltiples. El dar cuenta de la presencia (y existencia) de un dramaturgo para un personaje escrito por él podría denotar, por ejemplo, la inevitable jerarquía existente entre ambas presencias y que, en caso fuese necesario, podría funcionar como una analogía a la condición de dominio silencioso por parte de las estructuras de poder (Lyotard, 1993) o la sumisión a la que parecen estar condenadas las *masas*, las mayorías silenciosas (Baudrillard, 2007).

En resumidas cuentas, ¿por qué explorar en los caminos que la metateatralidad me puede ofrecer? Porque, desde el punto gris que habito, considero que es una vía pertinente para comunicarme con la persona posmoderna (o aquellas que habita en esta *contemporaneidad*, en caso prefiera denominársele así). Porque ante un arte que se muestra desnudo y que apuesta por un vínculo más directo y participativo con el espectador, los mundos de éste podrían vacilar, al menos un poco. Es un volver a las relaciones sociales y humanas directas, sensibles. Los límites entre lo que se percibe como “real” y “ficticio” se difuminarían, tal como la realidad en la que vivimos, que muchas veces se camufla por y entre los medios de comunicación, la televisión, el celular y el internet. Porque lo posdramático ya es parte del lenguaje, para bien o para mal, de ahora a causa de su esencia rebelde, de emanciparse del llamado “teatro dramático de

representación” y de eliminar las jerarquías existentes entre los sistemas escénicos (Pavis, 2016); paralelo artístico del ser humano, que del mismo modo ha perdido la credibilidad de “los grandes relatos”, eliminando también sus jerarquías (Lyotard, 1993). La metateatralidad, en ese sentido, rompe jerarquías dentro del orden dramático y, contextualizado y en confrontación, podría romper las nuestras.

## **1.2. Formulación del problema**

¿Cómo abordar los componentes de la metateatralidad para evidenciar la autorreferencialidad del personaje en la composición de *Monológico* de José Sanchis Sinisterra?

## **1.3. Objetivos de la investigación**

### **1.3.1. Objetivo general.**

Componer *Monológico* abordando componentes de la metateatralidad para así evidenciar la autorreferencialidad del personaje.

### 1.3.2. Objetivos específicos.

- Definir en qué niveles y cómo se podría expresar la autorreferencialidad de este personaje durante el desarrollo del monólogo.
- Identificar cuáles podrían ser estos componentes de la metateatralidad y de qué manera, y a través de qué medios, se expresarían.
- Determinar la eficacia de estos componentes como medio de expresión de la autorreferencialidad del personaje de *Monológico*.

### 1.4. Justificación de la investigación

Considero que, para un artista creador, entender el dónde y el porqué de su trabajo es fundamental si es que lo que se quiere hacer es un arte comprometido. Y es en este sentido que la presente investigación decide optar por proponer perspectivas diversas acerca de la metateatralidad, al considerarla, en primer lugar, una dinámica propia del teatro contemporáneo y, en segundo lugar, un área a la que le resta aún mucho por explorar (o reflexionar, al menos, a partir de los procesos de investigación).

Porque la metateatralidad es una parte del teatro que va con el tiempo, que con el devenir de los años y los cambios sufridos ha ido mutando con él, al ser una representación de la misma. Es el teatro evidenciándose como tal y, por ende, así como el teatro ha cambiado sus estrategias a lo largo de los años en lo concerniente a la estética o a la forma, a las estrategias o a los medios escénicos existentes, la metateatralidad debe

hacer lo mismo; es la única manera. La metateatralidad que se encuentra en las tragedias griegas o en la dramaturgia de Shakespeare no es igual a la que propuso Pirandello, y ésta al mismo tiempo no podrá ser igual a la que se podría encontrar en autores contemporáneos como Jan Fabre, Wajdi Mouawad, Ronald Schimmelpfennig, Rafael Spregelburd, José Sanchis Sinisterra o, sin salir necesariamente del Perú, Daniel Dillon (en *La tercera persona*), Gonzalo Rodríguez Risco y Julia Thays (en *Luz oscura*) o Vanessa Vizcarra (en *Una historia original*). La metateatralidad en la actualidad puede permitirse ir más allá de solamente el texto dramático y de los contextos históricos en los que se desarrollaron los clásicos; ahora tendrá la necesidad de mezclarse con la multimedia, las redes sociales, el consumismo, los teatros comerciales, el streaming, el cine, el internet, y las infinitas posibilidades que nuestro tiempo, como tal, nos puede ofrecer y que, después, alguien lo interpretará en el teatro.

## **1.5. Alcances y limitaciones**

### **1.5.1. Alcances.**

En la presente investigación trabajaré a partir del monólogo *Monológico* de José Sanchis Sinisterra, así como las características de su teatro y la metateatralidad: en esta obra en específico, en su repertorio teatral y en otras obras. Así mismo, dada la preponderancia que la presencia del público tiene en algunas de los componentes de la metateatralidad seleccionados, se abordarán,

también, algunos estudios filosóficos y teatrales sobre tal relación. A nivel de contextualización se citará brevemente algunos textos filosóficos básicos sobre posmodernismo, así como la relación e importancia de la autorreferencialidad en el teatro contemporáneo.

Por otro lado, dada ciertas necesidades que se presentarán a nivel práctico-actoral, como la naturaleza ontológica del personaje, estrategias para vincular al público y la constante presencia de la autorreferencialidad; también se trabajará en la relación del actor y sus concepciones de personaje, con la puesta en escena de la que hace parte y con la multimedia. Con aciertos y errores, descartando y aprobando procedimientos. Por tanto, el resultado práctico que se ofrecerá solo será una de las tantas posibilidades que podrían lograrse.

### **1.5.2. Limitaciones.**

El material teórico y práctico sobre teatro contemporáneo, posdramático o, específicamente el de José Sanchis Sinisterra, es limitado en nuestro país. La información con la que este trabajo cuenta ha sido fruto de una continua búsqueda en bibliotecas personales y portales virtuales que, si bien nunca serán suficientes, han procurado realizarse con la mayor profundidad posible. En ese sentido, la ventaja que internet ofrece es enorme. Sin embargo, existen ciertas restricciones al querer acceder a material que solamente se encuentra disponible a través de publicaciones físicas en otros países. Por tal motivo, he gestionado con contactos

en España para la adquisición de algunos libros específicos sobre el teatro de Sanchis como *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Otros textos, como por ejemplo, *Claves y estrategias metateatrales* de María Gray, en cambio, no han sido posibles conseguir.

Así mismo, cabe recalcar que las teorías filosóficas y los conceptos de teatro posdramático que se abordarán en el siguiente trabajo se harán en la medida de que sirvan como respaldo al objetivo central de la investigación. En este punto, además, cabe resaltar que la gran parte de las fuentes teóricas sobre estos temas provienen de Europa, de la cultura occidental, lo que exige que uno como investigador también las sepa mirar con desconfianza y cierto sentido crítico. Citando a Patrice Pavis que toma las palabras de Marc Jimenez, el teatro posmoderno “es más la expresión momentánea de una crisis de la modernidad que golpea a la sociedad occidental, y en particular a los países más industrializados del planeta” (Pavis, 2016, p.275).

## 1.6. Hipótesis

Los componentes de la metateatralidad, como la *Ficcionalización del espectador*, la *Interacción con el público real* y la *Intrusión del dramaturgo*, permiten evidenciar la autorreferencialidad del personaje en la composición de *Monológico* de José Sanchis Sinisterra.



## Capítulo II: Marco teórico

### 2.1. Antecedentes

#### 2.1.1. Antecedentes de la investigación.

*Reflexividad y metateatro en la obra de José Sanchis Sinisterra*, de María García Sánchez.

En este trabajo, la investigadora española María García hace un profundo análisis del metateatro y la reflexividad en el teatro de Sanchis, a través del estudio de algunas obras, entre ellas *Pervertimento y otros gestos para nada*.

De este estudio, uno de los puntos más interesantes probablemente sea la relación que la autora propone entre los dos términos que plantea, otorgándole una especial preponderancia al metateatro en la medida de que es una reflexión del teatro mismo (autorreflexividad) porque, finalmente, en ella el discurso se construye sobre la propia obra y se cuestiona a ella misma dentro de su naturaleza artística y ficcional. Y son, precisamente, la reflexividad y el metateatro los que le terminan sirviendo a Sanchis como mecanismos de creación de nuevos tipos de lenguajes y estilos, para que a través de técnicas y conceptos logre generar nuevas estrategias para desarrollar su teatro.

Cabe destacar, también, que esta tesis tuvo la mención de sobresaliente, así como la asesoría de uno de los teóricos españoles contemporáneos más importantes: Ángel Berenguer. Además, parte de este trabajo sirvió como material para la publicación del libro *Claves y estrategias metateatrales*, de la misma autora.

*Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales del siglo XX y XXI*, de Pilar Jódar Peinado

En la siguiente investigación, muy completa, se hacen diversos estudios sobre la presencia del metateatro en distintas obras de teatro español, desde el Siglo de Oro Español hasta nuestras últimas décadas, incluyendo diversas piezas dramáticas del repertorio del dramaturgo español. El estudio que la autora hace de cada una de las obras se centra, sobre todo, en cómo y de qué manera se expresen las características del metateatro, a partir de los estudios teóricos existentes sobre el tema. Una aproximación práctica, aunque sin nomenclatura, de la función que tienen y de cómo Marcela Beatriz Sosa pudo haber desarrollado, quizás, el estudio de los componentes de la metateatralidad.

La diferenciación que hace de los que ella considera los cuatro teóricos del metateatro pioneros del siglo pasado es probablemente el capítulo que se vuelve más oportuno para este trabajo. El estudio que ella

hace de estos cuatro autores, Lionel Abel, June Schlueter, Manfred Schmeling y Richard Hornby, es sumamente importante, ya que, al menos en nuestro país, no existe gran material sobre el tema, salvo algunas citas en artículos específicos. La autora de esta tesis, lejos de buscar contradicciones, particulariza y busca semejanzas entre lo que cada autor propone, complementándolos entre sí. El siguiente trabajo, se tomará la libertad de asumir este estudio dentro de los fundamentos teóricos, para complementar la teoría que se tiene acerca de la metateatralidad y, así, lograr un acercamiento más certero a las propuestas teatrales de José Sanchis Sinisterra.

### **2.1.2. Antecedentes de la puesta en escena.**

Obra: *Pervertimento y otros gestos para nada* de José Sanchis Sinisterra.

Dirección: Alejandro Córdova.

Actores: Carlos Victoria, Pietro Sibille, Laura Aramburú, Michella Chale y Alexia Brazzini.

La obra tuvo una breve temporada, del 9 al 29 de octubre del año 2012 en el Centro Cultural El Olivar.

## 2.2. Fundamentos teóricos

### 2.2.1. Fundamentos filosóficos.

El teatro, al ser un arte que habla y se basa en su realidad, es de cierta manera una imagen o interpretación de la misma. Es por tal motivo que para estudiar una obra teatral en nuestra época, se vuelve importante, primero, comprenderla dentro del marco de conocimientos en las que ésta se desenvuelve. A su vez, ese marco de conocimientos se compone de una infinidad de conceptos que, dependiendo del punto de vista básico del cual se tome, podrá sucesivamente desprenderse en teorías y estudios específicos.

Dicho esto, se hace pertinente tratar de entender con cierta profundidad de la época en la que vivimos y, por ende, qué es lo que refleja, interpreta o representa ahora el teatro. Una cantidad importante de filósofos contemporáneos *occidentales* concuerdan en llamarla “posmodernidad”. Y considero importante recalcar lo de *occidentales* porque tal aclaración va de la mano con los postulados sobre jerarquía y poder que estos mismos estudiosos sostienen.

Sobre esto último, el filósofo y sociólogo francés Jean Baudrillard hace una aclaración sumamente interesante cuando habla del *Otro* precisamente dentro de este contexto en el que las diferencias entre culturas de todas las partes del mundo se hacen más evidentes. Vivimos en la globalización.

El que piensa la diferencia es antropológicamente superior (sin duda, ya que él es quien inventa la antropología). Tiene todos los derechos, ya que él es quien los inventa. El que no piensa la diferencia, el que no juega al juego de la diferencia, debe ser exterminado. Así ocurrió con los indios de América cuando desembarcaron los españoles. No entienden nada de la diferencia, están en la alteridad radical (los españoles no son diferentes, son dios, punto y aparte). (Baudrillard, 2006, p.143)

Esta última afirmación, para uno que estudia y vive en Sudamérica es sumamente válida. La historia la escriben los vencedores, clama un dicho. Occidente (especificando, Europa), vencedor y potencia mundial, ha escrito su historia y la de América (posteriormente de la mano de Estados Unidos, también) enseñándonos y explicándonos la historia a través de vencedores y vencidos, fuertes y débiles, protagonistas y personajes secundarios; y señalándonos, así mismo, quienes deberían ser consideradas mayorías y minorías o, mejor dicho, poderosos y subordinados, aunque en la mayoría de casos la proporción aritmética fuese inversamente proporcional. Después de todo, como dice Deleuze, una minoría es “una fracción subordinada en relación a un patrón de medida que establece la ley y fija la mayoría” (Deleuze, 2003, p.101).

Una de las inquietudes que a menudo despiertan las hipótesis de periodización histórica es que tienen a pasar por alto las diferencias y a proyectar una idea del período histórico como una homogeneidad

compacta [...] Sin embargo, esto es lo que precisamente me parece fundamental para captar el «posmodernismo», no como un estilo, sino más bien como una pauta cultural: una concepción que permite la presencia y coexistencia de una gama de rasgos muy diferentes e incluso subordinados entre sí. (Jameson, 1992, p.15)

Entender esta Edad Contemporánea implica entender que existe una resistencia fuerte a esta imposición de jerarquías, así como el reconocimiento y consciencia de la existencia de la misma. Hay un rechazo al “concepto de historia como un proceso acumulativo de eventos importantes” (Rizk, 2007, p.41) ya que, reitero, éste concepto variará en relación a quién determina cuáles son esos *eventos importantes*. Tenemos así una versión *oficial* determinada por una única visión y percepción de mundo, evidentemente subjetivista. De ahí que aparece el actual rechazo a la homogeneidad. Como ya se comentó, vivimos en la globalización, que nos ha demostrado (y lo sigue haciendo) una y otra vez nuestra heterogeneidad.

No es casualidad, entonces, que una teoría como la de la deconstrucción, que propone mover el centro, descentrarlo, invertir el orden, muchas veces sea tomada como un sinónimo de la posmodernidad (aunque, si bien estos dos términos, *deconstrucción* y *posmodernidad*, tienen claros puntos en común, conservan, al mismo tiempo, claras diferencias<sup>4</sup>).

---

<sup>4</sup> A propósito de esto, Pavis hace un comentario al señalar que “la deconstrucción no se opone frontalmente a la modernidad (como sí lo hace la posmodernidad, con la cual suele confundirse a la deconstrucción con demasiada frecuencia)” (Pavis, 2016, p.75).

Ejemplos de este caso existen muchos. En el caso del arte aún más. Probablemente, uno de los más claros, sea del que habla Deleuze, cuando se refiere al trabajo del director teatral italiano Carmelo Bene quien, en su labor de *reinterpretación*<sup>5</sup> de textos de William Shakespeare propone preponderar la presencia y protagonismo de personajes secundarios (Deleuze, 2003). Carmelo Bene desplaza las categorías de “personaje principal” y le prolonga la vida, por ejemplo, a “secundarios” como Mercuzio de *Romeo y Julieta*; sustrae personajes, fragmenta la historia y les otorga una nueva autonomía. “Lo interesante nunca es la manera como alguien empieza o termina. Lo interesante es el medio, aquello que ocurre en el medio” (Deleuze, 2003, p.82).

En este sentido, este ejemplo se vuelve más interesante cuando se lo asocia con el trabajo como dramaturgo (e incluso como teórico, pedagogo y director teatral) de José Sanchis Sinisterra quien, de una manera u otra, también apuesta por la reinterpretación de textos, en su mayoría clásicos (hecho que es tendencial en el teatro posdramático<sup>6</sup>). El dramaturgo español, a partir de sus inquietudes personales, también opta por darle una voz a personajes ya predeterminados en un proceso que denomina *reescritura*. Solo para citar algunos ejemplos, podría

---

<sup>5</sup> Se usará el término *reinterpretación*, por el momento, en lugar del de *deconstrucción* para evitar arriesgar en conclusiones apresuradas al intentar categorizar o llenar de terminologías al teatro de uno u otro autor.

<sup>6</sup> Para fundamentar esta afirmación que podría sonar un poco “atrevida” se citarán a dos autores que, de alguna manera, otorgan cierto sustento. El primero es que, “según Lehmann, el teatro posdramático es constantemente autorreflexivo, lo que le permite aludir a todas las tradiciones del pasado, tradiciones de las que el teatro posdramático hace abundante consumo y que gusta de citar” (Pavis, 2016, p.48). Del mismo modo, ya un autor no necesariamente ligado al teatro, explica que “el colapso de la ideología modernista del estilo [...] ha provocado que los productores de cultura no tengan ya otro lugar al que volverse que no sea el pasado” (Jameson, 1992, p.44). Si a estas dos citas le agregamos ejemplos prácticos como *Máquina Hamlet* o *Medea Material* de Heiner Müller, *El caso Otelo* de David Korish, *El amor de Fedra* de Sarah Kane, *Rosencrantz y Guildenstern han muerto* de Tom Stoppard o *Lo que pasó cuando Nora dejó a su marido* o *Los pilares de las sociedades* de Elfriede Jelinek, entre otros, probablemente la afirmación adquiera un respaldo de mayor consistencia.

nombrar *El retablo de Eldorado*, *La estirpe de Layo* y *Mísero Próspero*, entre otros.

Pero, sin descuidar la asociación que estaba haciendo entre el descentramiento de las jerarquías y el teatro, es importante señalar, además, en el teatro de José Sanchis Sinisterra un rompimiento jerárquico, de índole metateatral, por parte del personaje con respecto a su existencia. Los personajes de Sanchis no solamente son conscientes de su carácter ficcional sino que, inclusive, se muestran rebeldes y/o críticos ante esta situación. Es así que, entre el personaje y su dramaturgo se establece un rompimiento jerárquico, de poder, entre dominante y dominado.

En su vertiente metateatral, el autor se complace en mostrar con mayor o menor descaro el carácter artificioso de su ficción, los hilos y resortes de su artefacto, las convenciones que constituyen la carne y la sangre de sus personajes; atrapados a menudo entre su “deseo” de existir plenamente y la sospecha o evidencia de su naturaleza ficcional. (Sanchis, 2002, p.263)

El personaje en el teatro de Sanchis adquiere otra dimensión, una nueva relevancia. “La reflexión metateatral se aproxima a una metáfora de la propia vida [...] especialmente, en aquellas en las que un personaje se pregunta por su condición de personaje y se resiste a su caducidad, a la caducidad de la escena” (Ferradás, 2013, p.297). El personaje contemporáneo está muy lejos del de las tragedias griegas que, muy por el contrario, estaba totalmente sometido a las



estructuras de poder de su época, el destino y, por ende, la religión; ya no es necesariamente una representación de algo ni el *estereotipo*, *arquetipo* o *símbolo de*, sino un transmisor de discurso que durante su proceso y desarrollo, desde su misma existencia y consciencia con respecto a este año, determina y critica su rol dentro del teatro, tal como el ser humano contemporáneo en su sociedad, ya no más sujeto a los *grandes relatos* ni a las utopías, pero no por eso totalmente emancipado.

Pidiendo disculpas por la retórica, es que me pregunto: ¿Es la persona contemporánea libre? ¿Puede ser libre en una sociedad en la que el poder se ha ido legitimando de forma silenciosa, en una suerte de apoderamiento de lo que se percibe como “realidad”? (Lyotard, 1993). Al igual que un personaje autorreflexivo, el ser humano está en la capacidad y derecho de gritar en contra del dominador, pero no por eso podrá librarse completamente de él. El personaje puede quejarse todo lo que considere, pero su existencia (y su queja) dependerá siempre, y estrictamente, del dramaturgo que lo ha creado. El ser humano de cierto modo, podría compartir el trágico<sup>7</sup> destino de un personaje de una obra de teatro. Si bien hemos, en parte<sup>8</sup>, adquirido una cuantiosa cantidad de derechos y de *status* autoproclamándonos con una libertad total aparente, considero que estamos sumidos a nuevos tipos de dominación que, en este caso, por motivos de la presente investigación, reduciré a *económicos* y *tecnológicos*.

---

<sup>7</sup> En el sentido griego.

<sup>8</sup> Cabe no hacer la generalización de decir que “toda la humanidad ha adquirido una cuantiosa cantidad de derechos y de status”, en primer lugar, porque no es cierto y tenemos claros ejemplos de ellos en nuestra ciudad, en nuestro país y en muchas partes del mundo; y, en segundo lugar, para no caer en la contradicción de *generalizar* en una teoría que precisamente critica esa actitud *homogeneizadora*. Sin embargo, dada la necesidad de explicar los nuevos tipos de dominio (que de igual modo no son válidos para todos) a partir de la contradicción, es necesario aseverar tal enunciado.

Económicos en el sentido que vivimos en una sociedad de consumo, de mercantilización contemporánea, en donde privilegiamos lo que la propaganda nos ofrece, la moda, la última novedad, lo más vendido, lo que todos tienen (y deberían tener), “el fetichismo de la mercancía” (Jameson, 1992, p.28). Vivimos en un capitalismo absorbente, del que es prácticamente imposible escapar. Para el arte y el teatro, entonces, también es prácticamente imposible hacerlo. Todos estos procesos económicos, de flujo de dinero (material y, sobre todo, virtual) se encuentran inmersos en el arte, pero no solamente como temática, sino también como sustento económico para que éste pueda subsistir. Es paradójico. El capital subvencionando el arte que lo critica. Existe una estructura de poder en el manejo del dinero, una pirámide de hegemonías en cuya punta se encuentran las naciones encargadas de hacer circular el dinero, de crear y eliminar deudas.

El Tercer Mundo y el otro sobreviven, cuando la menor veleidad de intervenir la deuda bastaría para detener todos los intercambios. [...] comienza a circular de un banco a otro, de un país a otro, revendiéndose; así es como se acabará por olvidarla [...] Maravillosa esta deuda que gira, estos capitales ausentes que circulan, esta riqueza negativa que, sin duda, algún día cotizará también en Bolsa.

Cuando la deuda se hace demasiado molesta es expulsada a un espacio virtual en el que aparece como una catástrofe congelada en su órbita.

(Baudrillard, 2006, p.34)

Retomando la comparación entre el ser humano y el personaje trágico, es que infiero, atrevidamente, que gozamos de las mismas libertades de las que goza un personaje autorreferencial. Un personaje de una obra de teatro no puede dispensar del texto y/o las acciones que la dramaturgia del autor ha decidido para él, son su voz y sus acciones; en todo lo demás es aparentemente libre. Mientras tanto nosotros, en pleno siglo XXI, prácticamente ya no podemos hacer menos de la tecnología, de revisar nuestro Facebook (que es la tribuna desde la cual opinamos y construimos el “cómo” queremos que nos vean), de comprar el último Iphone o de seguir la marea de noticias que la televisión y los periódicos venden; en todo lo demás somos aparentemente libres. Si bien considero que ésta podría parecer una analogía forzada y que al parecer no guarda mucha relación entre los elementos comparados, considero que, si se mira un poco más hacia la esencia de cada concepto, se podrían vislumbrar por lo menos unas pequeñas semejanzas. Porque la relación humano-tecnología, y todo lo que esto conlleva, ha adquirido dimensiones de dependencia que pocos hubieran imaginado.

En este sentido, además de las intrínsecas relaciones que hay entre el vertiginoso desarrollo de la tecnología con el capitalismo, se pueden desprender otro tipo de consecuencias concernientes al nuevo tipo de relaciones humanas. Transferencia de información a través de la *nube*, “la era de la hiperrealidad” (Baudrillard, 1985, p.190), el contacto a través de las redes sociales y su consecuente degradación cuando se sale de los círculos virtuales. Como dice atinadamente Patrice Pavis, “la comunicación ultrarrápida de internet o de los medios con frecuencia no hace sino confirmar eso que ya sabíamos y que nos

impide encontrarnos con el Otro, reafirmar el vínculo social, reforzar la comunidad, beneficiarnos de una catarsis colectiva” (Pavis, 2016, p.280). De ahí la búsqueda y el interés por el rol del teatro dentro en este contexto.

Particularmente, considero que ese “rol” se podría encontrar con facilidad en la que es para algunos la característica primordial del teatro, la que la diferencia de otras artes visuales e interpretativas como el cine o todo aquello que se pueda ver exclusivamente a través de una pantalla: el convivio, la relación netamente humana que existe entre el hecho escénico y el espectador, dado que “no hay forma de inteligir el teatro si no es desde la frecuentación de la praxis o acontecimiento teatral como espectador” (Dubatti, 2007, p.23).

Si bien en los últimos años podría decirse que las nuevas tecnologías han aportado a que seamos menos propensos a las relaciones sociales, del mismo modo, como nunca antes en la historia del teatro y las artes escénicas, se le ha dado una enorme importancia al espectador. Tantos en posturas filosóficas como la que propone Jacques Rancière en *El espectador emancipado*, hasta en otras de índole teatral como la de Anne Ubersfeld en *La escuela del espectador*, ya no se puede pensar en el público que asiste a ver una obra teatro como un ente pasivo<sup>9</sup>, exonerado de una función o rol durante el hecho, convivio, teatral. Contrariamente, la importancia que se le da actualmente a la subjetividad que cada espectador carga de por sí y el cómo volverlos cada vez más activos (incluso a nivel escénico) se ha vuelto una de las constantes del teatro contemporáneo. La relativización del pensamiento posmoderno permite precisamente eso, que ya no se opten por obras teatrales de un único significado, sino, por el contrario, de

---

<sup>9</sup> Sobre este punto, trabajaré con mayor detalle y profundidad en el capítulo llamado *El rol del espectador*.

múltiples interpretaciones, alcanzando incluso, muchas veces, la ambigüedad (Rizk, 2007).

El dramaturgo o el director teatral querría que los espectadores vean esto y sientan aquello, que comprendan tal o cual cosa y que saquen de ello tal o cual consecuencia. Es la lógica del pedagogo embrutecedor [...] Lo que el alumno debe *aprender* es lo que el maestro le *enseña*. Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director teatral le *hace ver* [...] Ese es el sentido de la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro mismo no sabe. Lo aprende como efecto de la maestría que lo obliga a buscar y verificar esta búsqueda. Pero no aprende el saber del maestro. (Rancière, 2013, p.20)

Dentro de este breve recuento teórico que se acabo de hacer sobre algunas de las bases del pensamiento posmoderno, es que se vuelve importante rescatar esta relación viva, subjetiva, humana con el espectador. La autorreferencialidad podría ser un camino para llegar a eso, dado su carácter de autoconsciencia que, como rasgo de la posmodernidad y del teatro posdramático, proporcionaría un acercamiento a ese público, que vive reflejado en un monitor y que ha cambiado en sus mecanismos de comunicación. Este, el de la tecnología como campo, no se abre solo a la comprensión de la filosofía en la que está circunscrita, sino a los medios de la que ésta se vale, de modo que en la reinterpretación de éstos se logren encontrar nuevas posibilidades escénicas y actorales.

### 2.2.2. Hacia un teatro de la autorreferencialidad.

La *autorreferencialidad* es un término que ya desde su composición semántica se define a sí misma. *Auto*, prefijo griego que quiere decir “por sí mismo”; por ende, la *autorreferencialidad* es cuando se hace referencia a uno mismo. Dicho esto, una obra de teatro es autorreferencial cuando se refiere a sí misma, una obra de teatro hablando de una obra teatro, la cual es, para Marcela Beatriz Sosa, uno de los componentes de la metateatralidad (2004). Pero, más allá de un estudio de significados que en realidad se podría limitar a un par de líneas más, la importancia de este término radica en su uso en el teatro.

La autorreferencialidad, autoconciencia o autorreflexividad es un fenómeno característico de nuestro tiempo, en donde después del auge de las vanguardias estéticas teatrales que rompen con el *teatro dramático* (Lehmann, 2013), surge la necesidad de hacer una autorreflexión acerca del arte y del teatro.

Las poéticas de finales del siglo XX, caracterizadas con los elementos de estilo, a saber, la autorreferencia, la multiplicación, el reciclaje y la fragmentación del mundo y de la experiencia, se suelen llamar posmodernas. Estos recursos dramaturgicos y escénicos aparecen claramente ligados al entorno del conocimiento y la comunicación. (Fediuk, 2012, p.70)

Nos encontramos en la posmodernidad, o en el teatro contemporáneo, en donde se cuestiona *la dictadura de la palabra* del teatro occidental, surgen nuevos modos de percibir el teatro, rompiendo lo *convencional* y se optan por propuestas de teatro experimental o alternativas. Se desdeña la idea de *obra de arte correcta o incorrecta*, y se quiebran los regímenes de jerarquía que determinan la validez o no de un hecho teatral. Las posibilidades escénicas se vuelven infinitas, pierden prejuicios, y se manifiesta una tendencia a dejar de manera explícita, en mayor o menor medida, al teatro como tal, desnudo, reflexionando sobre sí mismo, cuestionándose. En este contexto, la *autorreferencialidad* se vuelve un medio pertinente para realizar una especie de introspección del teatro y aquello que lo define. Todo entra en cuestión: el texto dramático, el actor/actriz, el personaje, el director, la escenografía, el espectador, etc.

Llamo a este régimen poético en el sentido en que identifica a las artes –lo que la época clásica llamará “bellas artes”– al interior de una clasificación de las maneras de hacer, y define por consiguiente maneras de hacer bien y de apreciar las imitaciones. (Rancière, 2009, p.23)

En resumidas cuentas, al develar toda la estructura teatral, se rompe la concepción de separar aquello que sucede dentro y fuera de la escena. Los límites se difuminan (de ahí las tendencias contemporáneas como el *Teatro Fronterizo* de José Sanchis Sinisterra o de las *Teatralidades Liminales* de Ileana Diéguez). Aquello de confundir lo real de lo ficticio se convierte en la búsqueda de muchos

creadores escénicos como Luigi Pirandello, que considero se encuentra en la *frontera* entre el teatro dramático y el posdramático<sup>10</sup>. Posteriormente, y sobre todo en Europa, esta tendencia llevará a poner a no actores en escena, a no actuar, testimoniar y tantísimas otras prácticas que reflexionan sobre el teatro y, consciente e inconscientemente, de todo el pensamiento y cambio social de las últimas décadas.

Desde este desdoblamiento el teatro contemporáneo ha adquirido un elemento central para el paradigma posdramático, tematizándolo radicalmente y equiparando lo real con lo ficticio. Eso que caracteriza a la estética del teatro posdramático no es que suceda algo *real* como tal, sino su uso *auto-reflexivo*. (Lehmann, 2013, p.176)

Ya en el plano específico del personaje, la *autorreferencialidad* radica en el reconocimiento de su naturaleza ficticia. Esto se da a nivel dramático únicamente por el deseo del dramaturgo de que su obra se dé como tal, como es el caso de José Sanchis Sinisterra en *Monológico*. Todo dentro de una gran mentira, ya que el juego del dramaturgo radica en hacer creer que el personaje es consciente de su condición.

La *autorreferencialidad* en esta obra se desarrolla en diferentes niveles. En primer lugar porque es un monólogo tratando de justificar al monólogo; monólogo autorreferencial. En segundo lugar porque el personaje sabe que es un personaje

---

<sup>10</sup> Más adelante, en el capítulo IV, dentro del desarrollo de la parte práctica del trabajo, ahondaré en la obra *Esta noche se improvisa*, que sirvió como base de exploración de la metateatralidad y sus modos de hacerse evidente en una obra que se muestra como tal en todo su desarrollo.



(se entera de aquello al final); personaje autorreferencial. Y en tercer lugar, en la totalidad de la obra, a vista del público que no tiene claro si lo que está presenciando es realidad o ficción, porque dentro de la concepción de *teatro dramático* los personajes habitan solo y únicamente su propia realidad.

El teatro posdramático de lo real no se apoya en la afirmación de lo real en sí mismo [...] sino en la incertidumbre que plantea la *indecibilidad* sobre si se trata de realidad o ficción. De esta ambigüedad parte el efecto teatral y el efecto sobre la conciencia. (Lehmann, 2013, p.174)

Dentro de *Monológico*, además, analizaré la *autorreferencialidad* en la medida en la que se desarrolla a raíz de un monólogo, discurso muy característico del teatro posdramático. La *autorreferencialidad* del monólogo radica en que es un acto aparentemente inverosímil, porque dentro de los mecanismos de una propuesta dramática realista, el hablarle a uno mismo no parecería tener mucha coherencia. Pero en realidad, en un monólogo uno no se habla a sí mismo, sino que lo dirige directa o indirectamente al público, su interlocutor. Solo que este hecho no se demuestra como tal porque es parte de la convención. El que es observado (el personaje) no sabe, o no debería saber de la existencia del espectador; y el que observa (el espectador) sabe que, en principio, su función es pasiva, no tiene nada que ver con aquello que se desarrolla dentro de la escena.

Este precepto, ya desde el texto se quiebra porque el personaje está en la búsqueda incesante de la *lógica de su monólogo*, lo que incluye: el lugar donde lo

dice, el porqué lo dice y a quién se lo dice. En la búsqueda de ese “quién” se inicia el conflicto del acto solitario del monólogo, “porque una cosa es que haya quien te escuche, casualmente, en el sitio adonde has ido a decir tu monólogo, y otra es que tú se lo digas a alguien” (Sanchis, 1997, p.19). El espectador no es un receptor *casual* porque ha ido al teatro adrede a presenciar un acto teatral. Excepto si la obra plantea que se trata de una casualidad. Pero, volviendo a los términos teatrales, no existe una casualidad propia porque si el personaje está ahí es porque alguien lo ha decidido así y él se tiene que limitar a acatar.

[...] el monólogo teatral ofrece una mirada al interior del protagonista, como a su modo hace el primer plano cinematográfico [...] el monólogo de los personajes sobre la escena refuerza la certeza de nuestra percepción del acontecimiento dramático como una realidad en el espacio del ahora, certificada a través de la inclusión directa del público. (Lehmann, 2013, p.225)

Tener un personaje autorreferencial significa develar la *condena* con la que está obligado vivir un personaje. Implica mostrar esta suerte de prisión del *logos* y que, al menos a nivel de puesta en escena, solo podría evadir a partir de gestos y acciones que aparentemente están fuera de la dramaturgia y que él ha creado en ese momento. Pero estas acciones, *tristemente*, tampoco pueden ser propias porque el personaje no existe, o existe en la medida de que alguien ha decidido interpretarlo.

Es por tal motivo que mi propuesta de evidenciar a nivel de puesta en escena esta autorreferencialidad del personaje se convierte en un reto. Porque se trata de evidenciar un conjunto de decisiones parametradas en los que la libertad se camufla dentro de lo inevitable. Una farsa de la aparente toma de decisiones.

¿No estaré exagerando un poco? Después de todo, ¿quién me manda a mí preocuparme tanto por justificar mi monólogo? Eso no es cosa mía. Yo, con decirlo bien, deprisita y matizando, ya cumplo [...] ¿Y para esto me han hecho salir aquí? (Sanchis, 1997, p.22)

Y el de la relación entre el personaje y el dramaturgo no es un marco casual, hablar de una aparente libertad tampoco lo es. Sabemos que somos parte de algo grande que desconocemos, que ignoramos o pretendemos ignorar. Tenemos derecho a votar, pero solemos orientarnos al candidato que los medios de comunicación nos venden. Somos independientes, pero no podemos pasar un día sin revisar nuestro Facebook. Trabajamos y ganamos dinero para mejorar nuestro status económico, pero construimos ese *status* comprando lo que vemos en la televisión y las redes sociales. Interpretamos un monólogo virtual en el que nos construimos como un personaje ideal. Sabemos todo eso, pero aún así vivimos. También somos autorreferenciales.

### 2.2.3. Breve reseña histórica-teórica de la metateatralidad

Habiendo explicado acerca de las características fundamentales de *autorreferencialidad*, como éste se genera en el contexto teatral contemporáneo y su vínculo con la *metateatralidad*, es que ahondaré ahora sobre este segundo concepto. En primer lugar, considero clave aclarar la diferenciación que en el siguiente trabajo hago entre éste y el *metateatro*, aparentemente sinónimos. Muchos autores (sino la mayoría) suelen confundir estos dos términos, o sobreentender que quieren decir lo mismo, terminando por usar en la gran mayoría de ocasiones el segundo, *metateatro*. Sin embargo, reitero, considero pertinente plantear tal diferenciación porque mientras *metateatralidad* remite más a una característica del teatro, el *metateatro* pareciera acercarse a hablar de un tipo de teatro, de una estética.

Cuando se habla de “el teatro hablando de sí mismo” o de “el teatro evidenciándose como tal”, no se afirma que existan tipos de parámetros para lograr tal cosa y, en caso los hubiese, se limitarían a características que irían de lo más sencillo a una serie de constructos escénicos muy complicados. Innumerables obras dramáticas desde los griegos hasta nuestros tiempos podrían decirse que tienen *metateatralidad*, en mayor o menor nivel, ya sea porque en alguna parte se dirigen al público, hacen “apartes” (en la Comedia del Arte, por ejemplo) o insinúan que son conscientes que hacen parte de una obra de teatro (*Las ranas* de Aristófanes o *La tempestad* de William Shakespeare), pero a pesar de eso no considero que todas éstas estén enmarcadas propiamente en una estética. No

necesariamente, porque todas éstas no se realizaron con la idea de seguir una línea determinada de estilo teatral; pero, sin embargo, denotan tal similitud. Es por eso que en el siguiente trabajo opto por usar el término *metateatralidad*, porque en su generalidad encierra este agente común que une a tantas obras teatrales. En los siguientes párrafos, aclararé mejor esta idea a través del pensamiento de otros teóricos, sus concordancias y discrepancias.

La *metateatralidad*, aparece recién como término a finales del siglo pasado, ante la necesidad de otorgarle una nomenclatura a *eso* que varios autores, consciente o inconscientemente, tenían en sus obras que daba a entrever cierto grado de autoconsciencia o de evidencia del hecho teatral mismo. En ese sentido, no es casualidad que tal necesidad haya aparecido hace algunas décadas, precisamente cuando dentro de las vanguardias y, más recientemente, dentro de las propuestas de teatro contemporáneo, se fue convirtiendo en una constante<sup>11</sup>.

El primero en acuñar el término fue el teórico estadounidense Lionel Abel, quien en el año 1963 publicó su libro *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, al sentir la necesidad de definir algunas de las tendencias teatrales de su época. El libro consiste en la recopilación de una serie de artículos en donde comenta distintas obras de teatro, clásicas y modernas, concibe la presencia de una nueva forma de teatro, en donde se evidencia la teatralización de la vida; pero sin llegar a hacer una definición concreta. Para esto, él parte de la premisa, citada por Pilar Jódar en su tesis sobre el metateatro (descrita en el capítulo de

---

<sup>11</sup> A manera de ejemplo podría mencionar los diálogos de la primera parte de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, el rompimiento de la cuarta pared de Bertolt Brecht (véase el final de *La ópera de los dos centavos*), *Seis personajes en busca de un autor* y *Esta noche se improvisa* de Luigi Pirandello o el drama dentro del drama en *Marat/Sade* de Peter Weiss, solo para mencionar unos cuantos, los más evidentes y conocidos.

antecedentes): “The two concepts I have defined the metaplay: the world is a stage, life is a dream<sup>12</sup>” (Citado en Jódar, 2015, p.6).

Tomando la cita anterior es que creo que está lejos de la casualidad que en su libro, Lionel Abel, tome al Hamlet de Shakespeare y al Segismundo de *La vida es sueño* de Calderón de la Barca como dos de sus referentes de estudio más importantes, ya que ambos personajes reflexionan sobre la vida dentro de sus parámetros de existencia inmersa en el mundo, e intentan rebelarse contra su destino. De ahí que nacen las analogías entre la tragedia clásica y el metateatro, “dos géneros teatrales que han convivido durante largo tiempo” (Jódar, 2015, p.8); en el primero los personajes están sumidos a un destino y lo aceptan, al contrario del segundo, el metateatro, en donde los personajes buscan rebelarse. Para reforzar esto, es útil rescatar otra cita que se hace del libro de este autor, en este caso en el estudio de Marcela Beatriz Sosa.

Yet the plays I am pointing at do have a common character: all of them are theatre pieces about life seen as already theatricalized. By this I mean that the persons appearing on the stage in these plays are there not simply because they were caught by the playwright in dramatic postures as a camera might catch them, but because they themselves knew they were dramatic before the playwright took note of them. What dramatized them originally? Myth, legend, past literature, they themselves. They represent to the playwright the effect of dramatic imagination before he has begun to

---

<sup>12</sup> Los dos conceptos con los que he definido el metateatro: el mundo es un escenario, la vida es un sueño. (Traducción propia).

exercise his own; on the other hand, unlike figures in tragedy, they are aware of their own theatricality<sup>13</sup>. (Citado en Sosa, 2004, p.26)

Abel, además de ser uno de los primeros en teorizar, da un primer acercamiento a la terminología de personajes autorreferenciales (personajes con conciencia dramática), ya que estos, dentro de este *theatrum mundi*, buscan y quieren rebelarse de su destino, adquiriendo una actitud subversiva y develando, así, ciertos mecanismos del hecho teatral, en analogías con la vida misma al cuestionar lo ya establecido. Y es, precisamente, en esto último, en la actitud subversiva que los personajes demuestran hacia su destino que considero que radica uno de los puntos más interesantes del estudio del crítico estadounidense. Actitud que adquiere una dimensión más profunda cuando el teatro se vuelve una analogía de la vida. “Cuando sobre la escena se impone lo real contra lo escenificado este hecho se refleja en la plantea como un espejo” (Lehmann, 2013, p. 178).

Años después, en 1979, y aportando con la idea de la autorreferencialidad del personaje, aparece el libro *Metafictional characters in Modern Drama*, en donde June Schlueter, la autora, llama a estos personajes *metaficcional*. Pero ella, a diferencia de Lionel Abel, postula que éstos son conscientes de que pertenecen al mundo de la ficción. No es para hacer una analogía entre la vida

---

<sup>13</sup> Aún las obras que estoy indicando tienen una característica común: todas ellas son piezas teatrales sobre la vida vista de una manera teatralizada. Por eso digo que las personas que aparecen en el escenario en esas obras no son cualquiera porque ellos fueron captados por el dramaturgo en posturas dramáticas como una cámara podría captarlos, pero porque ellos mismos sabían que eran teatrales desde antes de que el dramaturgo escriba sobre ellos. ¿Qué los dramatizó originalmente? Un mito, una leyenda, literatura antigua, ellos mismos. Ellos representan el efecto de la imaginación dramática del dramaturgo antes de que haya comenzado su propio ejercicio; por otro lado, a diferencia de las figuras en la tragedia, ellos son conscientes de su propia teatralidad. (Traducción propia).

misma y la ficción, sino, para que el arte reflexione sobre sí mismo. Propuestas de este tipo hablan, entonces, de la obra misma en desarrollo, las estéticas y géneros teatrales, los mecanismos de la puesta en escena y, por qué no, del mismo personaje cuestionando al dramaturgo sobre sus características, acciones, etc.

Al mismo tiempo, los elementos metaficcionales convierten al arte autorreflexivo o autoconsciente en pretendidamente antirrealista, dotándolo de cierto carácter revolucionario. Schlueter cita a críticos como Robert Alter o Alan Robbe-Grillet, quienes definen el arte autorreferencial en oposición al realismo, señalando que la mayoría de las revoluciones en arte han surgido buscando superar el mimetismo, en el cual se produce la paradoja de que cuanto más pretende acercarse a la realidad más la falsea. 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. (Jódar, 2015, p.10)

Del mismo modo, June da unos acercamientos de por qué este fenómeno de autorreflexión se da específicamente en el panorama teatral de occidente. Uno de estos vendría a ser el *relativismo*, la dificultad de distinguir la realidad de la ficción en el convulsionado siglo XX, donde las guerras mundiales desecharon las



ideas de valor absoluto y verdad objetiva; y el *existencialismo*, corriente más cercana a la filosofía. Existe en esos años una crisis de personalidad, cruces entre la subjetividad y la realidad que la rodea, cuestionamientos acerca de Dios, la libertad y la toma de decisiones; distintos síntomas que convergen en una sensación de angustia. Este tipo de pensamiento fue uno de los pilares más relevantes del teatro de Luigi Pirandello<sup>14</sup>, uno de los exponentes más importantes de la metateatralidad quién, además, dentro de la construcción de sus personajes y líneas dramáticas terminó asumiendo un claro relativismo posteriormente denominado por algunos teóricos como *relativismo psicológico* (Guglielmini, 1967). Así mismo, siguiendo la rama del *existencialismo*<sup>15</sup>, surgen autores como Samuel Beckett o Eugene Ionesco, hijos del absurdo.

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<sup>16</sup>. (Citado en Jódar, 2015, p. 11)

---

<sup>14</sup> Para el siguiente trabajo, como se verá más adelante, se me hace importante brindar ciertas nociones acerca el teatro de Luigi Pirandello y su consecuente metateatralidad, dada la importancia que este tuvo en los inicios del proceso práctico de esta investigación.

<sup>15</sup> Si bien algunos filósofos existencialistas como Jean-Paul Sartre o Albert Camus también escribieron obras de teatro de temática existencialista, no destacaron por seguir alguna línea que los acerque a la metateatralidad, sino por su alta reflexión filosófica. Por este motivo no son citados dentro del siguiente ejemplo.

<sup>16</sup> El hombre moderno, habiendo experimentado la revolución de Darwin, Freud y Einstein, así como también las catástrofes de la guerra mundial, ya no está dispuesto a aceptar la espiritualidad la moral y las tradiciones sociales del mundo, las cuales él debe confrontar. Los absolutos que alguna vez informaron a la humanidad con un gran

Por otro lado, Manfred Schmeling, otro de los estudiosos del tema, al igual que June Schlueter cree que la aparición de la *metateatralidad* se ha debido a una crisis del realismo en el siglo XX. Para sustentar esto distingue, principalmente, cuatro tipos de formas de evidenciar la ficcionalidad de la representación teatral:

- Suprimir la frontera entre la realidad y la ficción.
- Pretender la participación del público.
- El distanciamiento épico de Bertolt Brecht.
- La intertextualidad (Citado en Jódar, 2015).

Ante esto, cabe prestar particular atención a las dos primeras propuestas en la medida que se aproximan a lo que el siguiente trabajo propondrá a nivel práctico. Así mismo, se puede apreciar un primer acercamiento a la relación directa entre el público y la escena, en la medida que la metateatralidad puede permitirse establecer un contacto directo entre ambos; y como esta “pretensión” podría conllevar al primer tipo a difuminar la frontera entre realidad y ficción, entre la realidad del espectador y la de la escena. Es por ello, creo yo, que un dramaturgo como José Sanchis que habla de un *Teatro Fronterizo* tenga rasgos metateatrales tan marcados.

Pero Manfred Schmeling, no se centra solamente en la reacción del espectador ante una puesta en escena que se evidencia como tal, sino que afirma que los textos metateatrales terminan siendo una “reflexión sobre los medios de producción y recepción del hecho teatral” (Citado en Jódar, 2015). El teórico delimita, además, diferencias entre lo que se denomina *teatro dentro del teatro*

---

sentido de certeza han sido disueltos en una visión relativista, relegando la realidad a una posición tan subjetiva como las percepciones individuales en las que ahora confiamos para crear. (Traducción propia).

(netamente lo que es una obra de teatro dentro de otra, como por ejemplo *Marat/Sade* de Peter Weiss o, acercándonos a nuestro contexto, *Función velorio* de Aldo Miyashiro) y el *metateatro*. Una premisa que van en contra de la definición común y simplificadora de que “el metateatro es (solamente) el teatro dentro del teatro”. Sobre esto, Marcela Beatriz Sosa sostiene que el *teatro dentro del teatro* sería un tipo de metateatralidad, y la siguiente investigación opta por asumir tal concepción, dado que separar tales términos podría implicar la extracción de la esencia del otro.

- lo que en la pieza teatral se representa es fingido, de eso está convencido el espectador;
- dentro de la pieza marco surge una segunda dramatización, una pieza enmarcada, segundo elemento de la dramatización, que “absorbe” los elementos ficticios, la condición fingida de la obra marco;
- esta inclusión libera el conjunto de las connotaciones de fingimiento que caracterizaban la obra;
- la obra marco adquiere así un desdoblado tinte de realismo (no sólo un tinte de verosimilitud);
- el espectador ve cómo la acción teatral se acerca mucho más a su propia condición, al considerar que es la obra enmarcada la que se ha empapado con toda la carga ficticia que se está presentando en la escena. (Hermenegildo, Rubiera & Serrano, 2011, p.10)

Continuando en la línea de la relación con el espectador, está Richard Hornby, quien estudia la metateatralidad en función al efecto que éste produce en la percepción del espectador y del contexto cultural en el que éste se desenvuelve. Otro camino para llegar hacia una reflexividad de la vida dentro del teatro.

Metadrama can be defined as drama about drama; it occurs whenever the subject of a play turns out to be, in some sense, drama itself. There are many ways in which this can occur. In one sense, as I argued [...] all drama is metadramatic, since its subject is always, willy-nilly, the drama/culture complex. A playwright is constantly drawing on his knowledge of drama as a whole [...]. At the same time, his audience is always relating what it sees and hears to the play as a whole, and beyond that, to other plays it has already seen and heard, so that a dramatic work is always experienced at least secondarily as metadramatic<sup>17</sup>. (Citado en Jódar, 2015, p.25)

Para llegar a este tipo de conclusiones, Hornby esboza una primera clasificación de cómo la metateatralidad se hace presente en una obra de teatro. Un antecedente a los componentes de la metateatralidad. Ésta está conformada por seis: el teatro en el teatro, ceremonia dentro de la obra (una ficción no

---

<sup>17</sup> El metateatro puede ser definido como teatro en el teatro; esto ocurre cuando el sujeto de una obra resulta ser, en algún sentido, el teatro en sí mismo. Existen muchas maneras en que esto puede ocurrir. Por un lado, y como ya he discutido [...] toda obra de teatro es metateatral desde que el sujeto es siempre, queriendo o no, el complejo drama cultural. El dramaturgo está constantemente dibujando en su conocimiento del drama como un todo [...]. Al mismo tiempo sus espectadores están relatando siempre lo que ven y escuchan sobre la obra como un todo, además las obras que han visto y escuchado antes, por ello una obra dramática siempre se experimenta al menos en un segundo lugar como metateatral. (Traducción propia).

necesariamente teatral dentro de una obra de teatro<sup>18</sup>), personajes dentro de personajes<sup>19</sup>, referencias a la literatura y a la vida real, autorreferencialidad y drama y percepción. De todos, este último sería el tipo más *abiertamente metateatral*, ya que involucra tanto los componentes escénicos como los que el espectador propone dentro de su rol mismo.

Según Hornby, el uso frecuente de la técnica del drama dentro del drama expresa el cinismo de la sociedad hacia la vida. Cuando la sociedad cree que el mundo es ilusorio o falso, el drama dentro del drama se hace una metáfora de la vida misma. (Larson, 1998, p.1016)

Las concepciones sobre la *metateatralidad* han ido ampliándose y evolucionando con el pasar de los años, hecho que inevitablemente continúa en nuestra época, en donde resaltaré a dos de los teóricos teatrales más importantes de los últimos años: Patrice Pavis y José Sanchis Sinisterra. El primero, brevemente, habla de aquel “teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por tanto, habla de sí misma, se autorepresenta<sup>20</sup>” (Pavis, 1998); mientras que el segundo, de modo más lúdico y tal como cité en el primer capítulo de este trabajo, lo define como una forma de evidenciar toda la falsa construcción de

---

<sup>18</sup> Un ejemplo aclaratorio de esto podría ser *Las criadas* de Jean Genet o *La noche de los asesinos* de José Triana, en donde se introduce una suerte de ceremonia (teatralizada) dentro de la obra de teatro.

<sup>19</sup> Como el protagonista de Enrique IV de Luigi Pirandello, que finge ante todos haciéndoles creer que él de verdad se cree el monarca del Sacro Impero Romano.

<sup>20</sup> En la edición del mismo libro hecha dos años antes, habla del metateatro como aquel “género teatral en el que el contenido encierra ya elementos teatrales” (Pavis, 1996). Dado que, como se mencionó anteriormente, el siguiente trabajo no considera el metateatro como un género o estética teatral, no se usará como concepto “oficial”.

“aparentes verdades” que el teatro, un arte que solo es sincero cuando admite que no es real y que miente, propone. (Sanchis, 2002).

Para Sanchis, una obra metateatral se muestra ante el público como la ficción que es, evidenciando los mecanismos con los que funciona en una suerte de autorreferencialidad común en la escena contemporánea. Así, en este vínculo entre lo escénico y el espectador, se genera una desconfianza al no reconocer la veracidad de lo que ocurre, el público asume un rol de cómplice y testigo, generando la recepción (Sanchis, 2002).

El dramaturgo español habla, también, de dos modalidades en las que ésta se hace visible. Una es el *theatrum mundi*, del que también hablo Lionel Abel, que compara “la vida humana con la representación teatral y afirmando, desde perspectivas más o menos metafísicas, el carácter ilusorio y efímero de las tramas y papeles en que extravía nuestra existencia mundana” (Sanchis, 2002, p.262). La otra, en cambio, es el “teatro dentro del teatro”, que al generar un *in situ* logra “una reflexión sobre los múltiples deslizamientos que el juego de las identidades provoca entre el ser y parecer, entre lo fingido y lo verdadero” (Sanchis, 2002, p.262). De ahí que nace la duda del espectador en reconocer si lo que está viendo es real o no; una dualidad entre la recepción que se genera entre el público que pretende conocer, y lo escénico, que por lo contrario suscita dudas e incertidumbres.

Es importante haber hecho este breve recorrido a través de los conceptos y definiciones de la *metateatralidad*, ya que le otorga una nueva amplitud a los usos y entendimientos de éste. Es importante, por ejemplo, entender la *metateatralidad*

en función, también, de la relación con el espectador (como lo señalaron Sanchis y Hornby), ya que en el siguiente trabajo opto, además, por la exploración sobre el cómo sacarlo de su *comodidad*, de romper sus nociones de ficción y realidad, involucrándolo dentro de escena o aparentando que la puesta en escena hace parte de la realidad. Esta relación se plantea, en primer lugar, cuando el personaje de *Monológico* decide dirigir su monólogo hacia el público, autoconsciente también de su rol como espectador, por lo tanto de aquel que observa, aplaude y, generalmente, ingresa a formar parte directa de la ficción.

Así mismo, resalto una vez más en el grado de *autorreferencialidad* del personaje, que radica en el reconocimiento de su rol dentro de la ficción escénica (uno de los puntos en común que tienen los teóricos citados en este trabajo). En *Monológico*, entender esta condición implica recalcar que existe una jerarquía latente, y evidente, entre personaje y dramaturgo, dominado y dominante, algo así como un destino (como del que habló Lionel Abel), un texto del cual no se puede escapar y que se señala al final de la obra cuando el personaje dice: “Por más que lo pienso, no se me ocurre nada... Como si alguien me hubiera puesto aquí con las palabras justas para decir lo que he dicho, y punto...” (Sanchis, 1997, p.23).

Acerca de la relación con el espectador y los otros aspectos de la metateatralidad que tiene *Monológico*, ahondaré en los próximos capítulos.

#### 2.2.4. El rol del espectador.

El rol del espectador, al menos a nivel teórico, ha ido variando con el devenir de los años, así como la concepción de arte y teatro, el ser humano y la sociedad. Ésta variación ha ido de la mano, también, con las nuevas teorías acerca de la comunicación, la recepción, la literatura, entre otras. Nos ubicamos, así, en una época en el que el teatro se encuentra sumamente distante de aquellas obras con *moralejas*, de buenos y malos en donde la interpretación era única e inequívoca: “la correcta”. Como señala Jacques Rancière, “es preciso arrancar al espectador del embrutecimiento del espectador fascinado por la apariencia y ganado por la empatía que lo hace identificarse con los personajes de la escena” (Rancière, 2013, p.12). Estos cambios se producen al cuestionar el cómo han sido acostumbrados los espectadores a presenciar el teatro, abarcando conceptos que van desde el *teatro dramático*, la concepción de fábula, de contar una historia, los postulados del teatro aristotélico, etc.

[...] la gran mayoría del público espera del teatro –dicho toscamente– la ilustración de textos clásicos y, aunque quizás acepte la escena moderna, está abonado a una fábula comprensible, a una coherencia del sentido, a una autoafirmación cultural y a un teatro que agite el sentimiento.

(Lehmann, 2013, p.32)



El teatro ha cambiado sus modos de presentarse, y por ende necesita que el rol del espectador también lo haga. Es por eso que ahora se lo concibe de una manera diversa, otorgándole una importancia que, probablemente, nunca antes se le había dado. Sin la presencia de éste en un espacio común, simplemente, no se puede hacer teatro, es imposible. Sin espectador no hay teatro. “Hay un personaje clave que no aparece sobre el escenario que, aparentemente, no produce nada: el espectador [...] el destinatario del discurso verbal y escénico, el receptor del proceso de comunicación, el rey de la fiesta” (Ubersfeld, 1997, p.305). Sin *convivio*, no hay teatro.

Llamamos *convivio* o acontecimiento *convivial* a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar; una casa, etc. en el tiempo presente). (Dubatti, 2016, p.32)

Si, en la actualidad, en algo están de acuerdo prácticamente todos los teóricos del tema es que este *convivio* (esa *tercera cosa*, como lo llamaría Rancière), esta comunicación bilateral entre aquello que acontece y aquel que especta es lo que hace que el teatro se identifique y diferencie como tal. Al punto, incluso, que muchos autores y directores teatrales ya no preparan sus espectáculos solamente en función a sí mismos, sino pensando en aquel que vendrá a verlos. Tal es el caso de José Sanchis Sinisterra, por ejemplo, quien plantea una

“construcción del espectador”, a partir de un proceso similar al que propone Umberto Eco en su libro *Opera Aperta*.

La poetica dell’opera “aperta” tende, come dice Pousser, a promuovere nell’interprete “atti di libertà cosciente”, a porlo come centro attivo di una rete di relazioni inesauribili, tra le quali egli istaura la propria forma, senza essere determinato da una *necessità* che gli prescrive i modi definitivi dell’organizzazione dell’opera fruita.<sup>21</sup>(Eco, 1997, p.35)

Si bien estos son planteamientos (los de Eco) originalmente propuestos para la comprensión de textos, el dramaturgo español tiene el acierto de saberlos traducir al teatro. Esta tendencia, como he mencionado al inicio de este capítulo, se ha desarrollado al mismo tiempo que tantas otras durante las últimas décadas, entre ellas la posmodernidad. Como señala Pavis, en una de sus tempranos análisis acerca del teatro posdramático, “la gente de teatro ya no acepta la idea de una puesta en escena cerrada, controlada por el director y que sería en cierto sentido como un texto cerrado” (Pavis, 1989, p.45). Porque es precisamente ante este *texto cerrado* que se oponen teorías de enorme relevancia para el pensamiento contemporáneo como La Teoría de la Recepción o la Deconstrucción, en donde se busca abolir el presupuesto de que existen lecturas “correctas e incorrectas”. Ya no se percibe el hecho teatral como una relación

---

<sup>21</sup> La poética de la obra “abierta” tiende, como dice Pousser, a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”, a ponerlo como centro activo de una red de relaciones inacabables, entre las cuales él instaura su propia forma, sin ser determinado por una *necesidad* que le prescribe los modos definitivos de la organización de la obra lograda. (Traducción propia).

unilateral, en donde el único que *dice* es la puesta en escena. Ahora es, por lo contrario, precisamente en la cabeza del espectador donde se hace, en donde la puesta en escena se ve afectada por sus vivencias, experiencias, opiniones, puntos de vista y todo aquello que lo hace único y diferente. Porque, después de todo, el espectador es el destinatario predilecto del teatro, aquel a quien van dirigidos todos los signos, todo aquello que necesita de ser interpretado y visto (Ubersfeld, 1997).

Distintas teorías teatrales que rozan con otro tipo de prácticas como las filosóficas o antropológicas también han hecho aproximaciones a este estudio del espectador. Dentro de la filosofía, por ejemplo, se habla de un *espectador emancipado*, que es capaz de borrar las fronteras entre él y aquellos que actúan (Rancière, 2013). Por el lado antropológico, en cambio, tenemos la de la *liminalidad*, la cual he considerado apropiado agregar a este estudio porque precisamente nace de la necesidad de entender fenómenos teatrales propios de la posmodernidad, como la performance, el arte acción o las instalaciones escénicas, entre otros. Ileana Diéguez, es aquella que busca enlazar el término con las teatralidades<sup>22</sup>, y para ello se basa en el estudio del antropólogo Víctor Turner, quien habla de la “liminalidad en situaciones ambiguas, pasajeras o de transición, de límite o frontera entre dos campos” (Diéguez, 2009). Pero si bien este estudio está avocado a este tipo de teatralidades liminales, ubicadas en el estado de tránsito entre lo simbólico y social, lo artístico y lo político, también se puede

---

<sup>22</sup> Aclarando, al igual que lo hace la autora, que con *teatralidad* no se refiere a *teatro*, sino como una “noción que busca expresar la configuración escénica de imaginarios sociales, la resignificación de prácticas representacionales en el espacio cotidiano” (Diéguez, 2009).

tomar este concepto para el entendimiento del rol del espectador al presenciar un acto teatral.

*El espectador:* debe entrar en el universo imaginario y, después, salir de él. [...] Vacila entre mantenerse exterior a la representación o, por el contrario, absorberse en ella. [...] El espectador está desestabilizado, ni en lo real ni en la ficción; este estado de incertidumbre, este ser en suspenso, este estado umbral, es liminar. (Pavis, 2016, p.193)

Es importante el rescate de esta cita de Patrice Pavis a propósito de la liminalidad del espectador, sobre todo en lo concerniente a ese estado que se encuentra entre lo real y lo ficticio, dado su acercamiento a la propuesta de una obra teatral con rasgos metateatrales, en donde, del mismo modo, se produce un tipo de liminalidad, que juega con esa *frontera*. Si bien es un poco arriesgado asociar lo *liminal* con lo *fronterizo*, no deja de ser de todos modos una provocación que guarda ciertos aciertos.

El término *fronterizo*, por su parte, en el teatro, es ubicable dentro del teatro de José Sanchis Sinisterra, en lo que él llama Teatro Fronterizo, valga la redundancia, “un lugar de encuentro, investigación y creación, una zona abierta y franqueable para todos aquellos profesionales del teatro que se plantean su trabajo desde una perspectiva crítica y cuestionadora” (Sanchis 2002, p.37). Fundado en la primavera-verano de 1977, nace con el objetivo de lograr fundamentalmente tres objetivos: el proceso de reducción y despojamiento de los elementos de la

teatralidad, la modificación de los *mecanismos perceptivos del espectador*<sup>23</sup> y la investigación de las *fronteras de la teatralidad*<sup>24</sup>. Sanchis, para este nuevo teatro suyo, redacta su propio manifiesto y sus planteamientos, además de posteriores reflexiones, años después, sobre el desarrollo de su trabajo. Este manifiesto está conformado por cuatro postulados en donde habla en general de toda su práctica fronteriza, de salirse de lo *convencional*, de su proceso de exploración, de cómo trazar nuevas propuestas, de las *gentes radicalmente fronterizas*, su crítica al teatro burgués<sup>25</sup> (no como negación, sino como alternativa), el carácter político de su teatro, entre otros tantos puntos.

### III

Hay una cultura fronteriza también, un quehacer intelectual y artístico que se produce en la periferia de las ciencias y de las artes [...]

Una cultura centrífuga, aspirante a la marginalidad, aunque no a la marginación –que es a veces su consecuencia indeseable–, y a la exploración de los límites, de los fecundos confines. [...]

Como, por otra parte, no pretende servir a ningún pasado, glorioso o infame o humilde –es contraria a la ley de la herencia–, ni piensa contribuir a la edificación del futuro, sus obras son casi tan efímeras como la misma vida. [...]

---

<sup>23</sup> Considero atinado resaltar este particular apartado porque, precisamente, está orientado al tema del presente capítulo.

<sup>24</sup> Este, en cambio, es identificable tanto con las características de la metateatralidad así como con algunas de las dinámicas de las que también se sostiene el teatro posdramático.

<sup>25</sup> En esta premisa, y reforzando la referencia anterior, se me hace provocador comparar esta actitud de José Sanchis Sinisterra con la que plantea Hans Thies Lehmann (2016) al hablar del teatro posdramático. “El teatro posdramático está esencialmente, aunque no de manera exclusiva, ligado al ámbito del teatro intencionalmente experimental y dispuesto artísticamente al riesgo” (p.48).

Así que, a la deriva, a impulsos del azar o del rigor discurre permanentemente una cultura fronteriza, allí donde no llegan los ecos del Poder. (Sanchis, 2002, p.35)

Para Sanchis, además, “el contenido está en la forma” (Sanchis, 2002, p.37). El español insiste en una transformación de la teatralidad porque solo así se podrá “incidir en las transformaciones que engendra el dinamismo histórico” (Sanchis, 2002, p.37). Otros componentes, como la ideología, están sobreentendidos en la representación y ya se vuelve una labor perceptiva del espectador el poder comprenderlos, acostumbrado a “lo mismo” bajo una apariencia falsa de “lo nuevo”; de ahí la constante investigación y cuestionamientos planteados por Sanchis en esta zona Fronteriza, usualmente marginada.

Entre otras cosas, cuestiona, además, muchos de los componentes predeterminados del hecho teatral, asumidos como “formales”. Busca reivindicar y derrumbar las fronteras entre el teatro y otras representaciones con evidente contenido cultural e histórico, fomentando una apertura que pretende alejarse de lo tradicional.

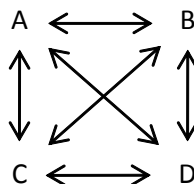
La naturaleza del texto dramático y el modo de escritura teatral, la noción de ‘personaje’ y su relación con las funciones escénicas del actor, el imperialismo de la ‘fábula’ y estructura de la trama, los conceptos de Unidad y Coherencia estéticas, el pretendido carácter discursivo de la

representación, las fronteras entre narración oral e interpretación, la plasticidad del espacio espectacular, la teatralidad diferente del juego, del ritual, de las fiestas, de la juglería... (Sanchis, 2002, p.37)

Ante esta comparación se hacen evidentes ciertos términos que podrían asociarse con la posmodernidad y/o el teatro posdramático, tales como la crítica al poder o la exploración de nuevas formas teatrales (que salen de la línea de lo convencional, de lo “correcto”). Pero ya regresando al plano teórico, antes de pasar a hablar estrictamente de su investigación con relación al público, me parece importante hacer una breve explicación de cómo el teatrista español concibe la teoría de la comunicación en el teatro.

Sanchis distingue cuatro elementos que forman parte de la relación teatral: “A: el actor real; B: el espectador empírico; C: el personaje ficticio; D: el receptor implícito.” (Sanchis, 2002, p.226). Él habla de la *autorreferencialidad* como un rasgo que caracteriza y unifica a las corrientes y prácticas artísticas contemporáneas. El arte muestra una postura sobre sí misma, develándose como tal en su carácter representativo, lo que obliga al receptor a tomar, al mismo tiempo, una postura también: o rechaza la obra o se deja “construir” por ella. Sanchis rechaza un teatro netamente figurativo y pasivo, para, por el contrario, optar por uno participativo en donde el espectador se sienta involucrado y crítico, generando el “espectáculo de un encuentro y como encuentro en lo espectacular” (Sanchis, 2002, p.226). Esto se genera en la intersección de los cuatro

componentes mencionados anteriormente, de los cuales el “receptor implícito” sería el agregado por Sanchis y a menudo descuidado.



El A (actor real) es aquel que condensa la interacción de los individuos, medios y funciones que hacen posible el espectáculo. El B (espectador empírico), a menudo erróneamente confundido con el receptor implícito, es aquel que sintetiza todo lo contextual: el medio social y las expectativas generadas. El C (personaje ficticio) es la representación que el autor ha diseñado y que el público percibe. El D (receptor implícito) es el destinatario ideal invocado por todos los demás componentes; en ocasiones se parece al espectador empírico, mientras que en otras es necesario un arduo trabajo de los otros componentes para poder construirlo (Sanchis, 2002).

Pero su investigación no termina ahí. Basándose en la *Teoría de la Recepción*, Sanchis plantea una *Estética de la Recepción*,

Iser<sup>26</sup> separa claramente texto (lo que hace el autor) y obra (lo que hace el lector). El autor produce un texto; y el lector, en el acto de lectura, convierte ese texto en obra de arte, puesto que es en el acto de lectura, y

<sup>26</sup> Uno de los más importantes exponentes de la *Teoría de la Recepción*.



éste es el cambio fundamental de paradigma que propone la estética de la recepción, donde se produce realmente la naturaleza estética. (Sanchis, 1995, p.67)

Como señalé anteriormente, marca una diferencia entre el espectador real y el receptor implícito. El primero es una “figura extratextual, un ser virtual e incluso hipotético” (Sanchis, 1995, p.66) que llega al teatro cargado con un bagaje personal que incluye su visión de mundo y experiencia. El segundo, en cambio, es una “figura intratextual, un componente de la estructura dramática, presente y actuante como destinatario potencial de todos y cada uno de los efectos diseñados en el tejido discursivo de la obra” (Sanchis, 1995, p.67); es un personaje más que el autor pretende construir para que espere su obra de forma ideal. El espectador real, al espectar la obra dramática, no está sujeto solamente al principio de *denegación*<sup>27</sup>, sino que deberá aceptar, también, transformarse en ese receptor ideal que el autor necesita; de ahí que la principal labor de la dramaturgia debería ser esa construcción.

El dramaturgo al crear su obra, conoce cinco cosas sobre el futuro espectador, aquel que asistirá a su obra: que procede del mundo real, que quiere participar en una actividad colectiva<sup>28</sup> (el teatro), que acude a la representación con una serie de expectativas y *pre-representaciones* del espectáculo, que va a

---

<sup>27</sup> “El hecho de que la realidad presente sobre la escena esté desprovista de su valor de veracidad” (Ubersfeld, 1997, p.311).

<sup>28</sup> Idea que comparte con Jorge Dubatti cuando sostiene que “el teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano” (Dubatti, 2016, p.31); y con Anne Ubersfeld: “el hecho mismo de la representación supone un *acuerdo* previo, una suerte de *contrato* suscrito entre los realizadores y los espectadores” (Ubersfeld, 1997, p.306).

entrar al juego que la obra le plantee y que puede desertar en cualquier momento, ya sea saliendo de la sala, quedándose dormido o al desconectarse de la obra<sup>29</sup>.

Del mismo modo, considero necesario conocer la *estructura de efectos* que todo futuro espectador carga, de modo que el dramaturgo o creador teatral sea capaz de despertarla o activarla. El plano referencial (la visión de mundo), el plano ficcional-generativo (la acción dramática, los personajes, sus antecedentes y las circunstancias en las que desarrolla su acción), el plano identificatorio (organización de las hipotéticas adhesiones o rechazos que se pretende se produzcan a lo largo de la acción dramática), el plano sistemático (lo que el espectador tiene que poner de sí mismo y aportar para completar el sentido y llenar los huecos<sup>30</sup>) y el plano estético (los gustos personales y la noción de *artisticidad*; el hecho de que el espectador acepte lo que está viendo como arte<sup>31</sup>).

Una vez que Sanchis tiene claro lo anterior, se propone armar un nuevo concepto de estructura dramática, distinto al aristotélico que comprendía planteamiento, nudo y desenlace; que, a través de fases, logre la construcción del receptor ideal. Primero viene la *Fase de despegue*, en donde el espectador *despega* de su realidad para ingresar a la ficcionalidad que la obra propone, se provoca su interés (apertura de su capacidad receptiva) y se le generan nuevas

---

<sup>29</sup> Sobre esto, Dubatti, citando a Peter Brook, señala que “El mejor espectador –y a la vez, dice Brook, el mejor crítico– es el que expresa su bienestar y malestar, su interés o su desafectación en el acontecimiento a través de las múltiples señales de elocuencia” (Dubatti, 2007, p.134).

<sup>30</sup> “Esta noción de hueco es sumamente interesante, en la medida en que apela directamente a la capacidad creativa del receptor [...] la lectura es un rellenado de huecos, una proyección de la experiencia, de la «enciclopedia» del receptor, sobre los esquemas abiertos del texto, que van siendo así completados. [...] de ahí que cada lectura sea distinta a las demás; que los textos no tengan un único sentido, ni siquiera para un mismo lector.” (Sanchis, 1995, p.68)

<sup>31</sup> “Esto puede parecer una tontería, pero lo cierto es que toda la problemática del arte contemporáneo se basa justamente en el desafío de los artistas [...] para lograr la aquiescencia del público sobre la naturaleza artística de un objeto que, desde un determinado horizonte de expectativas, no es considerado arte.” (Sanchis, 1995, p.68)

expectativas; luego sigue la *Fase de cooperación*, en la cual se rellenan los huecos de la representación, el espectador fabrica hipótesis, empieza a crear sus propias interpretaciones y se da el “fenómeno de la participación”, que es cuando, desde su butaca, el espectador envía energía e información que los que están en escena perciben<sup>32</sup>; para finalmente terminar con la *Fase de mutación*, en donde se resuelven las expectativas y el espectador, aún con ciertas dudas e inquietudes, se retira del teatro como llevando una “tarea para la casa”.

Estos planteamientos, considero, pueden volverse un motor interesante para impulsar la maquinaria de metateatralidad, ya que el vínculo espectador-espectáculo permite ciertas licencias que, probablemente, dentro de una propuesta más “convencional”, como diría Sanchis, no se pensarían. Del mismo modo que el personaje acciona en relación en función a un conjunto de indicaciones (diálogos y acotaciones), es que me pregunto, y me planteo, si es que el mismo procedimiento sería aplicable para el espectador.

El monólogo, es por naturaleza un acto solitario, *inverosímil* de cierto modo, porque implica hablar en voz alta ante un interlocutor que no existe, y que se vuelve lógico solo dentro de las convenciones del teatro (Pavis, 1996). Tal situación es manifiesta en *Monológico* a modo de conflicto, porque al ser éste un monólogo tratando de justificar la lógica del monólogo, es inevitable que surja la pregunta: ¿a quién va dirigido el monólogo? “Pero ahora que lo pienso, necesito urgentemente otra cosa para mi monólogo: alguien a quien decírselo” (Sanchis,

---

<sup>32</sup> El público sí afecta la escena. Muchos actores, al momento de desarrollar la escena, han observado al espectador para sentir si es que están enganchados, la obra les interesa o no. Ese ejemplo vale también para las comedias en donde, por ejemplo, las risas del público son consideradas el mejor *termómetro* para medir el impacto que la obra está teniendo. El actor no puede ser ajeno a la reacción del público. Se rescata ese punto en la medida de cómo el siguiente trabajo pretende llevar esta premisa a una relación más directa, introduciéndola como parte de la ficción.

1997, p.19). Es por este motivo que infiero que el único receptor posible es aquel sobre el que acabo de teorizar, ese *implícito*, generador del acto convivial y que su única presencia en el *ahora*, es lo que permite que el teatro sea tal: el espectador. Y, al ser el receptor directo de esta obra, me surge la necesidad de involucrarlo en él, como un personaje más, como integrante compositivo de este acto ficticio que presencia desde su realidad y en donde él también representa algo.

La apertura de la comunicación (el paso de la comunicación intraescénica a la comunicación extraescénica) supone una ruptura de la convención y, en «Monológico», incluido en *Pervertimento y Otros gestos para nada*, sustenta un discurso no convencional basado en la justificación del monólogo como subgénero teatral y su propia esencia comunicativa. (Sánchez & Sánchez, 2008, p.56)

Esta relación en *Monológico* se propone en dos niveles. En primer lugar el *autorreflexivo*, en donde a través del multimedia se propone la igualdad de condiciones entre el personaje y el espectador, ya que ambos siguen las acotaciones demandadas a través de una pantalla, ambos son *autorreferenciales*, sujetos a un destino, a un tipo de dominio. Y en segundo lugar, porque ante las exigencias del texto de Sanchis de tener un muerto sobre la escena se recurre, a través de acotaciones virtuales, a un espectador para que asuma tal rol y, por ende, sea *ficcionalizado*.

A continuación, al abordar los componentes de la metateatralidad brindaré otros ejemplos que, confío, aumentarán la especificidad con respecto a la ejecución práctica, escénica, de mi investigación.

### **2.2.5. Tres componentes de la metateatralidad para la escena.**

*Componentes de la metateatralidad*, es una terminología propuesta por Marcela Beatriz Sosa a partir del estudio de la metateatralidad en las obras de José Sanchis Sinisterra. A través de éste, la teórica española propone no tanto una sistematización, sino una nomenclatura a partir del análisis de semejanzas, características y formas en las que un texto dramático podría evidenciarse como tal. La importancia de esta subdivisión, para esta investigación, radica en el estudio de algunos de estos elementos y su modo de representación, de manera que usadas a modo de *detonantes* provoquen nuevas posibilidades escénicas no necesariamente intuidas o propuestas en la obra dramática original.

Esta lista se encuentra en el libro *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra* (2004) y contiene veintiún componentes. Estos, a través de sus propios nombres, dan a entender lo que quieren decir por sí mismos, por lo que definirlos uno por uno podría dar lugar a algunas redundancias.

Si bien en la siguiente investigación me centraré principalmente en tres de ellos, mencionaré todos los componentes en su totalidad, esperando que por sí mismos den cuenta del panorama que sus propios nombres proponen.

1. Teatro en el teatro.
2. Autorreferencia al mundo del teatro.
3. Tematización de la escritura, de la composición del texto dramático o espectacular, del género.
4. Personajes autorreferenciales.
5. La “destrucción” del personaje o ruptura del marco.
6. Intrusión del dramaturgo.
7. Director escénico dramatizado.
8. Intertextualidad / referencia a la literatura.
9. Interacción con el público real.
10. Coro.
11. “*Meneur de jeu*” o narrador.
12. Prólogo.
13. Ficcionalización del espectador.
14. Aparte.
15. Referencia al mundo real.
16. Rol dentro del rol.
17. Improvisación.
18. Ceremonia dentro del teatro.
19. Manipulación del tiempo y del espacio.
20. Desrealización del personaje por medio del títere o muñeco.
21. Conciencia de la enunciación.

Al hacer un elenco de todos estos componentes, señalando respectivamente en qué obras se encuentran presentes, la autora española menciona que cuatro de ellos ya están presentes en *Pervertimento y Otros gestos para nada*. Estos serían la *Autorreferencia al mundo del teatro*, la *Tematización de la escritura*, el *Director escénico dramatizado* y la *Conciencia de la enunciación*. De esos, todos, a excepción del *Director escénico dramatizado*, se encontrarían presentes en *Monológico*.

Dicho esto, a continuación pasaré a conceptualizar y disgregar los tres componentes cuya aplicación propondré en mi trabajo escénico.

#### ***2.2.5.1. Intrusión del dramaturgo.***

Valga la redundancia, es cuando el dramaturgo se hace presente dentro de su propia obra, explícita o implícitamente, lo que me lleva a entender que esta intrusión no tiene que ser necesariamente física.

Sobre éste, se me hace interesante notar, además, cómo se podría traducir en una metáfora de la vida y el poder, en la que el dramaturgo ejerce dominio como una “mirada vigilante y relativizadora” (Sosa, 2004, p.184). Sobre esta analogía he explicado anteriormente en los fundamentos teóricos. Así mismo, reitero en que “no tiene que ser necesariamente física” porque los regímenes de poder no son necesariamente visibles, es más, últimamente, como sostiene

Lyotard (1993), se han legitimizado totalmente. Es por tal motivo, que no sería descabellado proponer o traducir tal poder de manera virtual.

Un dramaturgo es, en primer lugar, una persona, un ser humano que escribe teatro, específicamente una obra dramática. Históricamente, cuando uno piensa en un Lope de Vega o Moliere, lo asocia a una pluma, a la tinta o al papel. Ya en el siglo XX la pluma se vuelve un lapicero o una máquina de escribir. Por ende, en nuestro siglo XXI, considero que la presencia del dramaturgo podría estar representada sin problemas a través de un monitor, una pantalla o una computadora; o, yendo más allá, una aplicación para celular o de una programación de internet.

Dicho esto, ya no es tan *descabellado* pensar en el dramaturgo como una presencia virtual, sobre todo en una época como la nuestra en donde ya no podemos girar la cabeza sin toparnos con una laptop, un celular o un cartel electrónico de publicidad. En la laptop o celular leemos las noticias de las revistas que tienen nuestro “like” y revisamos nuestro Instagram o Gmail porque podríamos haber recibido un mensaje importante; miramos los carteles o vemos las publicidades de Youtube que nos “recomiendan” los videos que ahora son virales o las tendencias. Es, de cierto modo, un tipo de dominación; actuamos en función a una serie de textos y parlamentos (logos) que vemos a través de una pantalla diariamente.

Es por eso que en la propuesta escénica de *Monológico*, por ejemplo, precisamente planteo la presencia del dramaturgo como un ente virtual, a través de imágenes proyectadas. Pero más allá de darle una forma humana, lo que importa



del dramaturgo es que esté entre lo explícito e implícito, que imponga su autoridad sin necesariamente parecer violento. Basta con que los textos y acotaciones que éste escribe en pro del desarrollo del espectáculo. El dramaturgo como una presencia textual. Incluso, si se desea, como un símbolo de la tradición *logocentrista* del teatro (Lehmann, 2013).

#### ***2.2.5.2. Interacción con el público real.***

Éste y el siguiente componente van de la mano con todo el marco teórico propuesto sobre la relación entre el espectador y la ficción teatral. Su objetivo básico es que el espectador renuncie “a la cómoda pasividad del espectador tradicional y realizar un “trabajo”, si quiere ver el espectáculo por el cual ha pagado una entrada” (Sosa, 2004, p. 186). Así, el público se ve sacado de la función pasiva que está acostumbrado a realizar, en donde no interviene, no opina y está separado totalmente de los intérpretes.

Además, la línea que separa el mundo real en donde el espectador se encuentra y el ficticio en donde se viene realizando la pieza teatral desaparece, combinándose estas dos realidades en una sola. Esto se da porque los elementos de cada *realidad* se introducen en la otra; la *realidad escénica* se mezcla con elementos de la *realidad del espectador* (cuando suceden cosas aparentemente fuera de la escenificación), mientras que la realidad del espectador se ve invadida cuando la ficción llega a él, interpeándolo o exigiéndole una reacción evidente.

La irrupción de lo real se convierte explícitamente en *objeto* no solo de reflexión [...] sino también de la configuración teatral en sí misma. Esto sucede a muchos niveles, pero de modo especialmente revelador mediante una estrategia y una *estética de la imprevisibilidad*. (Lehmann, 2013, p.172)

La manera más usual de hacer eso es a través del diálogo directo con el público, interpeándolo sobre lo que se está realizando o sobre algún comportamiento que haya tenido en relación a la obra; diálogo bilateral directo entre personaje como emisor y público como receptor. Pero a pesar de este diálogo no siempre se le pide al espectador una respuesta concreta: una palabra, una acción o un gesto (efecto muy usado, por ejemplo, en los unipersonales de clown o de stand up comedy; o también en los personajes cómicos shakespereanos y de la Comedia del Arte en forma de aparte). Del mismo modo, este recurso no termina generando un proceso directo en la obra de teatro. Es por eso que, al proponer una interacción que provoque y busque una respuesta que modifique la obra dramática es que el espectador empezaría a asumir activo y, porque no, terminaría incluso por ficcionalizarse.

El acto de observar las reacciones y las respuestas latentes o manifestadas intensamente por parte de los espectadores ha sido siempre un factor esencial de la realidad teatral. Ahora, sin embargo, se convierte en un componente del acontecimiento, quedando obsoleta la idea de la

construcción que estructuraba coherentemente una obra. (Lehmann, 2013, p. 106)

La exploración a partir de este detonante estaría en relación de los medios que se usen para tal interacción. No siempre tendrían que ser las palabras del personaje/intérprete, por ejemplo. Para efectos de la relación personaje y dramaturgo que propuse anteriormente, considero que podría ser válido que se realice trámite la misma plataforma virtual por la que actúa el dramaturgo (como se comentó en el capítulo anterior). Así, se generaría un nuevo canal de comunicación, porque el multimedia pasaría a convertirse en componente de la comunicación teatral, en relación no solo al personaje que reacciona a él, sino también del espectador, activo y participante, modificado por el personaje y el multimedia.

Como se puede observar, hasta el momento, el uso de elementos de proyección virtual se muestra como uno de los elementos claves de este trabajo, en el sentido de cómo se desarrolla en relación al espectador y, sobre todo, al personaje, sobre el cual ejerce dominio. Y se vuelve relevante, porque como un medio de comunicación contemporánea, “la proyección como una estrategia creacionista centrada en la mente del individuo puede abarcar también el inconsciente colectivo, abriéndose a la realidad onírica, mágica o ritual” (Fediuk, 2012, p.69).

Es a partir de estas concepciones que propongo la interacción con el público, en *Monológico*, a partir del personaje que lo asume como su receptor

implícito, consciente de que es el público que ha asistido a verlo a él como espectáculo (y que, por ende, cumplirá funciones básicas como aplaudir); y a partir del multimedia, como medio a través del cual se revela el dramaturgo (suyo también, de cierto modo) como ente regulador de que se lleven a cabo todas las acciones y diálogos que requiere el espectáculo para realizarse *adecuadamente*.

### ***2.2.5.3. Ficcionalización del espectador.***

Me refiero a *ficcionalizar el espectador* cuando, dentro de su rol activo, éste es asumido como un personaje más de la obra y, por lo tanto, sus acciones condicionan la representación. En dramaturgias de tal tipo, el público es pensado como un componente más por el dramaturgo al momento de escribir. Esto puede sonar como algo inseguro, porque uno no podría leer el futuro como para saber si es el público reaccionará de la manera óptima esperada; uno no es adivino como para saber que el espectador del asiento 14B el día de la vigésima función dirá su parlamento justo en el momento exacto. Si bien no se puede adivinar, sí se podría orientar al espectador para que responda de un modo.

Siempre dentro de los parámetros propuestos de la multimedia y el diálogo directo con el público es que se podría evidenciar la dramaturgia como tal dentro de la misma puesta en escena, dándole a saber al espectador que su presencia es parte de la representación, y que sin ella ésta no podrá continuar. Ahí radica su cualidad metateatral. En que la puesta en escena se evidencia en su totalidad y le

exige al espectador, de cierta manera, que forme parte de ella. Evidenciar la dramaturgia, en lo más simple, quiere decir mostrar los mecanismos literarios con los que fue concebida la obra: palabras, diálogos, acciones y/o acotaciones. Estos, señalé anteriormente, así como equivalen para el personaje teatral como una normativa de la cual no puede escapar, funcionarían del mismo modo para el espectador que, después de todo, también se estaría convirtiendo en un personaje teatral más.

Conseguir esto no implica *adivinar*, sino preparar un tipo de estructura escénica actoral que sepa insinuarle al público lo que tiene que hacer, en qué momento y, aproximadamente, de qué modo. El espectador, al entender que tiene que respetar una estructura (un texto o una acotación) procurará *no salirse del libreto* y, por lo tanto, seguirá dentro de la estructura dramática que el autor tenía previsto. Este hecho implica, por supuesto, cierta flexibilidad por parte del intérprete, que deberá saber reaccionar a las reacciones que cada espectador (único y particular) le otorgará dentro del margen de lo *permitido en la escena*.

Si bien en este capítulo he separado los elementos para distinguir sus propias características, esto no quita que en su aplicación se combinarán entre sí. Como se ha visto, para explicarlas, una depende de la otra o la definición y/o ejecución de una está condicionada por la otra y, del mismo modo, las tres se encuentran circunscritas dentro del contexto descrito en los Fundamentos Filosóficos. La *Ficcionalización del espectador* y la *Interacción con el público real* se encuentran, específicamente, dentro de los planteamientos de Jacques

Rancière en *El espectador emancipado* (2012); y dado que los tres componentes se relacionan constantemente con la multimedia (símbolo de poder y del desarrollo de la tecnología), se vinculan con las teorías de consumo, capitalismo e hipertecnología de la que hablan autores como Fredric Jameson (1992), Jean Baudrillard (1985) y Jean-François Lyotard (1993). Por último, con respecto a la *Intrusión del dramaturgo*, predominan las teorías acerca de la jerarquización del poder, tanto a nivel filosófico (como lo sostienen los autores anteriormente citados, sobre todo los dos últimos) como filosófico-teatral (el descentramiento del teatro contemporáneo, posdramático y teorías afines).

La teorización sobre ellos en realidad no es muy amplia ya que el uso que se les da depende, sobre todo, de las suposiciones que se hagan sobre éstas a nivel práctico. Como ejercicio para comprenderlas mejor resulta, por ejemplo, el de identificarlas en obras de teatro para ver y analizar su modo de actuar. En esta investigación, al ser teórico-práctica, me he servido mucho del ensayo/error para encontrar modos de aplicación. Modos que finalmente desembocarán en la puesta en escena, serán explicadas en el Capítulo IV.

## Capítulo III: Propuesta teatral

### 3.1. El personaje y su condición ontológica

Analizar al personaje de *Monológico*, al menos dentro de esta puesta en escena, demanda analizar, primero, un poco de su teorización en algunos de los estudios teatrales más recientes. Esto debido a cómo, de la mano con todo el movimiento teatral, ha ido variando su concepción en el teatro contemporáneo; cada vez menos específico, menos propio de una personalidad, incluso negado. Patrice Pavis, cuando se refiere a los personajes en el teatro posdramático, señala que si bien pueden ser imitaciones de seres humanos, son en primer lugar “portadores de discursos, intercambiadores de discursos” (Pavis, 1989, p.42).

José Sanchis Sinisterra, por su parte, sostiene que el personaje teatral, al igual que todo el teatro, tiene una doble naturaleza mimética: es literario y escénico, por lo que pertenece al mismo tiempo al ámbito de lo ficticio, mientras se encuentra dentro de lo escrito, y en lo real, cuando es interpretado por una actor/actriz que le otorga su corporeidad (Sanchis, 2002). Ahí radica su condición ontológica, en que fuera de la obra escrita no puede existir en un ámbito que no sea metafísico o imaginario. En la *realidad* solo existe gracias al acuerdo predeterminado que caracteriza al hecho teatral, en el que el espectador asume lo que ve como real; la *distancia ontológica*, como la llaman algunos (Dubatti, 2007).

La serie intermitente de enunciados discursivos atribuidos a un emisor personalizado, así como los restantes materiales textuales que le confieren propiedades o comportamientos (didascalias, referencias discursivas de otros emisores...), adquiere súbitamente *algo* similar a la identidad personal de los seres humanos. Irrumpe así, en el ámbito de esa “realidad ficticia” que llamamos teatro, el *personaje*, entre creado por y para el actor, actualización siempre cambiante de un abstracto sistema de interacción verbal diseñado en el texto dramático. (Sanchis, 2002, p.207).

Un acercamiento a ese “*algo* similar a la personalidad de los seres humanos”, también es propuesto por Ernesto Ráez, quien por su parte se refiere a los personajes como una “especie de signos analógicos porque son semejantes a lo que representan” (Ráez, 2017, p.73).

Así mismo, el dramaturgo y teórico español señala, también, que el momento de su representación por parte de un actor o actriz es la única posibilidad de *existencia* del personaje (Sanchis, 2002). Este hecho refuerza la idea del personaje como una existencia metafísica; en la obra literaria es creado por el dramaturgo que lo ha escrito y *vive* en la mente del receptor que se lo imagina en el acto de la lectura, mientras que durante el acontecimiento teatral *existirá* porque un actor/actriz ha decidido interpretarlo y, para ello, seguirá una estructura literaria/dramática compuesta por diálogos (palabras) y acotaciones (acciones). “El personaje *textual* (ficcional) [...] es una construcción imaginaria: el personaje *escénico* es una creación del comediante” (Ubersfeld, 1997, p.177).



Es por esto que planteo que este personaje tiene una condición ontológica, porque se presenta como tal: una presencia, un portador de discurso o como se prefiera nominarlo, que existe en la medida que cumple una función, tanto en el texto como en la puesta en escena. Del personaje de *Monológico*, salvo que alguien se lo otorgue, no se sabe su edad, ni su nombre, ni su condición social, solo el género (femenino) que finalmente parecería ser puesto de forma arbitraria para respetar la gramática<sup>33</sup>. Se trataría, como lo define el mismo Sanchis, en *Por una teatralidad menor*<sup>34</sup> de un personaje *mutilado*, reducido, parcial, enigmático, del que se sabe poco o nada.

Y en realidad, tales características no son relevantes. Lo importante de la siguiente investigación es entender que se trata de un ser, inexistente si es que se lo concibe en términos de lo *real*, que durante los minutos en los que se desarrolla el monólogo existe. Existe cuando se encuentra dentro de la situación de enunciación y parte de él será construido en relación la receptividad del público; se define en el acto de comunicación teatral, durante el *acontecimiento convivial* y solo y únicamente bajo la convención de que existe durante la representación. Y, repitiendo, es cierto que durante el monólogo aquel que existe es un actor interpretando a un personaje, pero se trata de un personaje que ha aparecido en la realidad, alejado de un pasado y un futuro, solo del presente, ese momento preciso.

El cuerpo que se desliza en el escenario [...] no transforma directamente lo real,  
no sigue un ciclo biológico [...] Es un eterno retorno, parecido a un sueño [...]

---

<sup>33</sup> Esta aseveración la digo en el sentido que, hablando a nivel gramatical, cuando se escriben algunos adjetivos no se puede evitar otorgarles un género. Esto excluye, obviamente, el reciente recurso de usar la “x” en lugar de las “a” o la “o” como medida de equidad, ya que todavía no es aceptada por la RAE.

<sup>34</sup> Artículo que forma parte de *La escena sin límites* (2002).

que parecen que marchan en un micro-mundo con leyes temporales y espaciales diferentes a los de la vida real. Su efecto es el mismo de una persona que se desplaza encima de una cinta sinfín y que, aunque camine, permanece siempre en el mismo lugar. (Gómez, 2012, p.12)

Es a partir de esta *realización* del personaje *ficticio* que radica parte de la metateatralidad de *Monológico*, porque dentro de la distancia ontológica empieza a adquirir tintes de real. El personaje está representando una situación de representación. Lo que no se muestra va más allá de una fábula o una acción, es el personaje en sí, en la convención de que ha sido despojado del actor (quien termina siendo, finalmente, un pretexto), mostrando su existencia. El personaje en escena nace cuando empieza el monólogo y muere cuando termina, y así irá reviviendo y muriendo conforme se vayan realizando nuevas representaciones. No hay un antes, no hay un después, solo un ahora. Y se trata de una vida rutinaria, repetida, parametrada, condenada a hacer siempre lo mismo de la misma manera dentro de un marco de *aparente libertad*. De ahí que desprendo la relación con el dramaturgo, como el creador, un ser tiránico que comanda y finge que en su creación hay espacio para rebelarse.

Pero en éste último punto surge, paradójicamente, otra cuestión: el dramaturgo como otro de los personajes. Porque sí, existe un dramaturgo, pero no es ese que sale como presencia a través del multimedia, ése es también un constructo ficticio, del mismo dramaturgo si se quiere llamarlo así. El autor dramático terminó su labor cuando culminó de escritura del texto. José Sanchis Sinisterra no es aquel que sale en escena, sino una metáfora o representación de aquello que simboliza él y todos los dramaturgos al crear

una vida imaginaria que es y depende exclusivamente de ellos. La representación del dramaturgo también es un personaje encerrado, solo que, probablemente, de todos los componentes que participan en la obra él sea el único que no lo sabe, o si lo sabe no da cuenta de tal consciencia.

*Monológico*, en mi propuesta escénica, es una obra que desnuda todo aquello que pueda ser posible: que la dramaturgia es escrita por alguien, que el que está en escena es alguien que no existe (existe el intérprete), que se sabe que hay un público presenciando el espectáculo, que están en un teatro (escenario), que hay un equipo técnico que ayuda al desarrollo de éste, que el monólogo ya está predeterminado por un texto que lo sostiene y que es arbitrario, y que todo será siempre lo mismo. Es totalmente autorreferencial.

En su vertiente metateatral, el autor se complace en presentar con mayor o menor descaro el carácter artificioso de su ficción, los hilos y resortes de su *artefacto*, las convenciones que constituyen la carne y la sangre de sus personajes, atrapados a menudo entre su “deseo” de existir plenamente y la sospecha o evidencia de su naturaleza ficcional. (Sanchis, 2002, p.263)

Y es en este sentido que también identifico el rol del actor en la puesta en escena de *Monológico*: representar a un ser que dé a entender que no tiene características. Esto a partir de diversas pautas.

No buscando la construcción de un personaje con una personalidad, voz y corporalidad muy marcada. Porque dentro de la convención del teatro el espectador espera la actuación, representación o interpretación por parte de un actor, que saldrá de

sus parámetros personales para *encarnar* otra vida, en el sentido más *romántico*<sup>35</sup> de la palabra. Pero aquello que aparecerá en escena no debe tener tintes de ficticio, sino de real. El personaje en escena no es una representación, es el personaje; o, mejor dicho, es la representación de un personaje que está en el mundo real, en una situación predeterminada, a sabiendas de lo que es y del triste destino que le toca representar.

Para entender eso, que podría sonar imposible o confuso, en el sentido teórico, se separará al actor del personaje, cosa que en la realidad podría sonar absurdo ilógico; pero que en el teatro, dada las convenciones y licencias que permite, es totalmente factible. La separación personaje-actor en el sentido Pirandelliano del asunto.

Siempre se ha concebido al actor y personaje como un ente indisoluble porque, efectivamente y en términos de lo real (nuestra percepción de), es así. Y en la historia del teatro, si bien siempre ha habido tendencia a que los personajes tengan, en mayor o menor medida, carga autorreferencial, siempre han estado sujetos al actor. Pero el 9 de mayo de 1921, en el Teatro Valle de Roma, esta se vio cuestionada cuando seis personajes ingresaron al ensayo de una obra de teatro. “EL PADRE. — Hemos venido en busca de un autor” (Pirandello, 1965, p.32). Luigi Pirandello estrenó *Seis personajes en busca de un autor*, en donde, por primera vez (al menos hasta lo que se conoce dentro de la *relatividad*<sup>36</sup> de la historia) se propuso presentar al personaje separado del actor/actriz, como un ser independiente.

---

<sup>35</sup> En ese sentido, en muchas personas existe la creencia que entre menos se parezca el personaje al actor/actriz, mejor ha sido la actuación.

<sup>36</sup> Acoto *relatividad* porque, como mencioné en los Fundamentos Filosóficos, dentro del pensamiento contemporáneo existe un entendimiento de que la historia ha sido escrita por los poderosos, los vencedores, quienes han escogido y contado sus versiones, lo que ellos han considerado importante. Por eso la historia es subjetiva. Lo mismo sucede con la historia del teatro, que se ha contado destacando a algunos autores, resaltando unas obras y ocultando otras, otorgando categorías de *mejor y peor*, o de *más y menos destacado*. Eso no quita el gran aporte que estos autores oficiales hayan hecho por el teatro, pero considero absurdo creer que fueron los únicos y que la historia no intentó (si es que no lo hizo, y no lo sabemos) borrar otros.

El personaje pensado por el autor, descansa en el limbo de la idea, hasta que el actor, con la plenitud de su humanidad, se lanza a la demiúrgica tarea de encarnarlo. [...] Contrariamente, el dramaturgo italiano Luigi Pirandello, sostiene la hipótesis contraria: la humanidad del actor, su materia imperfecta, la imposibilidad de un dominio absoluto de sus recursos expresivos no pueden sino obstaculizar la condición ideal del personaje literario, puro desde la literatura, portador de una lógica férrea y que se ensucia al pasar al escenario y ser encarnado por el actor. (Gómez, 2012, p.9)

La visión que tenía Pirandello con respecto a los personajes y la obra dramática como independientes de sus intérpretes y de su puesta en escena era tan singular que, por ejemplo, en su obra *Esta noche se improvisa* intentó lograr el efecto de que el público asistiese a la autorrealización de la obra de teatro (Uscatescu, 1986). En esta obra, los actores y actrices salen constantemente de sus personajes, muestran su dualidad, se quejan o dan opinión acerca la puesta en escena que se está desarrollando en ese momento. Hay, también, un director (el Doctor Hinkfuss) que constantemente interviene para corregir y ordenar, de modo que la obra de teatro se dé de forma *ideal*, de la manera más cercana a la obra de arte que el dramaturgo imaginó al momento de escribirla y que, inevitablemente, está siendo *contaminada* por las subjetividades de sus intérpretes. Pero, al igual que *Monológico*, todo está previsto.

DOCTOR HINKFUSS. —La obra del escritor es ésta. (*Y enseña el rollito de papel.*) ¿Qué hago yo con ella? La tomo como materia prima de mi creación y me sirvo de la calidad de los actores elegidos para hacer los papeles según la

interpretación que yo he dado a la obra [...] En otro teatro, con otros actores y otro montaje, con otra disposición y otras luces, admitirán ustedes que la creación sería ciertamente distinta. ¿Y no les parece a ustedes que queda demostrado con esto que lo que se juzga en el teatro no es nunca la obra del escritor —única en su texto—, sino ésta o aquella creación escénica que se ha hecho de la misma, todas distintas, mientras la obra sigue siendo una? Para juzgar el texto, sería preciso conocerlo; y en el teatro no es posible, a través de una interpretación, que hecha por ciertos actores será una y hecha por otros será forzosamente otra. Sólo la obra que pudiera representarse por sí sola, no con actores, sino con sus mismos personajes, que, por prodigio, adquirieran cuerpo y voz; sólo en ese caso, podría, sí, ser juzgada directamente en el teatro. Pero, ¿es acaso posible tal prodigio? (Pirandello, 1965, p.102)

Es bajo esta dualidad que planteo la existencia del personaje de *Monológico*. Él sabe, incluso, que hay un actor que lo está representando (dado su carácter autorreferencial). Por eso su representación es lo más cercana posible al actor, se confunden entre sí, pero sigue siendo el personaje. La obra es la ficción del personaje que está naciendo en ese preciso momento en la cabeza de un dramaturgo a la escena, con sus aparentes correcciones, dudas y momentos de rebeldía; pero es eso, una ficción, porque todo ya está predeterminado y el teatro no puede escapar de lo que es.

Habiendo hecho esta aclaración, espero que se vuelva más sencillo pasar al análisis en la adaptación que se ha hecho de *Monológico* para la puesta en escena. Ésta la haré para facilitar el entendimiento de los niveles en los que radica la autorreferencialidad

y el cómo el personaje va desarrollándose en la puesta en escena a partir de esta condición ontológica que acabo de explicar.

### 3.2. Sobre la adaptación del texto

Con respecto al texto original de José Sanchis Sinisterra, la siguiente versión de *Monológico* ha sufrido diferentes variaciones. En primer lugar, le he agregado una gran cantidad de acotaciones, para no decir todas, ya que el texto original solo tiene una, aquella que señala que “El cadáver, ofendido, se incorpora y sale de escena”. Estas acotaciones las he agregado con el objetivo de parametrar, al igual que los textos, las acciones de este personaje. Es importante recalcar este dato ya que, en la medida de lo posible, durante la puesta en escena he procurado respetar la totalidad de acotaciones y parlamentos señalados por esta dramaturgia. Como ya he repetido en diferentes circunstancias, el personaje no puede salirse de esa dramaturgia.

Además de la adición de acotaciones he modificado algunas frases y palabras, pero no de manera sustancial. En el texto original, en cuatro palabras<sup>37</sup> específicamente, se hace referencia al género del personaje como femenino. Pero dado que el género no cobra mayor relevancia en este monólogo, es referencial, opté por cambiarlo a masculino dado el género del intérprete, el mío. Así mismo, no he extraído ninguna frase del texto original, mas sí he agregado algunas o bien repitiendo más de una vez una parte del texto original, o bien otorgando algunas especificidades para contextualizar el monólogo en el

---

<sup>37</sup> Las palabras (en cursivas) son las siguientes: “necesitaba estar *sola*”, “*sola* conmigo *misma*”, “si me pongo a hablar *sola*”. Las dos primeras frases son consecutivas, mientras que la tercera aparece un párrafo después; todas en el primer tercio de la obra.

momento exacto en el que se llevó a cabo. Lo mismo sucede con algunas palabras que modifiqué para que verbalmente se sitúen en el tiempo presente, dando la idea de que el discurso del monólogo se está creando en el momento.

Ya en el plano espectacular, dentro del libreto de la adaptación del texto agregué las diapositivas y la música utilizada en la puesta en escena. Las diapositivas, a la larga, darán a entender que se trata de la presencia del dramaturgo. Pero, en conjunto, la consciencia de la presencia de música y multimedia dentro de la puesta en escena implicará que el personaje sepa que hay personas encargadas en manejar tales componentes.

En líneas generales, los cambios realizados al texto los he hecho para evidenciar el carácter de *Monológico*, no solamente a nivel textual, sino de puesta en escena. Esta adaptación está pensada con los componentes espectaculares y, sobre todo, con el reforzamiento de esta visión de personaje encerrado. Dicho esto, cabe aclarar que *Monológico* no propone que arbitrariamente sea un personaje el que dice el monólogo, en realidad ni lo señala; éste podría ser también, si se desea, un actor durante un ensayo o alguien que entró a barrer la escena y no se dio cuenta que la función ya había empezado. Sin embargo, a raíz de que el texto lo permite y de mi interés como actor creador e investigador opté porque fuese así, reforzando incluso la idea de que se trata de un encierro.



### 3.3. Análisis del texto

Como aclaraciones generales previas sobre la siguiente versión, quisiera acotar que la intervención del multimedia está marcada con la palabra “**Diapositiva**” que se encuentra en negritas; significando “**NEGRA**”, que se encuentra en oscuro, para dar el efecto de que no hay proyección en ese momento (ya que el color negro implica que no hay iluminación en la diapositiva). El formato de las diapositivas es simple: fondo gris un poco borroso y letras negras, como el de un papel impreso sucio<sup>38</sup>. Dentro del contenido de las diapositivas, por su parte, dado que no tiene nombre, me referiré al personaje como “ÉL”.

Del mismo modo, la intervención de la música o sonidos está marcada, valga la redundancia, por la palabra “Sonido”, subrayada. Cabe recordar, así mismo, que todas las acotaciones, a excepción de una, las he agregado por motivos de la siguiente investigación.

Para el siguiente análisis dividiré el texto para explicarlo por parte. Primero el trozo de texto a explicar (en formato de cita) y luego la explicación de tal. Los textos explicativos se harán en párrafos consecutivos para dar un apoyo visual que facilite la separación entre “obra” y “explicación”. Dado el carácter ontológico de este personaje, además, haré la explicación como actor/creador que observa y se refiere el actuar del personaje del que estoy separado.

---

<sup>38</sup> La idea inicial, era la de darle el mismo efecto del empapelado al fondo de la diapositiva, pero por cuestiones técnicas no se llegó a concretar.

**Diapositiva 1 (NEGRA)**

*(Las luces se encuentran encendidas, pero mal acomodadas. ÉL ingresa a escena con una silla empapelada con trazos de escritos, dándole la espalda al público).*

**Diapositiva 2 (MONOLÓGICO de José Sanchis Sinisterra)**

*(ÉL acomoda su silla, retrocede, la mira, la reacomoda. Gira hacia el público).*

**Diapositiva 3 (NEGRA)**

*(Rostro que disimula sorpresa. Pequeños gestos. Suspiro).*

El escenario se encuentra ya listo, mostrándose como tal: un escenario desnudo. Le doy unos breves segundos de soledad al espacio para que se pueda apreciar tal condición, eso es muy importante. El personaje ingresa de espaldas al público, que se encuentra dispuesto en sillas como en los teatros convencionales. La *silla empapelada* de la que habla la acotación es una de madera a la que previamente le he pegado trozos rotos del texto original de *Pervertimento y Otros gestos para nada*, así como de una adaptación que hice de *Esta noche se improvisa*<sup>39</sup> y textos de Samuel Beckett como *Esperando a Godot* y *Final de Partida*. Este detalle, si bien pasa prácticamente inadvertido, es un primer indicio de autorreferencialidad, ya que pedazos del texto que a continuación se representará se encuentran ahí, como palabra. Del mismo modo, no es casualidad que los cuatro textos escogidos tengan carácter metateatral y, salvo el texto de Pirandello, contenga personajes *mutilados*. Hasta ese momento, si bien para ingresar pasa entre el público, mi idea es dar a entender que el personaje no se ha dado cuenta de su condición. El segundo indicio importante de autorreferencialidad se da con la diapositiva que indica

---

<sup>39</sup> Que, como se explicará en el capítulo IV, fue parte de la exploración de las formas de trabajar la metateatralidad antes de llegar a *Monológico*.

el nombre y el autor de la obra (la N°2). A los espectadores se les recuerda que están asistiendo a ver una obra de teatro escrita por un autor. El título de la obra pasa inadvertido para el personaje. La acción siguiente de acomodar también transcurre dentro de esa ignorancia. Ese código se rompe cuando el personaje gira y mira, por primera vez, al público a los ojos. Nota que existen, que han venido a verlo. Remarco en la acotación “rostro que disimula sorpresa” y los “pequeños gestos” porque da entender que la dramaturgia también ejerce dominio sobre las maneras de sentir del personaje. El “suspiro”, en cambio, se da como signo de resignación. Nuevamente el círculo vicioso y repetitivo del teatro. Es hora de empezar.

Sonido (1)                      Toby Dammit

*(ÉL acomoda las luces, interpelando visualmente a los técnicos).*

**Diapositiva 4**                      **(El público aplaude.)**

**Diapositiva 5**                      **(NEGRA)**

La canción da a entender, en cierto modo, el *inicio* de la obra (así como se hace en muchas puestas en escena, generalmente para dar una atmósfera), como si lo anterior hubiese sido un preámbulo o algo, aparentemente, no planificado. “Toby Dammit” es una canción compuesta por Nino Rota<sup>40</sup>, del tono lúdico y burlón, muy característico de las películas de Fellini. Este tono lúdico le da cierta ironía, ya que contrasta el sonido con la esencia de la situación, además de dar cierto tono patético. El hecho de que el personaje mientras acomoda las luces dialogue con los técnicos encargados demarca, nuevamente,

---

<sup>40</sup> Esta canción es sustraída del homónimo capítulo de la película *Historias extraordinarias* (1968). La película consta de tres capítulos independientes dirigidos por tres directores distintos. *Toby Dammit* estuvo bajo la dirección de Federico Fellini.

su grado de autorreferencialidad. En cambio, ya con la proyección que dice “El público aplaude” es que se produce el primer contacto entre multimedia (dramaturgo) y el público. La proyección simplemente aparece, por lo que no tiene el tono ni de una petición ni de una orden, simplemente es una instrucción. El público no está obligado a aplaudir, sin embargo lo hará (y, efectivamente, durante las presentaciones siempre lo han hecho) porque sienten que están cumpliendo su parte, además que el acto de aplaudir en un teatro es muy común. Este hecho de que se sobre entienda que el público obedecerá marca cierto poder, cierta autosuficiencia ya que están haciendo caso, sin quejarse, de tal instrucción. Aquí es que planteo algunas analogías con la legitimización del poder de la que hablaba Lyotard. Pareciera algo inocente, simple e irrelevante, pero recién cuando termine la puesta en escena y uno se ponga a pensar que ha hecho caso a todas las indicaciones del multimedia del mismo modo que el personaje, es que esta analogía podrá cobrar tal dimensión.

*(Se emociona un poco más y acelera sus actividades. Una vez terminado de acomodar las luces, busca la afirmativa de los técnicos para empezar. Nota que no tiene el pañuelo puesto en el cuello, se dirige hacia uno de los técnicos para que lo ayuden a ponérselo. Da la indicación para empezar. Empieza con su texto, pero no se le oye. Larga pausa).*

**Diapositiva 6**            **(Larga pausa en la que aquellos que olvidaron apagar sus celulares lo harán de una manera muy, pero muy, disimulada.)**

**Diapositiva 7**            **(NEGRA)**

La acción de acomodar los tachos de luz continua, así como la relación con los técnicos de escena. Esta acción tiene como objetivo el que la iluminación sea la óptima, ya que desde que empezó la escena no lo ha estado. En lo concerniente al pañuelo, en cambio, hay dos motivos. El primero es para generar otras interacciones con los técnicos (que en este caso es otro<sup>41</sup>); y el segundo, conforme se vaya desarrollando la obra, será un signo de cómo el personaje irá sufriendo paulatinamente cierto grado de degradación. En todas las acciones realizadas hasta el momento, así como en su voz cuando empiece con los textos, hay cierta premura porque todo salga bien. Entre ansiedad y temor a equivocarse; la obra tiene que salir óptima dentro de los estándares que demanda el texto. Con las luces acomodadas y el pañuelo puesto, la función puede empezar. El personaje solo hace las gesticulaciones del primer texto porque aún no es el momento de empezar, esa es la orden tácita del dramaturgo, quien aún no ha decidido dar la venia para que se suelten palabras, mas sí para que haya las gesticulaciones que den el efecto apenas mencionado. La diapositiva N°6, por su cuenta, es una nueva interpelación al público (el de apagar los celulares es un fenómeno típico de nuestro tiempo). Mientras tanto, en esa “larga pausa” que señala las acotaciones, es que el personaje toma consciencia de que aún no era su momento de hablar.

*(Nueva indicación afirmativa para empezar). Lo primero y principal... (Energía baja. Gestos cómo preguntando si debería ponerle más ímpetu. Más fuerte). Lo primero y principal... (Nuevas indicaciones). Lo primero y principal (gesto de aceptación) sería encontrar una buena excusa para decir el monólogo, que a continuación van a oír, precisamente allí donde haya alguien que pueda*

---

<sup>41</sup> Uno se encarga de las luces, otro de la música, otro de las proyecciones y otro del pañuelo.

escucharlo. Porque si no hubiera nadie para escucharlo, ¿qué sentido tendría molestarse en decir un monólogo?

Sonido (2)                      Ba dum tss

**Diapositiva 8**                      **(El público ríe.)**

**Diapositiva 9**                      **(NEGRA)**

Pasada la diapositiva que daba tal indicación al público, es que finalmente se puede arrancar con el texto dramático. El personaje es consciente de eso y lo confirma buscando el gesto afirmativo de todos los técnicos que forman parte del espectáculo. Aquí es donde arranca el texto original de José Sanchis. Todo lo precedente ha sido ideado a nivel de puesta en escena para ubicar al personaje en esta realidad y soltar los primeros indicios sobre lo que trata la obra, ya que sin estas las interpretaciones serían más vastas. El texto arranca sin energía para dar pie a una nueva relación con uno de los técnicos, esta vez el encargado de las proyecciones, quien le indicará (gestualmente) que su voz está baja, no se le oye y la energía está baja; la obra está empezando mal. Se repite el texto inicial, así como las indicaciones del técnico. Finalmente, a la tercera, es que el texto se da de modo fluido. Lo primero que quiere este personaje es una “excusa”, un “lugar” y un “receptor” para decir el monólogo, esto interpretado en el sentido *stanislavskyano* de las “siete preguntas básicas”. El “que a continuación van a oír” lo agregué al texto para darle ese efecto de inmediatez, que el monólogo se está dando en el ahora, preponderando el momento. “Porque si no hubiera nadie para escucharlo, ¿qué sentido tendría molestarse en decir un monólogo?”, en cambio, es un texto clave para entender tanto el teatro como la importancia que se le ha dado al espectador en este trabajo. La afirmación es clara: no

hay monólogo, no hay teatro sin alguien que vaya a presenciarlo, sin el espectador. El primer sonido, por su parte, es el típico efecto que se usan en los stand ups después de hacer un chiste, que se hace por medio de la batería y finaliza con un platillo, “Ba dum tss”. Este efecto es para reforzar el último enunciado, que si bien puede parecer obvio no termina de ser cierto; mientras que la acotación que le pide al público que se ría es para reforzar el efecto del sonido. Se ha contado un chiste, por lo tanto hay que reírse, así tiene que ser.

La cosa es menos complicada de lo que parece, así que, sin darle más vueltas al asunto, éste, aula 7, ¿verdad? (*Inspecciona el espacio, hasta darle la espalda total al público*). Éste me parece un sitio adecuado. De modo que sólo me faltaría encontrar una excusa razonable para venir aquí... (*Gira*). Aunque, en realidad, tampoco sería preciso, puesto que ya estoy aquí. ¿O no?... (*Pausa. Vuelve a girar*). Claro... y seguramente no faltará quien ya me está juzgando pensando que mi monólogo ya empezó. Y seguramente tampoco faltará quien diga después que mi monólogo era flojo porque las variables no estaban bien justificadas y... la puta madre... (*Se sienta*).

El monólogo continúa. El texto “aula 7” también lo agregué, ya que fue el salón en donde presenté la puesta en escena de la obra; lo del lugar podría cambiarse en caso se realice en otro espacio. La acotación de “darle la espalda al público” es netamente arbitraria, un movimiento impuesto por capricho. Como anunció al inicio del monólogo, está buscando un “lugar” donde decir su monólogo. Este acto del lugar es un mero

pretexto ya que, por más que aparente buscar, no puede escapar de ese escenario que le han designado para que desarrolle su monólogo. De ese modo, esa “inspección” también se vuelve inútil. Está a punto de buscar la “excusa”, pero se da cuenta de la obviedad de su acción precedente, porque efectivamente está ahí en ese momento. Pero, en contraste, aparece ese “¿O no?” ¿De verdad está ahí? ¿De verdad *está*? ¿Puede *estar* un personaje (ficticio) en un lugar (real)? Es una pregunta de índole existencial sobre la naturaleza del personaje. Así mismo, el hecho de que gire hacia el público para soltar ese texto demanda que está en busca de la aprobación del público, aquellos que conviven con él durante el acto espectral; si no fuese así el monólogo no estaría correctamente justificado. Y como puede que él no puede *estar*, el monólogo no estaría justificado. A partir del “claro” empieza un autocuestionamiento acerca si el monólogo que está diciendo está desenvolviéndose correctamente o no. Aquí, también, le he hecho modificaciones al texto para otorgarle especificidad; le agregué el “juzgando” y “variables”, este último dado que se trata que este es un trabajo de investigación para una tesis. El personaje entra en un estado de resignación. Este último momento no necesariamente se desprende del texto, pero dado que el cambio de uno a otro texto parecía un poco repentino, opté por darle un desarrollo que de paso nutriese los efectos investigativos de mi estudio.

**Diapositiva 10**      **(ÉL encuentra una excusa.)**

**Diapositiva 11**      **(ÉL lee su libreto.)**

**Diapositiva 12**      **(NEGRA)**

*(ÉL, dudando, recoge su libreto y lo lee).*



¡Ya está, claro que la tengo! La excusa, quiero decir. O mejor, el motivo. He venido aquí por un motivo muy razonable, incluso más que razonable: “dramáticamente obligatorio”. He venido aquí porque ahí, entre los pasillos, la situación se estaba poniendo insoportable. Mi sistema nervioso ya no aguantaba tanta tensión y necesitaba estar solo. (*Apagón*).

Después del “la puta madre” el personaje entra en un estado de resignación más profunda. El monólogo se queda en *stand by* porque hace falta la “excusa”. Es en este momento que el personaje se percató por primera vez de la presencia del dramaturgo que, concretamente, le dice que encuentre tal excusa. Dado que el personaje no entiende y no hace caso de tal indicación se pasa a la diapositiva N°11, que es más específica. El personaje entiende mejor tal indicación y, efectivamente, la realiza. Lee el libreto de la obra, que es el mismo que se está analizando ahora y que sabe que es suyo, y continúa con la representación. En el libreto pareciera que lee la “excusa”, pero en realidad ha leído el texto que sigue “¡Ya está, claro...!” He agregado al texto original la frase “dramáticamente obligatorio”, para acentuar el carácter impositivo de la dramaturgia hacia el personaje. Es patético, si me permiten tal subjetivización, ver al personaje diciendo de manera convencida “obligatorio”. Del mismo modo le agregué el “por los pasillos” porque, durante la confrontación práctica, ese era el lugar de donde salía el personaje. Lo que continúa, que hace referencia a “solo” es una nueva imposición gramaticalmente forzada por parte del dramaturgo para darle otros matices al personaje. Las luces se apagan para anular, parcialmente, la presencia del público. En la oscuridad el personaje no los podrá ver. Es un intento, vano en realidad, de crearle la ilusión de

soledad a este personaje. A causa del carácter convivial del teatro es imposible pensar que se pueda estar solo (hablando en términos físicos); la soledad en el teatro solo se puede crear *ficcionalmente*, si es que la obra lo requiere.

**Diapositiva 13      (Silencio.)**

Eso es: solo conmigo mismo y con mis pensamientos. Todo el mundo necesita un poco de soledad de vez en cuando para poner en orden sus ideas. (*Se pone nervioso*). ¿Qué ideas? Éstas, por ejemplo. ¿O acaso no parece que estoy poniendo en orden algunas ideas?

**Diapositiva 14      (No. El apagón no funcionó. Las luces se vuelven a encender.)**

**Diapositiva 15      (NEGRA)**

Durante el momento de “soledad” hay un punto de quiebre cuando el personaje dice “poner en orden sus ideas”. En términos de lo real el personaje no existe, por ende no piensa ni tiene ideas. El dramaturgo, a través de la acotación, hace que el personaje se ponga nervioso porque debería cuestionarse si es que tiene ideas. Toda es una imposición; valga la redundancia, una farsa de la libertad. El momento de nerviosismo desaparece (o lo hacen desaparecer) cuando asume (o cree asumir) que todas las reflexiones que ha hecho anteriormente hacen parte de sus ideas. Ante la duda, interpela al público, como la ha hecho continuamente y seguirá haciendo. En estos textos se podría dar la impresión, incluso, de que el personaje está tratando de decir algo, pero que no lo dejan hacerlo. El

dramaturgo evidencia que el momento de soledad no ha funcionado y hace que la representación continúe. El personaje se da cuenta de tal indicación y acata.

Bien, hagamos de cuenta que ese punto ya está resuelto, y no del todo mal...

*(Pausa. Duda)*. Pero, ahora que lo pienso, necesitaría urgentemente otra cosa para mi monólogo: alguien a quien decírselo. Porque una cosa es que haya quien te escuche, casualmente, en el sitio adonde has ido a decir tu monólogo, y otras es que tú se lo digas a alguien.

**Diapositiva 16** ( **MONÓLOGO**  
**MONÓLOGO + LÓGICO = MONOLÓGICO**  
**PERSONAJE**  
**SOLILOQUIO**                      **MONÓLOGO**  
**(ÉL MISMO)**                      **(OTROS)**  
**PÚBLICO** )  
 (Se sobre entiende su presencia porque... DESLIZAR)

**Diapositiva 17** (“Dado que se ignora como discurso, el monólogo se dirige directamente al espectador, interpelado como cómplice y voyeur-oyente.”

**Patrice Pavis en *Diccionario del Teatro* (Pavis, 1996, p.320))**

Parece lo mismo, pero no es lo mismo.

**Diapositiva 18** (NEGRA)

El personaje dice el texto “Bien, hagamos...” repentinamente, sonriente, como si nada hubiese pasado anteriormente, ha *olvidado* el conflicto. Ha sido una respuesta mecánica. Por eso, de pronto de corta, y parece reflexionar sobre esa *mecanicidad* con la que ha dicho ese texto que en realidad cree no haber *sentido*. El dramaturgo le ha impuesto que dude del texto que le hizo decir impositivamente. A continuación se pasa al tercer componente que se necesita para desarrollar el monólogo: el receptor. Finalizando ese párrafo da a entender la intencionalidad del acto comunicativo, que tendría que ser de cierto modo bilateral. Indirectamente da a entender que se está refiriendo al público, porque es a ellos a quienes les ha estado diciendo el monólogo, pero como son una presencia implícita es como si no fuesen considerados, se sobreentienden. Idealmente ese receptor tendría que ser otro personaje en escena (lo cual no quitaría que el receptor seguiría siendo el espectador), sin embargo, dado el carácter solitario del monólogo, el único receptor que le queda al personaje es aquel que se encuentra al otro lado de la cuarta pared. Textualmente, esta afirmación no queda necesariamente clara. Por tal motivo es que el personaje se apoya de una diapositiva que explique la situación. Nuevamente el nombre de la obra; autorreferencialidad constante. Un juego de palabras sobre el nombre de la misma. Una diferenciación entre “soliloquio” y “monólogo”, para descartar que el hecho de que el personaje se está hablando a sí mismo; por algo es un monólogo. Pero en cualquiera de los dos casos siempre va a estar la presencia del público, como receptor implícito. Posteriormente, dentro de las opciones aplicativas del Power Point aparece sobre esta última diapositiva el texto “Se sobre entiende su presencia porque... DESLIZAR”. La parte en minúsculas la inevitable presencia del público en todo acto teatral; mientras que la parte en mayúsculas es una opción interactiva que hará,

mediante el movimiento del personaje que la diapositiva N°16 se *deslice* hacia la N°17. El personaje también es consciente de que hay un multimedia con opciones lúdicas particulares. La cita de Patrice Pavis es parte del recurso de la intertextualidad (muy usado, también, dentro de la metateatralidad) y es para reforzar todo aquello dicho anteriormente. Es una redundancia sobre otra redundancia. Se le repite al espectador su condición de espectador constantemente. Que recuerde, una vez más, que toda la puesta en escena está pensada en función a él; y que tanto el personaje como el dramaturgo saben y están pendientes de él.

Por ejemplo: si yo me pusiese hablar estupideces, solo, en una aula cualquiera y hubiesen personas escondidas en la oscuridad creyendo que van a oír algo interesante, ellos escucharán lo que digo, sí, pero yo no les estaría diciendo ese monólogo a ellos. Está clarísimo.

El sentido que procuro darle a esta frase es irónico, porque es una referencia clara al público. Con respecto al original le he agregado “aula cualquiera”, lo de “estupideces” (aludiendo al monólogo, no peyorativamente, sino apelando a que podría parecer tonta) y la frase “hubiesen personas escondidas en la oscuridad creyendo que van a oír algo interesante” (un reto o burla dirigido al público).

Ahora bien: ¿le quiero yo decir mi monólogo a quien, casualmente, me está escuchando aquí, sí o no? O sea: si suponemos que hay aquí... personas escondidas en la oscuridad creyendo que van a oír algo interesante, valga la

expresión, ¿sería a ellos a quienes yo les quiero decir mi monólogo? La cosa no es sencilla, porque, si hablase con ellos, lo primero que tendría yo que preguntarles es qué hacen ahí... sentados en la oscuridad, valga la expresión, y quién los ha invitado, y qué de interesante esperan oír, y porqué ponen esa cara de aburrimiento y descontento, y... ¡adiós monólogo! Además, que no me pondría a explicarles mis intimidades a un grupo de personas a los que no conozco de nada. No sería lógico. O sea, que no, vamos: que no quiero hablar con quienes, casualmente, me estén escuchando aquí... ¿Está claro?

**Diapositiva 19**      **(El público hace un gesto afirmativo.)**

**Diapositiva 20**      **(NEGRA)**

En este momento empieza toda una serie de juegos en relación a ese receptor que necesita su monólogo. El público, si bien es el receptor implícito de todo hecho teatral, no es aquel que el personaje aparenta buscar. “Si suponemos que hay aquí... personas escondidas en la oscuridad creyendo que van a oír algo interesante” es una alusión que el personaje le hace directamente al público en donde, dicho sea de paso, se acerca a él y lo interpela a través de los textos “qué hacen ahí”, “quién los ha invitado”, “qué de interesante esperan oír” y “porqué ponen esa cara de aburrimiento y descontento” (textos que se han visto modificados, también). Este es un juego entre *eres* y *no eres*, ya que todas esas características que menciona son las que él cree ver en el público; pero a pesar de ellos no lo considera como su receptor. Si el personaje interpelara al público sobre ellos mismos, “¡adiós monólogo!”, ya que no podría hablar más de sus *ideas*. Posteriormente sigue con esas paradojas tan únicas del teatro: el público es totalmente

desconocido para aquellos que están en escena. ¿Por qué alguien hablaría solo para que lo observe un grupo de desconocidos? Permanece la dinámica de recordarle al público su rol de receptor, aunque al mismo tiempo se lo descarta como tal. En la diapositiva N°19 nuevamente interviene el dramaturgo, pero esta vez con una indicación más inusual que pedirle aplaudir a un público que está acostumbrado a hacerlo. Paulatinamente, el dramaturgo le exige más al público. Además, pedirle al público que afirme como diciendo “sí, entendí” ante el “¿Está claro?” del personaje es una contradicción más en esta serie de contradicciones. Es como si todos fuesen cómplices de esta mentira. Fingen aceptar algo que en realidad saben que no es así.

De modo que no tengo más remedio que encontrar cuanto antes a quien decir mi monólogo. Alguien a quien no tenga que pedir explicaciones ni mucho menos dárselas. Alguien, además, que no me interrumpa mientras hablo, porque entonces no sería un monólogo; sería un diálogo, si no recuerdo mal. Y alguien, por último, que pueda escuchar mis intimidades con discreción y respeto, o sea: que no vaya a contárselas a todo el mundo en cuanto yo le dé la espalda. Que sepa tener la boca cerrada, como un muerto...

Una vez “descartado”, el público (o esa alusión de él) como aquel receptor es que el personaje empieza a sondear nuevas opciones. Alguien que haga parte de la ficción pero que no le responda verbalmente, para que su monólogo no se transforme en un diálogo. La alusión a componentes y términos del teatro es constante. El “si no recuerdo mal” podría ser tomado como una crueldad terrible por parte del dramaturgo, ya que es una de

las incapacidades del personaje, ausente de memoria. Sin embargo, y a pesar de eso, es dicho con total naturalidad. Después, nuevamente hace alusión a las “intimidaciones” de las que habló al inicio del monólogo y que, dicho sea de paso, tampoco tiene y hasta el momento no logra contar. Terminada la reflexión, la conclusión es que el receptor ideal para un monólogo es un muerto: está en la ficción y, como no habla, el personaje puede continuar con su discurso unipersonal. La lógica del monólogo no corre peligro.

**Diapositiva 21**      **(“Alguien” del público se dirige al centro del escenario y se mata.)**

*(ÉL observa a aquel que se supone tendría que matarse).* Alguien como un muerto. *(Esa persona se percató de su desatención y se mata).*

**Diapositiva 22**      **(NEGRA)**

Este considero que es uno de los momentos más importantes de mi trabajo, aquella en la que la *Ficcionalización del espectador* se hace más evidente. Las indicaciones a través del multimedia por parte del dramaturgo, en este momento, alcanzan uno de sus picos más alto en esta puesta en escena. Alguien del público tiene que hacer de muerto. Pero, dado lo inusual de tal petición, es que la dramaturgia toma sus precauciones. En primer lugar pone al personaje como aliado para encontrar ese “alguien”, por eso la repetición del texto (y si es posible un largo silencio, también) para darle seriedad a ese enunciado. Usualmente alguien del público, efectivamente, sigue las indicaciones y sacrifica la comodidad de su asiento en pro del espectáculo. Sin embargo, en caso de que tal cosa no suceda es que entra en acción la segunda medida cautelar:



aquel que acomodó el pañuelo (que ya terminó su labor en la obra y podría encontrarse, tranquilamente, entre el público) ingresará a escena para cumplir tal rol. El muerto en escena es indispensable. Valga la redundancia, el personaje también tiene consciencia de que tendrá un muerto en escena.

¡Mira qué casualidad! ¡Un muerto! A esto le llamo yo tener suerte. Ni que me lo hubieran puesto aquí a propósito. Porque un muerto, hay que reconocerlo, es lo más indicado para una situación como la mía. Lo he visto en muchas obras de teatro, clásicas y aun modernas.

Sonido (3)                      Ba dum tss

Ese “¡Mira qué casualidad!” es fingido (y no podría ser de otro modo).

Nuevamente hay una serie de paradojas y contradicciones, como el hablar acerca de la “suerte” en una estructura dramática en la que todo está programado. Posteriormente, se repite el sonido de la batería, lo que da a entender que el texto anterior intentó ser gracioso, cosa que no fue. Es un sonido impuesto, que solo refuerza lo patético del personaje. “Lo he visto en muchas obras de teatro, clásicas y modernas”; el que el personaje hable en pasado, un tiempo que no tiene, como “visto” es tan contradictorio como hablar de la “suerte”. Del mismo modo, nuevamente hay referencias textuales al teatro mismo.

Un muerto tiene todas las ventajas, y ningún inconveniente...

Bueno: casi ninguno. Porque, según y cómo, también podría resultar un poco tonto estar hablando y hablando con alguien que sabes que no te oye ni una sílaba. (*Mientras se va quitando el pañuelo*). Y seguramente habría luego quien diría que el monólogo era flojo porque solo es una suerte de palabrerías sin fundamentos y...

Es tan tonto hablar con alguien que no te oye, como lo es interpretar un monólogo para un público que, como diría Sanchis, ha renunciado a ser el receptor (en este caso, distraído o dormido). Por otro lado, la acotación le impone una acción concreta al personaje para denotar una sensación precisa: nervios. Nuevamente el personaje cae en cuenta de que su monólogo podría no tener un fundamento lógico, como lo hizo también al inicio del texto. Sin embargo, nuevamente saldrá (o lo sacarán) de tal estado.

Pero, ¿qué estoy diciendo? Si, por casualidad, resultara que el muerto era alguien muy querido, el dolor y la desesperación podrían enajenarme hasta el punto de hacerme olvidar que los muertos no oyen ni una sílaba. Eso es algo que ocurre hasta en la vida.

**Diapositiva 23**      (“Y si ocurre en la vida, que es ese sitio en que la gente hace cosas normales y corrientes, con mayor razón en el teatro, en donde las cosas, a veces, son un poco más raras que en la vida. Por ejemplo: algunos monólogos.”  
**José Sanchis Sinisterra en *Monológico de Pervirtimento y otros gestos para nada* (Sanchis, 1993, p.22))**

Y si ocurre en la vida, que es ese sitio en que la gente hace cosas normales y corrientes, con mayor razón en el teatro, en donde las cosas, a veces, son un poco más raras que en la vida. Por ejemplo: algunos monólogos.

**Diapositiva 24 (NEGRA)**

“Eso es algo que ocurre hasta en la vida”, dicho por el personaje da a entender que él no pertenece, o en ese momento no está, dentro lo que se podría considerarse “vida”. Y, efectivamente, él está en ese momento en el teatro, no conoce la vida, pero sabe (o mejor dicho, habla de ella) a causa del dramaturgo. La diapositiva N°23, por su parte, es un nuevo caso de intertextualidad, esta vez citando al mismo monólogo. Una cita de *Monológico en Monológico*; autorreferencial. Esta proyección aparece antes de que el personaje la diga verbalmente (sin percatarse de ella), anticipándolo, evidenciando el texto dramático y para resaltar ese texto. Con ese texto, como mencioné hace poco, se da a entender que el que el personaje habita es el mundo del teatro en donde, además, se permite salir de lo común y lo corriente.

Pero este mío no sería nada raro si yo, ahora, arrodillándome junto a este cuerpo exánime... ¿se dice así?... Pues eso: arrodillándome junto a él exclamara:

**Diapositiva 25 (ÉL profiere el texto con una emoción descomunal.)**

**(Arriba<sup>42</sup>)**

*(ÉL mira preocupado a aquel que hará las diapositivas. Intenta. Da una indicación).*

---

<sup>42</sup> Lo de “arriba” y “centro” se refiere a la posición de la diapositiva en relación a la pared. Todas las proyecciones se han ubicado en la parte superior para que no interfiera en la actuación, excepto, se entiende, ese par que están señaladas con “centro”.

- Diapositiva 26** (ÉL profiere el texto con una emoción descomunal.)  
(Centro)
- Diapositiva 27** (ÉL profiere el texto ~~con una emoción~~ descomunal.)  
(Centro)
- Diapositiva 28** (ÉL profiere el texto ~~con una emoción descomunal.~~)  
(Centro)
- Diapositiva 29** (ÉL profiere el texto ~~con una emoción descomunal.~~)  
(Arriba)
- Diapositiva 30** (NEGRA)

El “¿se dice así?” es parte del texto original de Sanchis, y apoya la idea de que el personaje tiene consciencia del público; alguien hablando solo diciendo esa frase sonaría un poco raro. Acto seguido, para darle lógica al muerto como receptor es que el personaje se arrodilla a su lado. Lo que viene a continuación es un aporte mío, que considero es un ejemplo claro de la *falsa libertad* de la que se ha hablado repetidamente. En el momento en el que el personaje está por arrodillarse es que aparece, como tantas otras veces, la diapositiva (N°26) dando una indicación. El personaje se preocupa ya que teme la premisa “emoción descomunal” que no cree sea capaz de interpretar. Hace un breve intento, pero no lo hace. Entonces da indicaciones a los técnicos, dando a entender que no podrá hacerlo. Al no recibir respuesta es que él mismo se acerca a la proyección y, como si estuviese bajando la diapositiva, la mueve de “arriba” al “centro”. Luego, pasa a tachar “con una emoción” (que ocupa la primera línea) y “descomunal” que ocupa la segunda; hecho esto empuja la diapositiva nuevamente hacia arriba, quedando la acotación del

dramaturgo solamente como “ÉL profiere el texto”, y el resto rayado. Es una falsa libertad porque pareciera ser que el personaje tiene poder de decisión en la obra de teatro, cuando en realidad no es así; su *rebeldía* también estaba prevista por la dramaturgia.

Sonido (4)                      Marcha fúnebre

*(Se quita el saco y lo cubre).*

“¡Társilo! ¿Eres tú?...”

**Diapositiva 31            (El público aplaude emocionado.)**

**Diapositiva 32            (NEGRA)**

Habiéndose quitado la presión de lo “descomunamente emotivo”, el personaje se toma su tiempo para soltar ese texto. Se oye la “Marcha fúnebre” de Chopin para generar la atmósfera triste y trágica de la muerte de alguien que incluso pareciese tener un nombre griego (Társilo). El quitarse el saco como una nueva orden. Una vez dicho el texto, aparece nuevamente una de las acotaciones del dramaturgo que van dirigidas hacia el público: aplaudir, pero esta vez vitoreando al personaje, independientemente de si es que lo hizo bien o mal.

Calma, calma... No nos precipitemos... Si resulta que este cadáver es, pongamos por caso, el de Társilo, y si admitimos que Társilo es alguien muy querido, por mucho que me enajenen el dolor y la desesperación, yo no voy a explicarle mis intimidades así, de buenas a primeras, como si me hubiera encontrado con mi

vecina. No sería lógico. Primero tendría que pasarme una buena media hora llorando, desmelenándome y, sobre todo, hablando de Társilo y de su problema. Su problema, sí: porque morirse no es cualquier cosa...

Sonido (5)

Ba dum tss

Su discurso continúa en la búsqueda de saber si es que un muerto sería ese receptor que necesita para su monólogo. Dado que es un muerto, no lo escucha, por ende la comunicación es unilateral. Está sintiéndose siempre en mayores dificultades, porque no encuentra argumentos suficientes para justificar al muerto. Al finalizar ese párrafo, sin que el personaje lo haya pretendido, ha realizado un comentario aparentemente gracioso. Nuevamente el sonido de la batería. Ésta es todavía más patética porque no fue la intención del personaje y el sonido ironiza su estado cada vez más tenso.

Quiero decir, que no es un detalle sin importancia que pueda zanjarse con cuatro exclamaciones, dos frasecitas de circunstancias y un par de diapositivas. No, no: hay que hablar del asunto largo y tendido, y de diversos modos y maneras. A saber: primero, con sorpresa, asombro, incredulidad, etc. Luego, negando la evidencia, como suele decirse, sin querer aceptar que está muerto, incluso con tentativas violentas de reanimación. Por fin, cuando ya no hay duda, vienen las preguntas sobre las causas y razones del trágico suceso. Eso da para mucho, normalmente. Pero no termina ahí la cosa, no. Después de las causas de la muerte, no hay más remedio que hablar de las consecuencias, es lo lógico.

“El par de diapositivas” también es un texto que he agregado. Esa primera oración es todo un juego de palabras que, básicamente, quiere decir que un detalle como ese no puede zanjarse solo a través de un monólogo. El personaje continúa su diatriba verbal, empeñándose cada vez más en justificar como lógico aquello que parece no lo es. En esta parte no hay muchas acotaciones por parte del dramaturgo; esto es porque, efectivamente, el personaje está entrando en un momento de angustia que debe verse como netamente suyo, aparentemente no impuesto por acciones sino solo por textos que dan la impresión de salir desde su organicidad. En este momento de lo único que se puede coger es del texto que está diciendo y aquello que se produce a través del actor y que se apropia el personaje. En los momentos “asombro, sorpresa, incredulidad”, de verdad el personaje empieza a ensimismarse, en una combinación entre desesperación, angustia y, al mismo tiempo, resignación.

Y mientras tanto, de mi monólogo, ¿qué? ¿Hasta cuándo tengo que esperar para hablar yo de mis intimidades, para ordenar mis ideas, y todo eso? Mucho hablar del muerto, sí, está muy bien... pero, ¿es que los vivos no tenemos problemas? ¿Tengo que consumir todo mi tiempo lamentando lo que, al fin y al cabo, ya no tiene remedio?

Punto de quiebre. Pareciera que el personaje ha tomado una consciencia plena, al menos a nivel textual. Con “Y mientras tanto, de mi monólogo, ¿qué?” es que da la impresión que de verdad el personaje quería contar algo suyo, y no pasarse todo el rato justificando un monólogo. Muestra el deseo de querer hablar acerca de aquello que pasa

por su mente: sus ideas, sus pensamientos, sus intimidades. En cambio en, “¿es que los vivos no tenemos problemas?” se produce una contradicción con respecto a un texto anterior en donde separó la vida del teatro, dando a entender que él hacía parte de la segunda. Es un momento de *humanización*, si podría llamarlo así. El personaje adquiriendo, deseando o fingiendo creer que tiene una dimensión humana, que es parte de la vida. Finalmente, “¿Tengo que consumir todo mi tiempo lamentando lo que, al fin y al cabo, ya no tiene remedio?” Lo podría tomar a partir de dos acepciones. La primera es lamentar un acto inevitable, dentro de los conceptos de vida, como la muerte; que es lo que nos muestra que ha estado tratando de hacer anteriormente en pro de su monólogo. Y la segunda es su propia existencia. ¿Para qué lamentar la no existencia real de un personaje si eso, a fin de cuentas, tampoco tiene remedio? Todo su tiempo es la duración del monólogo. Está consumiendo gran parte de su monólogo, su momento de existencia, en cosas que no valdrían la pena lamentar; y así lo hará siempre, porque su destino y existencia es únicamente *Monológico*.

Creo que lo mejor es que este Társilo no sea nadie muy querido, no, no.

Ni un poco siquiera, vaya: alguien totalmente indiferente. Un muerto que ni me va ni me viene, en fin... Claro que, en ese caso, ni merece la pena que lo conozca.

Eso es: Társilo es un perfecto desconocido para mí, un muerto de tantos. Es más: me atrevo a decir que este cadáver no es ni el de Társilo, es un cadáver completamente anónimo... Por otra parte, ¿quién es el tal Társilo, se puede saber? ¿Conozco yo, acaso, a alguien que se llame así? Y en cuanto a este cadáver, si me apuran, no sólo no es de ningún Társilo más o menos desconocido; sospecho que



tampoco es realmente un cadáver, sino alguien que se está haciendo el muerto por algún motivo que prefiero ignorar.

*(El cadáver, ofendido, se incorpora y sale de escena).*

Todo este texto es netamente parte del discurso del texto dramático original, incluida la acotación. Dado el momento de quiebre anterior, viene toda una *monologada* impuesta por la dramaturgia acerca de ese tema, como olvidando la reflexión existencial anterior. Este texto va teniendo una crecida, paulatina, con respecto a lo desconocido que es Társilo: le es indiferente, no lo conoce, es un desconocido, no conoce ni el nombre, ni si quiera es un cadáver. El muerto va perdiendo primero su carácter afectivo, su relación con el otro personaje y así sucesivamente hasta que, finalmente, llega incluso a perder su calidad de personaje para volver a ser un espectador. Y, efectivamente, el muerto no es (y nunca fue) un cadáver. Sin embargo todos, incluyendo al personaje, habían entrado en la convención teatral de que sí lo era. Así mismo, se me hace interesante observar ese “algún motivo que prefiero ignorar”, que da a entender como si el personaje tuviese miedo de descubrir algún tipo de verdad. Además, es bueno aclarar que, ya que nos encontramos en un sinfín de convenciones, de lo que es real y ficticio, de lo que es y no es; el espectador (que no sabe hasta cuándo tiene que estar en escena) sale porque el personaje, aparentando disimular, se lo indica al momento de decir que “tampoco es realmente un cadáver”. El cadáver, no siempre ofendido, sale de escena.

¿No estaré exagerando un poco? Después de todo, ¿quién me manda a mí preocuparme tanto por justificar mi monólogo? Eso no es cosa mía. Yo, con decirlo bien, deprisita y matizando, ya cumplo, ¿no?

Sonido (6)                      Ba dum tss

*(ÉL observa todo).*

De nuevo el personaje entra en un estado de reflexión con respecto al monólogo. La autorreferencialidad que hay en esos textos es evidente. Él no debería preocuparse tanto porque ciertamente no es su responsabilidad, es la del dramaturgo y del actor; él es solo un maniquí. En el monólogo nada es su responsabilidad, porque se sabe que todo lo va a hacer siempre del modo que se lo han pedido; no hay responsabilidad en la medida que no tiene decisión. El cumple con su presencia, cumpliendo textos y acotaciones. Cuando se menciona “decirlo bien” y “matizando” es claramente una referencia, también, al trabajo del texto en el teatro. Aparece, además, nuevamente el sonido de la batería, esta vez en un momento totalmente inoportuno, porque implica patetizar ese momento de aparente real dificultad del personaje. La acotación que sigue indica una nueva toma de consciencia.

Me estoy temiendo lo peor: que todo este trabajo que me estoy tomando para que mi monólogo resulte razonable y lógico, y para que nadie diga luego que... Pues eso: que todo esto sea en realidad mi monólogo y ya no me quede ni tiempo ni ganas para hablar de mis intimidades, ni para poner en orden mis ideas, ni... ¿Qué ideas?... ¿Qué intimidades?...

¿Qué monólogo?

Es una toma de consciencia que se muestra paulatina, repasando sus causas para finalmente llegar a su conclusión. Se da cuenta que todo lo que dijo hasta el momento es parte de un monólogo que ha estado destinado a decir desde el momento en que todo empezó. Su monólogo consiste en justificar el monólogo como algo lógico, su preocupación no era real. No tiene intimidades, no tiene recuerdos, no tiene ideas, no tiene un monólogo propio que hubiese querido contar con respecto a su vida. Todo lo anterior sirvió para que finalmente llegara a ese momento de consciencia, no fueron circunstancias ocasionales que los desviaron su objetivo. No tiene objetivos. Incluso, este momento es una mentira, porque él siempre ha sabido lo que es: un personaje que no existe. Sin embargo, tiene que respetar aquello que tiene le toca hacer en esta parte de la obra, que es ponerse triste y hacer que ha descubierto una verdad que no se imaginaba.

Por más que lo pienso, no se me ocurre nada...

Sonido (7)                      Máquina de escribir

**Diapositiva 33**                      (“Como si alguien me hubiera puesto aquí con las palabras justas para decir lo que he dicho, y punto...”  
**ÉL en *Monológico* (Sanchis, Ahora, p.23))**

Como si alguien me hubiera puesto aquí con las palabras justas para decir lo que he dicho, y punto...

**Diapositiva 34**                      (Silencio cuasi dramático.)

**Diapositiva 35**                      (NEGRA)

El momento que sigue lo considero clave, porque es donde la presencia del dramaturgo se hace más evidente. El personaje se da cuenta de que no puede pensar, solo está diciendo el texto mecánicamente. Es en ese momento que se escucha el sonido de una máquina de escribir y, mientras el personaje dice su texto, aquello que está diciendo en ese momento se va escribiendo en la diapositiva. Se hace el mismo juego de intertextualidad, solo que esta vez se cita al mismo personaje, en ese mismo momento. Del mismo modo, la revelación que el él hace es bastante clara: alguien lo ha puesto ahí para decir lo que ha dicho y punto, nada más, solo eso. Ha sido puesto ahí por un dramaturgo para decir lo que su dramaturgia propone. Punto. El “silencio cuasi dramático” también es a modo de burla, está recalcando un silencio que se podría generar solamente con el silencio del personaje; es por eso que es “cuasi”, porque la presencia de la diapositiva, con intención de burla, baja un poco el nivel de dramatismo.

Nada: ni una idea, ni una intimidad... Sólo las mismas tonterías de antes dando vueltas y vueltas en eso que la gente llama... memoria...

¿Y para esto me han hecho salir aquí? (*Largo silencio. Indicación disimulada para que apaguen la luz. Finge sonreír*).

Sonido (8)                      Tobby Dammit

**Diapositiva 36**              **(Apagón.)**

(*Apagón. La sonrisa va desapareciendo de su rostro*).

**Diapositiva 37**              **(NEGRA)**

No hay nada en la cabeza del personaje. Solo las mismas tonterías de siempre, los textos que siempre repite del mismo modo y en el mismo orden cada vez que le toca existir en el monólogo. Nuevamente se distancia de la vida, de la realidad, de los seres humanos, todas aquellas categorías a las que no pertenece; “eso que la gente...”. No tiene memoria. El monólogo, a nivel verbal, culmina con el texto final, que pareciese un reclamo y que tiene todo el peso de una reflexión final contundente: “¿Y para eso me han hecho salir aquí?” La frase, disculpando la subjetividad, es genial. Resume prácticamente todo lo que se ha dicho sobre el personaje y su destino. Si un personaje se pudiese independizar a nivel de pensamiento, y un día se encontrase con aquel que lo escribió, probablemente le preguntaría lo mismo, o algo similar. El largo silencio da la impresión de que efectivamente la obra ha terminado. Sin embargo, se presenta un nuevo quiebre, ese no es el final. El personaje lo nota, porque aparenta creer que ya terminó todo, y por eso interpela, disimuladamente, a sus técnicos quienes a su vez, en el mismo código, le responden que aún no es cierto, porque aún falta desarrollar ese momento que están realizando. La sonrisa aparece para disimular tal “error” de cálculo. Suena la música con la que empezó la obra, como signo de algo que se repite, termina como empezó, es circular. Aparece la diapositiva que dice “Apagón”, que es la indicación del dramaturgo para que, ahora sí, finalmente, la obra termine. Las luces se apagan, pero todavía queda la luz que emana el fondo gris de la diapositiva. En esa luz más tenue se puede ver todavía el rostro del personaje. La sonrisa va desapareciendo, esa es la imagen final de la obra y del personaje, dando la idea del destino triste. Cuando desaparece la diapositiva recién reina la total oscuridad. En la oscuridad, cuando ya terminó todo y ya no hay personaje, el actor simplemente se pone de pie, dejando de lado todo lo anterior.

Sé que el siguiente análisis pareciese ser poco ortodoxo, sin embargo es el que se considero es el más adecuado para explicar la cantidad de momentos de autorreferencialidad que hay en la obra, así como todos los juegos metateatrales que confunden lo real con lo ficticio, la verdad con la mentira. Sin embargo, antes de terminar con este capítulo, me gustaría hacer antes algunas aclaraciones.

Como se ha visto, tampoco es que todos los movimientos del personaje estén pautados milimétricamente. Hay momentos en lo que por largos ratos no aparece alguna acotación. Esto es porque creo (y estoy convencido) de que no se puede controlar todo en el teatro, ya que existe un actor en escena que también pone lo suyo (en este caso mi persona), y él no tiene la categoría de “marioneta” como sí lo tiene el personaje. Me parece oportuno hacer esta diferenciación porque en un monólogo como éste, la labor del actor, y por ende la mía, es saber desplazarse a través de este constructo de textos, acotaciones, diálogo con el multimedia y con el público; entre lo real y lo ficticio. Y, sobre todo, expresar esta existencia trágica del personaje que si bien no es él, se sirve de él para *estar*. Muchas veces se confunden entre sí, porque están ligados, sin embargo en todo momento se trata del personaje (interpretado por mí) en el transcurso de este monólogo, y porque no podría ser de otro modo en vista de las convenciones que he estipulado para entender este punto de vista acerca de *Monológico*.

Además, aclaro también, que si bien este análisis pareciera ser hecho más desde el punto de vista de un director, no deja de ser algo inevitable, ya que para que en esta investigación he tenido que ser actor y director al mismo tiempo. Ya en el siguiente capítulo se continuaré hablando de *Monológico*, pero con un enfoque que esté más orientado a mi experiencia directamente actoral, durante mis laboratorios,

experimentaciones previas, trabajo a partir de otros textos, etc. A fin de cuentas, todo en este trabajo se encuentra articulado entre sí.

Todo este análisis y resultados no hubiesen sido posible sin el trabajo de laboratorio, los aciertos y errores, los ensayos y las investigaciones realizadas durante el trabajo actoral.

## Capítulo IV: Metodología de investigación

### 4.1. Proceso creador del actor que conduce desde el texto dramático al espectáculo

#### 4.1.1. Primeros acercamientos a lo metateatral: Pirandello y lo experimental.

A pesar de que desde hace años tenía ciertas nociones conscientes, y sobre todo inconscientes, acerca de la metateatralidad, es recién en la primera parte del año 2015 que aterrizo en bases teóricas concretas.

Llegué a la metateatralidad por el afán de no dejar claro si estoy actuando, de confundir la realidad con la ficción, que el público no tenga claro si es que lo que está viendo es parte de una representación teatral o no. Para lograr esto hacía referencias al mundo real<sup>43</sup> dentro de la ficción, como mencionar el lugar exacto donde me encontraba (y que variaba según el lugar de representación), el nombre de algunas personas presentes, datos sobre mí, publicidad de supermercados, etc.; además de procurar no actuar, sino ser lo más espontáneo y cotidiano posible, desarrollándome más a través de los códigos de la realidad que los de la ficción. Si bien, en apariencia, podría dar la impresión de estar improvisando, siempre tuve un texto dramático fijo como respaldo en el que estaba pauteado todo lo que decía y hacía de escena. A pesar de no parecer una situación ficticia nacía de un texto dramático cuya estructura permitía que ciertos datos fuesen cambiando por cada función.

---

<sup>43</sup> Posteriormente, profundizando en los componentes de la metateatralidad, me di cuenta que lo que estaba haciendo era trabajar a partir del componente *Referencia al mundo real*.



A continuación, el monólogo que creé a partir de un trabajo dejado en el curso de Laboratorio de Investigación Actoral I, a cargo de Lucía Lora. El objetivo del trabajo era que uno (en este caso, yo), a partir de un trabajo escénico, describiese quién es y qué relación tiene con el teatro.

*(Salón de clases. MARIO está sentado sobre una silla escribiendo algo. A un cierto punto, como si lo descubriesen, deja de escribir y se dirige hacia el público).*

MARIO.- Mario, 19 años, estudio teatro y escribo con mi lapicero. Sí.  
*(Más lento).* Mario, Mario Zanatta. Tengo 19 años, casi 20. Estudio teatro, aquí, con ustedes, me deben haber visto por los pasillos. Escribo con mi lapicero: pilot negro, con la tapa ligeramente mordisqueada porque suelo ponerme nervioso como... *(Se interrumpe, mira su hoja. Camina por el espacio, memorizando su texto).* Como cuando me subo a un escenario y ustedes me miran... como ahora. *(Pausa. Suspira).* Mario Kuski Zanatta Salvador, DNI N° 72776062, nacido el 11 de junio de 1995. Estudiante de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. *(Susurrando).* Estudio teatro. *(Coge su celular, marca un número. Altavoz).* ¿Aló mamá?

MAMÁ.- Aló hijo, ¿qué pasa?

MARIO.- ¿Yo estudio teatro verdad?

MAMÁ.- Sí.

MARIO.- ¿Y tú estás de acuerdo?

MAMÁ.- Sí.

MARIO.- Gracias mamá. Nos vemos más tarde. (*Cuelga*). Un escenario, un actor, un público. Me gusta actuar, me gusta escribir mordiendo mi lapicero, algún día me gustaría dirigir y también me gusta ser público. (*Pausa. Señala al público*). Me gustaría estar ahí. (*Se acerca pero se detiene como si hubiese una pared en el medio, la observa, regresa*). Me gusta la sombra, tomarme una cerveza Cusqueña Roja helada y sentir que hago las cosas bien. Me gusta hablar, a pesar de que muchas veces no me quieren escuchar, porque seguramente ya se han aburrido y... (*Gesticula y se mueve por el espacio como explicando algo que nadie oye. Cuando se da cuenta que no lo oyen, se dirige hacia el público y se mezcla en él. Se queda mirando fijamente el escenario, como un espectador más. A uno de ellos*). Te toca.

Lo que busqué con este breve texto fue proponer una confusión a partir de la combinación de elementos de la realidad y de la ficción. Aquel que estaba en escena no tenía una apariencia propia del personaje, porque tenía todas las características del actor (que el público, dicho sea de paso, conocía). Pero, al mismo tiempo, tampoco se trataba del actor, sino de una representación del mismo actor. Si se tratase del actor en la vida cotidiana, sin una estructura dramática y/o sin una convención o acuerdo tácito que dice que se está asistiendo a una representación, no habría teatro, habría realidad. Lo que considero busqué en escena es trabajar a partir del personaje del actor, un personaje de una obra de teatro que es idéntico al de la vida real (interpretado por el mismo, dicho sea de

paso), pero que no se encontraba en su libertad real para decir y hacer lo quiera, sino que estaba dentro de una estructura dramática que sostenía todo su desarrollo en la obra. Éste, al igual que el personaje de *Monológico*, está sujeto a la dramaturgia. La diferencia principal radica, sobre todo, en las semejanzas que guarda en relación al actor.

Representar en este inicio dentro de algunos de los planos de la metateatralidad implicaba estar predispuesto, también, a cierto factor de riesgo, como fue el caso de hacer una llamada telefónica en vivo y en directo, porque, salvo que a quien iba a llamar supiese que iba decir (que no fue el caso), debía estar preparado y saber reaccionar ante cualquier respuesta, pero siempre dentro de los parámetros y necesidades de la escena. Había un afán por respetar lo que el texto dramático decía y las *normas textuales* que éste marcaba, que se hacían evidentes al espectador también. Este hecho de la llamada, aprovechando esta regresión, tiene cierta semejanza a la introducción de un espectador como muerto dentro de *Monológico*, obviamente en diferentes situaciones; pero que comparten ese factor de riesgo que acabo de mencionar, porque en ambos casos no sabía qué podía esperar de ese espectador *ficcionalizado*. En el caso de mi madre, no sabía exactamente qué palabras me diría ni cómo reaccionaría. Del muerto de *Monológico*, por su parte, no sé cómo va a morir (se disparará, se ahorcará, morirá repentinamente, solo se echará, etc.) ni como estará durante el resto del monólogo (hay quienes murieron con la lengua afuera, en posición fetal, con una agonía previa, etc.). En ambos casos debía tener la capacidad, como actor, de saber reaccionar y resolver algún tipo de inconveniente, pero siempre, absolutamente

siempre, dentro de los parámetros del texto; que quiere decir sin agregar parlamentos, ni salirle de la línea general del texto.

Posteriormente a ese primer acercamiento, empecé con una serie de laboratorios que buscaban difuminar la línea que separa la ficción de la realidad que el público habita. Uno de ellos se hizo en parejas, donde me tocó trabajar con mi compañero Daniel Zárata, quien por su parte trabajaba con el teatro testimonial. El producto consistió, básicamente, en una escena llamada *La hormiga* que surgió a partir de la exploración de las variables que cada uno tenía: la metateatralidad y el testimonial; las juzgábamos y las evidenciábamos como tal, explicando lo que implicaban y lo que nos gustaba de ellas, lo que era también un pretexto para juzgarnos a nosotros mismo y, evidenciarnos, como actores dentro del hecho teatral.

[...]MARIO.- Pero ojo que no puedes matarme.

DANIEL.- ¿Por qué?

MARIO.- Porque no se puede matar gente sobre el escenario. Esta no es una obra naturalista y nuestro tema no gira en torno a la muerte. (*Se acerca y le quita el martillo*). Por si acaso.

DANIEL.- No te voy a matar, ni siquiera a golpear, aunque sinceramente escucharte hablar sin parar es detestable, pero...

MARIO.- Pero soy bonito.

DANIEL.- ...pero eres lindo. (*Se dan la mano amicalmente. Pausa*).

MARIO (*al público*).- Este es el momento emotivo de la escena, no exactamente un clímax, pero hice que pase de querer matarme, a decirme “eres lindo” en dos textos. (*A DANIEL*). No es por nada pero soy lindo y muy inteligente.

DANIEL.- Tu metateatralidad me llega y me parece forzada.

MARIO.- Pero yo no hablo de mí mismo buscando una catarsis.

DANIEL.- No busco mi catarsis, trato de evitarla, y claro que no hablas de ti, porque tú no eres tú.

MARIO.- Estás equivocada querida amiga hormiga.

DANIEL.- Tú eres un personaje con una estructura de acciones y textos planteada, que simula espontaneidad metiendo textos huevada en escena.

MARIO.- Tú eres un llorón que quiere dar pena al público para que te aplaudan por lástima.

DANIEL.- Tu metateatro no funciona porque ellos saben que lo que haces no es verdad.

MARIO.- Tu testimonial no sirve porque ya te olvidaste de tu triste historia cómo llegaste al teatro y por qué eres una hormiga, encima planteas una metáfora facilista.

DANIEL.- ¡Cállate!

MARIO.- Si quieres digo los textos con los que vas a hacer tu “gran final”.

DANIEL.- Cuando te agarre a martillazos vas a olvidarte de tu patético personaje “Mario el metateatral”.

MARIO.- Finalmente... ¿Existen las hormigas que hablan inglés y portugués?

DANIEL.- ¡No! (*Quiere golpearlo con el martillo*).

Como se puede apreciar en esta primera parte del texto, existe una tendencia a la autorreferencia del actor como intérprete dentro del hecho teatral. Del mismo modo se autorreferencia el desarrollo de la misma obra, en ese momento en el que todo se detiene y MARIO explica cómo es que hizo para que el humor del personaje de DANIEL cambiara. Pero, dentro de este juego de una representación sobre otra, no solo se podría hablar de teatro evidenciándose como teatro, sino de teatro evidenciándose como metateatral, dado el frecuente uso de la palabra y del desvelamiento de los mecanismos y *modus operandi* de la metateatralidad, valga la redundancia, en el teatro.

MARIO.- ¡Pausa! (*Daniel se detiene, completamente congelado. Al público*). Profesora, perdón, Lucía, ¿me puede decir hasta qué hora vamos a estar así? (*Pausa*). ¿Y ahora qué les pasa? ¿Por qué nadie habla? Yo lo pausé a él no a ustedes, porque si quieren puedo seguir hablando, hablando y hablando huevadas hasta que termine la clase. (*DANIEL se mueve*). No te muevas carajo. (*DANIEL se vuelve a quedar estático*). ¡Hey! ¡Reaccionen por favor! Me están asustando. ¿Por qué casi siempre el público de teatro convencional piensa que se está actuando? (*Se sienta entre el público*). [...]

En este trabajo, además, cabe anotar que hay un doble plano de autorreferencialidad. El primero es que se hace evidente que se trata de una representación teatral, en el que los personajes reconocen que tienen que decir un texto dramático y que hay un público. Y el segundo de que se trata, también, de una *tarea* dentro de un curso teatral. Esto, en mi opinión, lo vuelve incluso más interesante porque implica compartir la misma realidad con el espectador (en este caso compañeros de aula), introduciendo referencias al mundo real para incluirlos en el texto dramático original y, por ende, también en la representación. Considero oportuno reiterar en esta aclaración porque es algo que también se hace en *Monológico*, en donde se mencionan términos como “aula 7” o “variables”; también se insinúa este doble plano de autorreferencial, de teatro y proyecto de tesis, aunque finalmente termina sobresaliendo el primero.

Paralelamente, a nivel teórico, y a partir de estos trabajos de laboratorio, llegué a Luigi Pirandello, a una de las obras de su trilogía de la metateatralidad<sup>44</sup>: *Esta noche se improvisa*. En esta pieza dramática, el Doctor Hinkfuss, el director real de la obra y protagonista, irrumpe en su obra en distintos momentos para dar indicaciones, expresar una queja o simplemente por el afán ególatra de hacerse notar y tomar los hilos de la representación; en ese transcurso, sus actores se evidenciarán como tales, “saliendo y entrando del personaje”. Una obra dramática que se autorrepresenta en el momento y que, por ende, al ser encarnada por actores y actrices y no por los personajes vivos que el dramaturgo escribió, *no*

---

<sup>44</sup> Trilogía conformada por la famosa pieza *Seis personajes en busca de un autor* (1920), *Cada uno a su manera* (1924) y *Esta noche se improvisa* (1930).

*puede ser juzgada*<sup>45</sup>. Sin embargo, durante esta etapa de laboratorio no se trabajó, aún, con el texto dramático.

Ya después de estos dos laboratorios escénicos, el monólogo de presentación y *La hormiga*, se hizo un laboratorio grupal a base del texto *Render*, de Lucía Lora. En esta se combinaron las variables de todos los componentes del aula. El resultado fue un espectáculo teatral que combinaba una gran variedad de lenguajes y en la que, al menos en mi caso, había un gran índice de autorreferencialidad.

Así como en los dos trabajos anteriores, la autorreferencialidad se trabajó a nivel del actor: el actor se evidencia como tal y, por ende, su persona también. Aún no había un trabajo del personaje en los términos clásicos de *teatro dramático* (Lehmann, 2013), sino una representación del actor o un personaje del actor interpretado por el mismo. Hago nuevamente una aclaración sobre esta terminología, porque aquel que está en escena no es el actor haciendo lo que desea, sino una representación de él mismo en una situación determinada en el que tiene que decir y hacer cosas específicas. Hay aquí también la idea de un texto dramático como una suerte de prisión verbal, si bien no al punto que propone *Monológico*, ya que el encierro del actor solo es durante la puesta en escena, después de esta vive con normalidad.

[...] Buenas tardes... hola... mi nombre es Mario Zanatta, alumno de este salón y... (*Ingres a ELVIO a recoger un objeto. Sale*). Puta madre... muy a pesar mío... les voy a representar una no representación, lo cual consiste

---

<sup>45</sup> Palabras tomadas del texto del Doctor Hinkfuss que anteriormente se citó.



en hacerles creer que no estoy representando a través de una representación... (A LUCÍA). Lucía, ¿ya ves? No me creen. (Al público). Cualquier duda pregúntensela porque, a fin de cuentas, ha sido ella la que me ha impulsado a hacer esto a pesar de que reiteradas veces me negué, incluyendo el día de hoy. (A LUCÍA). ¿Feliz? (Al público). Todas las semanas nos obliga a hacer lo mismo. (A DANIEL). ¿Ya está todo? ¿Empezamos? (Nota la ausencia de los programas de mano). Carajo... Se “supone” que al ingresar debieron entregarles un programa de mano en el que se les explicaba un poco acerca de lo que están a punto de ver, a fin de que no les resulte demasiado confuso. No importa, porque nosotros siempre ante los imprevistos intencionalmente planificados tenemos una solución casualmente preparada. (Proyección). Gracias Daniel, tú siempre tan atento. Lo que haremos a continuación será una lectura dramática dinámica e “improvisada” del texto que en este momento están viendo y Daniel, por azares de la vida, ha puesto.

Cabe señalar, además, que en vista de que paralelamente se estaba desarrollando la metateatralidad tanto a nivel teórico como práctico, las articulaciones e influencias de una en otra fueron inevitables. Por ejemplo, como se puede apreciar en la última parte del texto apenas propuesto, se hizo un primer acercamiento al multimedia y a cómo este hacía accionar al público. Como mencioné anteriormente, había una tendencia al manejo del texto dramático como aquella estructura infalible que sostenía la escena. Paulatinamente este texto, que

se encontraba impreso en un papel, se fue transportando hacia el multimedia, ya que éste último daba la oportunidad para otro tipo de propuestas, como hacer que el texto aparezca de repente, se vaya modificando en vivo y, sobre todo, porque tiene un mayor radio de alcance, facilita la *evidenciación* y la integración (Pavis, 2016); si quieres que todos los espectadores lean el texto dramático en donde evidencias que lo que acabas de decir ya estaba escrito, es más práctico que se haga a través de una proyección que de un papel impreso.

¿Pero cómo es que se llega a proponer al espectador como si fuese un personaje más de la obra? La idea surge a partir de *Esta noche se improvisa* de Luigi Pirandello en donde, efectivamente, se plantea la presencia del público como un personaje más que, al inicio de la obra, interviene para quejarse por el espectáculo que va a acontecer. Los parlamentos que distintos personajes del público dirán están premeditados dentro de la dramaturgia, lo que hace intuir que durante la representación habría actores haciendo del personaje espectador. Es por tal motivo que durante *Render* propuse algo similar, aunque aún tímidamente.

Sin embargo, ya cuando se empezó a trabajar con el texto de Pirandello la necesidad de evidenciar esto llevo a que durante el proceso buscara mecanismos para que esos textos que el público decía no se pierdan. En un inicio, algunas personas del público asumían los roles de Espectador 1, Espectador 2, etc., ya que, en el transcurso de la obra, aparecerían algunos carteles en los que estaban estipulados los textos que estos dirían. Por ejemplo: “Espectador 3.- ¿Pero qué escándalo es éste? ¿Cuándo se ha visto una cosa semejante?” Ya después, los espectadores tomaron los nombres reales de las personas que asistían a la

representación. Ahora el cartel diría: “Lucía Lora.- ¿Pero qué escándalo es éste?” Había una personalización del texto dramático que daba el efecto, al espectador, de que es parte también de este acto premeditado que es el teatro.

Ante la dificultad de manejar tantos carteles en escena, estos parlamentos empezaron a proyectarse a través del multimedia (como se hizo en *Render* y como se hizo con las acotaciones en *Monológico*). Los diálogos asumían nombres ocasionales de quienes asistiesen a la representación y, a esto, se agregaron acotaciones generales que buscaban alguna acción específica del público como los aplausos. Involuntariamente se estaba trabajando con la *Ficcionalización del espectador*.

Otra de las características de la obra del dramaturgo siciliano radica en las referencias que él hace de sí mismo (*Autorreferencia al mundo del teatro* e *Intrusión del dramaturgo*, aunque tácita). En varios pasajes del texto él se menciona como el dramaturgo real de la obra, hecho que ayuda a la inserción de referencias del mundo real a la ficción. Así mismo, existe esta dualidad entre el actor y el personaje (*Personajes autorreferenciales*), la plena conciencia de que se está asistiendo a una representación, el rompimiento de la cuarta pared para hablarle directamente al espectador (*Interacción con el público real*), la del *Director escénico dramatizado*, la figura de un *Teatro dentro del teatro* y una suerte de *Prólogo* que cumple los mismos objetivos que la *Exroducción* que hay en *Pervertimento*.

## ADVERTENCIA

*El anuncio de esta comedia, tanto en los periódicos como en los prospectos y carteleras, debe ser puesto sin el nombre del autor, así:*

<p style="text-align: center;"><b>TEATRO N.N.</b></p> <p style="text-align: center;">ESTA NOCHE SE IMPROVISA</p> <p style="text-align: center;">bajo la dirección del</p> <p style="text-align: center;">DOCTOR HINKFUSS</p> <p style="text-align: center;">(.....)</p> <p style="text-align: center;">con la colaboración del público, que se prestará</p> <p style="text-align: center;">a ello gentilmente, y de las señoras ..... y</p> <p style="text-align: center;">los señores .....</p>
--

*(En las rayas de puntos, los nombres de las actrices y actores principales.*

*No es mucho, pero bastará así.) (Pirandello, 1965, p.99)*

De esta experiencia, además de varios aportes empíricos como las acotaciones proyectadas y la introducción de referencias del mundo real a la ficción, entre otras, cosas, destaco la búsqueda de otras formas de evidenciar el carácter autorreferencial de la metateatralidad. En esta etapa hice la separación entre actor y personaje, asumiéndolos como seres independientes pero entre los que existe un grado de dependencia: el personaje sin el actor no puede existir.

Como se ha podido ver, tanto en la obra de Pirandello como en mis laboratorios, había aplicado inconscientemente varios componentes de la metateatralidad, aún sin las terminologías precisas.

#### **4.1.2. Pirandello y Cocteau: laboratorios inesperados.**

Tiempo después de los laboratorios, en función al texto original de Luigi Pirandello con algunas adaptaciones, surgió la oportunidad, nuevamente, de juntar propuestas escénicas que manejaran diferentes variables. En esta ocasión me volví a juntar con alguien que trabajaba el teatro testimonial: mi compañera Rosa Victoria Chauca, quien venía trabajando con *La voz humana* de Jean Cocteau.

En este laboratorio trabajamos a partir de diversas pautas. En primer lugar, cada trabajo conservaba su independencia, pero al mismo tiempo ésta se apoyaba en la del otro para tejer los puntos en común que unificaban ambas variables. Esta independencia hacía evidente que el trabajo se trataba de la combinación de las dos obras en todo momento. Sin embargo, cuestiones como el maltrato de la mujer, el testimonio, la tendencia a la metateatralidad y el uso del multimedia eran algunas de las cosas que unificaban la totalidad del trabajo.

El actor y el personaje se dividieron en dos, cada uno con su independencia. El actor (yo) en el transcurso de la obra se negaba a interpretar al Doctor Hinkfuss ya que se consideraba un mal actor, por eso se dedicaba a dirigir la obra, para evitar actuar. Bajo esta premisa y agregándole los elementos del

teatro testimonial, es que el testimonio del actor era en relación al actor en escena, sus miedos, sus pretensiones, etc.

Así mismo, durante este trabajo, hubo escenas en donde la frontera entre el espectador y la ficción desapareció por completo. Tal es el caso de la escena del karaoke en donde, bajo el pretexto de que la actriz estaba deprimida, se realizaba un karaoke con un mix de canciones de amor. Antes de ella, yo señalaba claramente que: “por si acaso no vamos a actuar, como no sabemos qué más vamos a hacer... haremos un karaoke”. Y, efectivamente, a través de la entrega de cervezas y la ausencia de una acción dramática clara en la ficción es que el público se mezclaba entre los actores, cantando o bailando. La real y la ficción se combinaban, deambulando la escena entre un salón de clases y un bar nocturno. Del mismo modo Rosa Victoria y yo nos combinábamos con nuestros personajes, los momentos trágicos con los cómicos, el multimedia se volvía un nexo para enganchar al espectador, la ficción de los personajes con la vida real de los personajes, los textos dramáticos originales con la voz de los actores, Pirandello y Cocteau.

Muchos de los recursos anteriormente usados volvieron a aparecer, como, por ejemplo, el de introducir la publicidad de ciertos productos dentro de la ficción. También abundaron las referencias al mundo real, no solo en lo concerniente a la realidad de cada uno de nosotros, sino en la realidad común, ya sea hablando de marcas de cerveza, de la misma ENSAD o de canciones populares.

Pero de este trabajo, uno de los puntos que más me interesaría resaltar es el de la dualidad entre el personaje y el actor. El hecho de separar al personaje como un ser que existe por su propia cuenta y que, además, tiene una vida aparte de su obra: otra obra. Es en este sentido que adquiere un alto grado de autorreferencialidad, al saberse sacado de su texto original y de que alguien lo ha puesto en una situación distinta; sabe que es un personaje de una obra de teatro y sabe, así mismo, de la existencia de su dramaturgo.

DOCTOR HINKFUSS.- Oh, mio Dio, no! E persino... No es posible que yo esté aquí. ¡Yo! El Doctor Hinkfuss, uno de los personajes más importantes y ricos del teatro universal. Yo debería estar siendo representado en los grandes teatros de Roma, de París, de Berlín. No en un pequeño cuarto, mal llamado teatro, de un país tercermundista en donde ir al teatro ni si quiera es una costumbre. [...] Yo merezco más que esto, claro que sí. Yo soy el Doctor Hinkfuss, personaje principal de *Esta noche se improvisa*, punto cumbre de la metateatralidad dentro de la obra de Luigi Pirandello. [...] Oh, Luigi... Tanto tiempo. Lo recuerdo con mucho cariño, ¿saben? Es una relación especial la del personaje con su autor. Todavía recuerdo la primera vez que nos conocimos. Él estaba allí, del otro lado del papel, con la pluma entre las manos poniendo las que después serían mis primeras palabras: “Scusate tanto...” Tú estabas allí, con tu mirada mefistotélica y tu hermosa frente brillando ante la luz de la luna, y yo entre la tinta y la luz de la vela, observando como esa mano tuya, pálida

y seca, iba dándome forma. Oh, Luigi, te extraño tanto... (*Suena el teléfono. Responde*). ¿Aló? ¿Luigi? ¿Eres tú? Soy yo, tu Hinkfuss, ¿me recuerdas? ¿No? No, no soy Enrique IV, ni mucho menos uno de tus personajes buscando a un autor, soy el Doctor Hinkfuss, Hink-fuss. El de *Esta noche se improvisa*, ¿recuerdas? Ese director que entre a su obra y... ¿que no soy Enrique IV, yo no estoy loco! ¡Loca estará tu esposa! No, lo siento, no quise decirte eso, ni mucho menos gritarte, es solo que... han pasado tantos años que... ¿aló? ¿Luigi? ¿¡Aló!>? (*Deja el teléfono*). Que vuelva a llamar por favor, que llame por favor. (*Vuelve a sonar. Contesta*). Sí... se cortó... No me cuelgues el teléfono, por favor, porque cuando lo haces es como si me cortaras mis parlamentos... sí, esto ya está terminando y yo... sí... adiós.

MARIO (*al público*).- Terminé. Acá culmina este pequeño intento de monólogo. Y, ¿saben? No me siento tan mal. Porque viendo sus rostros creo que después de todo no fue tan terrible... Gracias. (*Larga pausa*).  
¿Funcionó?

En este trabajo, entre otras cosas, propusimos una relación medio amorosa-idolátrica entre el personaje y su dramaturgo, como una especie de parodia al diálogo amoroso que tiene la mujer de *La voz humana*, también por vía telefónica. Considero interesante ver los matices cómicos que puede adquirir esta autoconsciencia del personaje, ya que *Monológico*, en mi opinión, es un monólogo con una gran carga cómica, al concebirse como absurda o inusual que



un personaje reflexione de aquello que el espectador asume como *sobreentendido*. En el monólogo apenas citado también existe un tipo de dependencia hacia el dramaturgo, pero de índole amorosa, la cual no niega la innegable dependencia existencial-textual.

He considerado oportuno mencionar estas experiencias previas porque han sido de vital importancia para *Monológico*. Nada es completamente nuevo en el teatro, la metateatralidad tampoco lo es. Todo se va reciclando y reinterpretando, y estos ejemplos prácticos son un claro ejemplo de cómo, consciente o inconscientemente, todos los resultados de este trabajo partieron de experiencias empíricas que se formularon de manera espontánea, como producto de una necesidad, de la investigación y de la constante confrontación con la teoría.

Dicho esto, también me resulta interesante constatar como muchos de los componentes de la metateatralidad habían sido usados, sin querer, durante todo el proceso de laboratorio. Y resulta más interesante aún, ver cómo posteriormente ante el conocimiento de tales conceptos el trabajo escénico tomó una nueva consistencia, amparada ahora en el campo de lo teórico teatral y, posteriormente, de lo filosófico, también.

#### 4.1.3. Sanchis y la ampliación de las fronteras.

Aún en el 2015, me topo con *Pervertimento y Otros gestos para nada*, justo en aquel proceso de laboratorio en el que exploré los horizontes de la metateatralidad. Pero fue recién en el año 2016, cuando ya había asumido *Monológico* como el texto dramático base para mi estudio de tesis, que empecé a profundizar en la obra dramática de Sanchis y en sus planteamientos teóricos. Leyendo otras obras del autor como *Ñaque o de piojos y actores*, *Lope de Aguirre, traidor* o *La máquina de abrazar*, entre otras, me di cuenta que lo que conocía y sabía sobre la metateatralidad era prácticamente nada. Lo que tenía era un bagaje de conceptos teóricos y prácticos de lo que yo creía que era la metateatralidad. Toparme con Sanchis significó no solo encontrarme con su dramaturgia, sino con toda la enorme estructura teórica que él ha construido para explicar su visión de la escritura teatral y del teatro en sí. Encontré a aquel que teorizaba aquello que hasta el momento pensaba solo eran una suerte de impulsos escénicos.

Desde el inicio partí con la idea de que el personaje de *Monológico* estaba atrapado en su dramaturgia, esa fue mi primera impresión del texto. Si algo había procurado mantener siempre en mis trabajos prácticos sobre la metateatralidad, era respetar lo que decía el texto dramático, de la manera más fiel posible. Sin embargo, los desplazamientos, los gestos, los silencios, el tiempo, entre otras cosas, variarían según el día, y serían el aporte que yo, como actor le otorgaría. Entonces, pensé que si el personaje tiene que decir cada palabra que el texto le demanda, no sería descabellado pensar que dentro de esta prisión logocéntrica sus

únicos momentos de libertad podrían ser las pausas y los silencios, en los cuales podría reflexionar acerca de sí mismo, sus textos y su existencia ficcional.

Los primeros laboratorios apuntaron a eso. Empezaron a surgir monólogos distantes de la obra original, en el que el personaje declaraba no tener una historia, no tener recuerdos, no pensar por su propia cuenta, no tener intimidades, no tener memoria, nada. Mientras los demás personajes (los de mis compañeros) contaban viejas anécdotas o parte de su pasado, el mío no tenía absolutamente nada.

Cargaba una tristeza enorme, fruto de esa prisión que tenía que vivir cada vez que alguien lo representaba. Él, quizás, y asumiendo que de verdad pudiese existir, durante la representación tenía pensamientos que quería decir, pero no podía.

Surgieron, entonces, distintas ideas, como por ejemplo que pudiera expresar sus ideas a través del multimedia mientras se desarrollaba el monólogo. Había, además, una acción constante en el personaje de querer taparse la boca, como si tuviese miedo de decir lo que no quiere. Después salió la idea de que el personaje tuviese miedo de salir a escena porque temía ser juzgado. Ahí volvió a aparecer el recurso del aplauso, como un medio de aliento. Así, el monólogo tomó un aire lúgubre, de tensión, su vida era deprimente y lo que declaraba asumió un carácter existencialista trágico.

Durante las siguientes sesiones, para salir de ese tono deprimente que ya comenzaba a ser monótono, opté por darle un giro al personaje. Éste era ahora una suerte de actor cómico de televisión (como referencia tomé a Claudio Bisio, un actor-cómico italiano). La interpretación, como si fuese un *stand up comedy*, se dirigía directamente hacia el público. El ritmo era ahora frenético, el personaje se

burlaba de sí mismo, llegando a momentos muchas veces patéticos. La interacción con el público comenzó a volverse fundamental, ya que sostenía la presencia del personaje en escena. Apareció la silla y, para evidenciar los nervios que este actor sentía al presentarse ante el público, una pelotita anti estrés, que posteriormente fue desechada como elemento.

Después surgió la posibilidad de que el personaje fuese un tramoyista que casualmente se encontrara en escena y que tuviese el control de las partes técnicas de la obra. El tramoyista volvió a convertirse en un personaje, pero esta vez no en uno vacío, sino en el personaje de un actor. Apareció la posibilidad, también, de que se tratase del personaje de otra obra de teatro en *Monológico*, similar a lo que hace Tom Stoppard en *Rosencrantz y Guildenstern han muerto*, cuando usa personajes de *Hamlet*. La intertextualidad se hubiese podido dar situando, por ejemplo, a un Segismundo o un Doctor Hinkfuss, pero dado que esto me hubiese exigido reducir todo este bagaje de lo *que es un personaje* a uno que sí tuviese un pasado y una historia precedente, por cuestiones de tiempo y sobre todo de objetivos, también hice de lado esta posibilidad, quedando, nuevamente, el personaje de un actor. Este sería un actor viejo, de aquellos de antaño, clásicos, de frac, gestualidades bien marcadas y un enorme ego. Para la presentación final de la primera mitad del año quedó.

Sin embargo, para nutrirlo de otras maneras de evidenciar la metateatralidad, exploré con miras de dar la idea de que el personaje estaba siendo escrito en ese momento y, por ende, estaba situado dentro de la mente del dramaturgo. La parte de la pared en donde se proyectaban las acotaciones se

empapeló con textos reciclados de la obra y de los laboratorios teatrales previos, el espacio se llenó de objetos desordenados aparentemente inútiles que, de pronto y en cualquier parte del monólogo, se volvían útiles, para así dar el efecto de un cerebro en donde las ideas aparecen de repente. El escenario se volvería así la cabeza del dramaturgo que concebiría a todos los presentes como parte de su obra, público incluido, todo como componente de la obra, todos predeterminados. Probé una única vez esta idea, pero al ser muy caótica y demandar una enorme dificultad (se corría el riesgo de pecar de *simplificar* el concepto de mente), también fue una idea que terminé descartando.

#### **4.1.4. Detonantes, conceptos y asentamientos teóricos: los componentes de la metateatralidad.**

En agosto de ese mismo año, después de meses de espera, llega finalmente a mis manos el libro *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra* de Marcela Beatriz Sosa, y con él nuevas perspectivas.

El aporte fundamental de este libro fue el aterrizar en conceptos teóricos todo aquello que yo, alguna vez a nivel práctico, había planteado. Si bien el libro es un recuento teórico muy completo de la obra de Sanchis, lo más útil de este libro para mí fue la propuesta del término “componentes de la metateatralidad”. Este permitió no solamente ampliar mi concepción personal acerca de la metateatralidad, sino que me hizo conocer otras maneras de evidenciarla en una

obra de teatro, gracias a los ejemplos concretos que ponía de otras de Sanchis. Los componentes como terminología son bastante claros, el mismo nombre define lo que quiere decir; pero, al mismo tiempo, son tan amplios que pueden funcionar perfectamente como detonantes. Digo esto porque, en mi proceso de exploración, trabajar en base a la *Interacción con el público real*, por ejemplo, me llevó a buscar maneras de hacerlo, ya sea a nivel de personaje, actor, multimedia, música, espacio, etc. Lo mismo vale para los otros componentes.

Fue así que, basándome en las experiencias prácticas que tenía, opté por tomar tres componentes como eje de mi investigación: la *Ficcionalización del espectador*, la *Intrusión del dramaturgo* y la *Interacción con el público real*, a partir de identificar aquello en lo que, a lo largo de mi laboratorio, me había centrado con mayor fuerza. Estos calzaron con elementos teatrales que ya había explorado como las acotaciones proyectadas o el *respeto cuasi obsesivo* al texto dramático, por lo que se volvieron el sustento teórico que necesitaba. Si bien estos son los que he usado fundamentalmente, otros como la *Intertextualidad* o la *Referencia al mundo real*, para mencionar algunos, aparecen de manera insinuada. Sin embargo, estableciendo los límites de la investigación, seleccioné los tres mencionados anteriormente dada su preponderancia.

La *Interacción con el público real* sirvió para profundizar en la relación comunicativa que se establece entre el personaje y el espectador dentro de la ficción teatral, ya que justifica el hecho de que el monólogo vaya directamente dirigido a éste. Inicialmente había simplemente aparecido, como una necesidad sin una objetividad clara, probablemente por la sinceridad del diálogo y porque,

dado su carácter autorreferencial, propicia que haya cierto grado de involucramiento. Fue interesante descubrir como el carácter metateatral de este componente intensificaba el vínculo con el espectador, esta suerte de ritualidad de la expectación que mantiene vivo al teatro, y que se apoya, de algún modo u otro, en lo que sostienen teóricos de la talla de Dubatti o, incluso, filósofos contemporáneos como Jacques Rancière. Este componente permite abrir puertas a una comunicación franca en el sentido de que el personaje puede ver a la cara al espectador e influenciarse de él; el personaje no desconoce nada del hecho teatral, por eso esta interacción ayuda a acentuar su autorreferencialidad.

Conociendo este componente, los siguientes laboratorios se hicieron tomando en cuenta, en mayor medida, la presencia del espectador. Surgieron preguntas como: ¿Qué espera el personaje del espectador? O, yendo a un plano más jerárquico, ¿qué espera el dramaturgo del espectador? Por ende, ¿qué espero yo del espectador? El espectador puede responder de mil maneras: con una sonrisa, un aplauso, un bostezo, una mueca de aburrimiento o su desatención.

En el teatro uno no puede predecir cómo va a responder el espectador, pero sí puede inducirlo, puede construirlo como diría Sanchis. De ahí que nacen las acotaciones dirigidas al espectador. *Monológico* se propone como un triángulo comunicativo entre el personaje (interpretado por el actor), el multimedia/dramaturgo (creado, con antelación, por el actor/director) y el espectador. Pero si bien esta comunicación debería ser esencialmente equitativa, es a partir de la *Intrusión del dramaturgo* que inevitablemente se establecen

jerarquías, ya que él es la figura, presencia o personaje bajo la cual se representa el poder.

Durante todo el laboratorio, como vengo reiterando, siempre ha habido una tendencia a darle una predominancia al texto dramático, prácticamente como si fuese un libro sagrado, permitiendo la analogía. El texto dramático es entonces un signo de poder, algo que no se puede evadir. Pero este texto que ha sido escrito por alguien, por aquello que significa, podría valer también para ese alguien: el dramaturgo. Con el conocimiento de la *Intrusión del dramaturgo* como componente estas palabras y acotaciones que siempre tuvieron una carga jerárquica en esta investigación terminaron traducándose en la presencia del dramaturgo. Ya no se trata solamente de obedecer un papel, sino a alguien más. Y, como mencioné en los fundamentos filosóficos, hablar de poder en nuestra época implica mencionar todo aquello que no vemos porque ya ha sido *legitimizado*. Si se hace un juego de imaginación podríamos caer en cuenta de que el bombardeo mediático es una forma de *construcción del espectador*. Los medios de comunicación no pueden obligar a aquel que lee el periódico o el Facebook a pensar de un modo, no pueden predecir cómo reaccionará, sin embargo sí pueden *inducirlo*. Nunca dirán “no votes por el candidato X”, pero sí “el candidato X es un mujeriego” y eso, tácitamente, le da la apariencia de *malo* (pensamiento estructuralista). En la obra nadie obligará a “aplaudir” al espectador, sin embargo es muy probable que lo haga, ya sea por respeto, por convención o, simplemente porque es lo *normal*.



Ahí es que entra a tallar la *Ficcionalización del espectador*, como un punto intermedio entre los dos componentes mencionados anteriormente. Que el espectador se vea involucrado en la ficción implica decirle que se encuentra en la misma condición que el personaje. Así, toda esta maquinaria dramática que encierra las libertades del personaje también encierra al espectador. Por eso se piensa la obra, también, en relación al espectador, porque es necesario e indispensable. No se trata de la prisión del personaje, sino la de todos nosotros, actor incluido. Es darse cuenta que se está sujetos a parámetros en todos lados que se han *normalizado*.

Este laboratorio que duró poco menos de dos años me ha proporcionado una enorme cantidad de ideas y pensamientos acerca de la metateatralidad y de qué dice *Monológico* dentro de su discurso. Si el teatro es un arte esencialmente humano que “expresa una visión del mundo” (Ráez, 2017, p.21), la metateatralidad ayuda a dar una visión autorreferencial de la misma y, con ella, toda la tradición estructuralista que cargamos. *Monológico* desnuda todas las estructuras de las cuales está armado, entre las cuales está la predominancia de la palabra (logocentrismo) y la distribución de labores: hay quien actúa, quien escribe, quien dirige, quien especta, quien se encarga de la iluminación, etc. Hay quien es una representación y no existe, el personaje. El monólogo más que a una especificidad, considero que apunta a hablar acerca de una generalidad, la del teatro.

Es por tal motivo, que en la fase final de esta investigación actoral práctica opté por una representación *general* de un personaje, que aparentemente no se

diferencia del actor. Es un personaje y punto. No es una construcción de la esencia de un ser en específico, sino de uno en general. Y eso implica todo aquello que su existencia conlleva. Recalcar en la condición ontológica del personaje no hará otra cosa, considero, más que resaltar el carácter autorreferencial de todo *Monológico*.

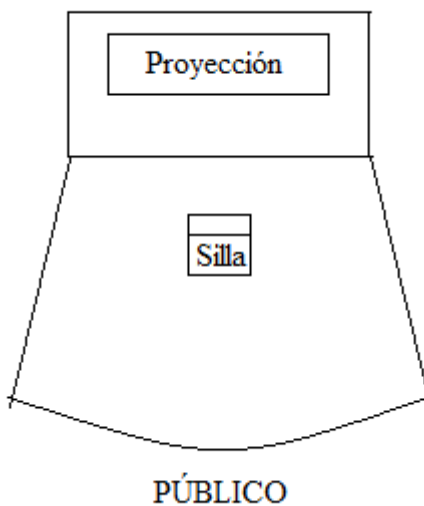
#### **4.2. Construcción del personaje desde su partitura de interacciones con la escena, el texto, el público y el contexto cultural**

El personaje de *Monológico* está destinado a deambular a través del monólogo que tiene que decir. Cada vez que el dramaturgo toma el lápiz o usa el teclado, o cada vez que alguien decide interpretarlo, él aparece en escena, dispuesto a repetir y a hacer aquello que tiene que decir. Construir a este personaje significó trabajar a partir de dos premisas: lo fingido y lo real. Él es totalmente autoconsciente de todo lo que hace, esa es su realidad, sin embargo tiene que mantener un alto grado de fingimiento para que el monólogo pueda ser percibido por el público como un acontecimiento teatral. Si durante toda la obra el personaje diera muestras de descontento, desgano y queja por esa situación cíclica, entonces el discurso del texto ya no cobraría coherencia, porque no estaría sucediendo. Por ende, el personaje finge que de verdad está pasando.

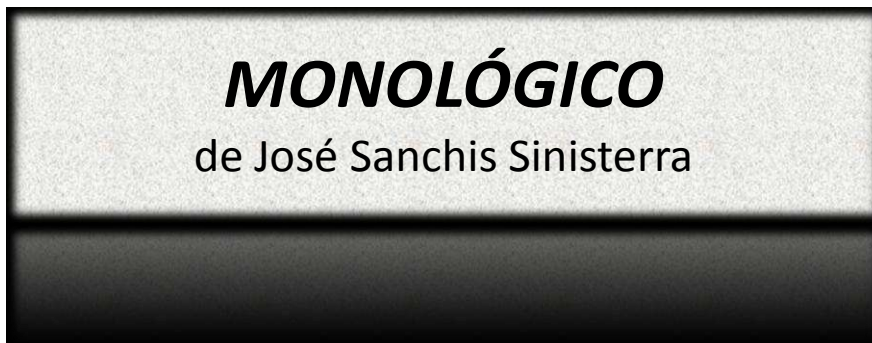
El monólogo no devela nada sobre quién es este personaje, porque en realidad no es muy importante. Basta saber qué es un personaje. Por tal motivo es que el vestuario apareció con cierta arbitrariedad. Opté por un terno (zapatos, camisa blanca, saco, pantalón de verter y un pañuelo en el cuello) porque vestirlo como ocasionalmente se

viste el actor no ayudaría a que se interprete de que se trata de un personaje, sino del actor. Darle tal caracterización, elegante de cierto modo, denota que se está presenciando un acontecimiento especial, y por tanto aquel que está en escena es el actor pero con alguna transformación físicamente visible a primera vista. Esta *elegancia*, además, ayudaría posteriormente a aumentar el contraste en el paulatino estado de angustia que sufre el personaje al descubrir que lo que dice no le pertenece, y que se ve reflejado, también, en su desarreglo. Una prenda está encima de la otra, primero se quita el pañuelo que lo sofoca, luego se quita el saco y posteriormente se desabotona la camisa.

Dentro de la propuesta escénica, por su parte, el personaje se desarrolla en un espacio no muy amplio, prácticamente vacío, con una única silla (que ingresa al inicio de la obra, junto al personaje). Esta silla está totalmente empapelada con los textos dramáticos que fueron parte del proceso de *Monológico*, con la idea de acercarla al monólogo mismo y darle ese matiz dramático. El público está sentado convencionalmente frente a la escena, mientras que, en la pared posterior a ella se proyectarán las acotaciones.



El diseño de las acotaciones proyectadas, por su parte, es simple, de un gris claro con leves manchas, intentando dar la misma sensación que las letras impresas en el empapelado de la silla. El fondo donde se asienta ésta es totalmente negro para, junto a la luz, camuflarse con la pared.



Habiendo tocado el tema del multimedia, me parece importante recalcar su constante presencia tanto en el arte contemporáneo como en nuestra época. Presentarle nuevas dimensiones virtuales considero que ya dejó de ser una novedad. Nuestro contexto, de por sí, ya nos ubica en un vaivén de mundos reales y ficticios frutos de la tecnología.

A nivel de sonido, escogí dos canciones, *Toby Dammit* y *La marcha fúnebre*, los otros dos son efectos de sonido. La primera la seleccioné por su sonoridad lúdica, cómica, inocente. La saqué de la banda sonora de una película de Federico Fellini del mismo nombre, compuesta por Nino Rota. La segunda, en cambio, compuesta por Frédéric Chopin, para darle una atmósfera irónica al momento en el que el personaje le llora al muerto. El sonido del “Ba dum tss” es para darle ese efecto cómico cliché, además de una interacción con el técnico de sonido ante la reiteración de ese mismo efecto, muchas

veces de manera desatinada. La “Máquina de escribir”, por su lado, para darle énfasis a la presencia del dramaturgo escribiendo los parlamentos del personaje en el momento que éste se da cuenta textualmente de su autorreferencialidad.

A nivel de luz, si bien en un inicio tuve la idea de jugar con tonos de azul para los momentos de relación con el muerto, al final opté por mantener todo en un amarillo neutral, por una cuestión práctica durante los ensayos generales.

Finalmente, más que en una composición de un personaje, traté de hacer evidente la autorreferencialidad en el cómo éste se iba relacionando con su monólogo, el público (siempre distinto, otras miradas, otros aplausos, otras muecas) y con el multimedia. De estos tres, el segundo es aquel que, a fin de cuentas, le da vida a este personaje, ese matiz de que cada vez es diferente. El monólogo textual siempre es el mismo, las proyecciones también, el público no. El personaje está vivo y sigue ahí porque hay un actor que lo interpreta. Algo que importa entender es que, a pesar de que la metateatralidad como este trabajo lo entiende tiene que estar pauteada en un texto dramático como el que sostiene a *Monológico*, es lo imprevisto de cada función, aquellos breves momentos de improvisación, los que hacen que el personaje esté dispuesto a seguir fingiendo, pero siempre dentro de los parámetros estructurales que impone el texto dramático. La línea entre el actor y el personaje es muy leve, en unas se confunde, en otras se combina, pero lo que es claro es que en ningún momento de la obra llega a diferenciarse totalmente, salvo al final del monólogo, cuando yo como actor después del apagón me paro como si nada y salgo de escena.

### **4.3. Exploración y aplicación de técnicas corporales, espaciales, interpretativas y sonoplásticas**

Actoralmente trabajé a través del *estar en situación*, basado en los lineamientos aprendidos con Daniel Dillon, de la acción y reacción, enfocado al diálogo del personaje con el público, para situarse en el *aquí y ahora*. Por más que todo el monólogo tenga una tendencia a lo mecánico no deja de dar la apariencia de que está sucediendo. La construcción del personaje se basó en imágenes y percepciones, pero siempre con la plena conciencia de que estaba actuando. El tipo de actuación está entre lo realista y lo figurativo, usando elementos de uno y del otro en ciertos momentos específicos. El realismo como eje, y el figurativo para evidenciar ciertos estados emocionales y/o situaciones escénicas que la dramaturgia demanda y que son necesarios recalcar. Realicé, así mismo, mucho trabajo de texto y de no texto, ya que mientras el texto imponía un qué decir, los momentos en donde había una ausencia de texto permitía otro tipo de momentos expresivos, más propios del personaje que se encontraba en su único momento de expresividad.

En los laboratorios exploré con el sonido de la máquina de escribir y el de páginas arrugadas y rotas, así como con sonido de pasos, todo con la intención de tener presente al dramaturgo en todo momento. Era importante sentir que había un estado de dominio. Así mismo, hice exploraciones en relación al vacío, a imaginar que no existe un pasado, a no pensar, a solo repetir, para tratar de hacer acercamiento a un modo de pensar del personaje, en caso tuviese uno.

Con el multimedia realicé dos tipos de exploraciones. Una a nivel de contenido, el personaje en relación a lo que las acotaciones le iban diciendo que haga. Probé tanto con el personaje que no sabía de la existencia de la proyección (ésta aparecía cuando el personaje no la notaba) como a sabiendas de ésta. El segundo tipo de exploración la hice a nivel de dinámica. En un principio el personaje solamente leía y se dejaba llevar por lo que decían las acotaciones, posteriormente surgió la necesidad de interactuar directamente con ella.

#### **4.4. Realización del espectáculo: interpretación crítica, original y artística del personaje**

##### **4.4.1. Comentario Lucía Lora.**

Profesora de la ENSAD. Actriz, performer y directora teatral.

Asistió a ver la presentación de *Monológico* el 26 de noviembre del 2016 en el aula 7.

Uno de los aciertos del trabajo de Mario Zanatta es su impecable relación con el video, que se constituye con claridad como el código predominante de la estructura escénica, desde él. El actor no solo plantea su relación con el espectador, al cual incorpora como parte de su discurso y cuyo comportamiento domina, sino que también plantea su relación con su propio texto, es decir, es desde él que se afianza la metateatralidad sobre la que el texto discursa; a través

del video, el actor interpela a un texto que a su vez lo interpela a él, y a su relación con el público. El video se convierte así en su director, su co-protagónico, su antagonista y, hasta cierto punto, su destinatario.

#### **4.4.2. Comentario Santiago Soberón.**

Profesor de la ENSAD. Investigador teatral y crítico de teatro.

Asistió a ver el ensayo general de *Monológico* el 15 de noviembre del 2016 en el aula 7.

La metateatralidad en Sanchis Sinisterra no se limita solo a la autorreferencialidad del personaje o la referencialidad sobre la situación teatral en la que éste se encuentra, también se proyecta a la relación con el público o espectador, a las condiciones pragmáticas del proceso comunicativo que establece el actor/personaje con el espectador en esa doble condición enunciativa que tiene el discurso teatral. De este modo, la investigación de Mario Zanatta, alumno del 10<sup>a</sup> semestre de Actuación de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, a partir del texto de Sanchis Sinisterra *Monológico*, ha sabido entender la complejidad del texto metateatral de Sanchis creando un texto espectacular que enfatiza la autorreferencialidad del actor/personaje sobre sí mismo y la condición enunciativa de su discurso frente al espectador.



A través de un PPT con acotaciones, que ya no corresponden al texto de Sanchis sino a la propuesta del propio alumno egresante Mario Zanatta, en este breve espectáculo el público se ve predispuesto a participar del hecho performativo, en los términos imperativos que Ubersfeld le atribuye a las didascalias. En pantalla aparece la palabra “Aplausos” y el público se ve conminado a hacerlo, como también aparecen otras acotaciones cuya realización por momentos conflictúa al actor/personaje.

Una presencia escénica en situación de representación y con muchas ambigüedades en la enunciación de su discurso es lo que encuentra el público desde el primer momento. El espectador, de este modo, ya no es solo un receptor pasivo, resulta interactuante en la situación teatral propuesta y genera en sí mismo una nueva autorreferencialidad –¿una arista más de la metateatralidad que aporta el texto espectacular?– pues desde la sutileza imperativa de las didascalias es mencionado (lexicalizado).

Sanchis ubica muchas veces sus obras en los límites de la teatralidad, en regiones liminales donde no queda claro ya el campo de lo ficcional. Así también Zanatta crea un espacio y tiempo liminal en el que su presencia –¿o la presencia de su personaje?– transita de un campo a otro. Aún cuando uno no pueda conocer de forma inmediata los marcos conceptuales y teóricos que viene probando Zanatta en su trabajo de investigación, no queda duda de la coherente articulación de estos para haber logrado en el texto espectacular las mismas condiciones de metateatralidad desde las particularidades pragmáticas de la representación escénica, a partir de otros códigos que van más allá de la palabra.

## Conclusiones

Como se ha visto, porque considero que está lejos de ser una casualidad, la autorreferencialidad es un concepto que va más allá de la metateatralidad. Es toda una tendencia que caracteriza a gran parte del pensamiento contemporáneo. Vivimos en una época llena de preguntas, de cuestionamientos a todo lo que comprende el pensamiento (occidental) bajo el cual nos hemos desenvuelto, de una crítica a la articulación estructurada del conocimiento, de lo bueno y lo malo, de lo correcto y lo incorrecto, al logocentrismo. El ser humano (ya no, solamente, “el hombre”) se pregunta, probablemente como nunca antes, acerca de su individualidad. Es autorreferencial, y el teatro lo refleja.

Que la autorreferencialidad sea uno de los pilares del teatro posmoderno cada día se hace más evidente, y prueba de ello no son solamente las palabras de teóricos, sino muchas de las obras que se ven actualmente en escena. Lejos de buscar ejemplos en el viejo continente o en nuestros vecinos del norte, podemos, por ejemplo, ver la fuerza que han tenido el teatro testimonial o la performance en nuestro país durante los últimos años, el teatro experimental que cuestiona las raíces conceptuales de sí misma o el cómo diferentes artes se han ido combinando entre sí, generando propuestas de danza-teatro, instalaciones, trabajos interdisciplinarios, intervenciones en espacios no convencionales o el rescate de teatralidades marginadas por los *conceptos occidentales de teatro* como las danzas, las festividades y toda la enorme tradición folklórica-artística que caracteriza a nuestro país. El teatro ya no habla solo de grandes historias, sino que expresa, también, pequeñas individualidades. El teatro se pregunta qué es, cuál es su deber, qué lo caracteriza, qué lo mantiene vivo en este mundo consumista y tecnológico en donde predominan la televisión y el internet. El teatro se autorreferencia.

Ahí radica la importancia de la autorreferencialidad, en el asumir conciencia de uno mismo y eso en el teatro se puede expresar de mil maneras. Y considero que es doblemente valioso porque ver a alguien dentro de la escena reflexionando sobre sí mismo, invita a que el espectador también lo haga, de algún modo u otro. Trabajar en base a un teatro autorreferencial implica desnudar el hecho teatral y, por ende, decirle al espectador que sabemos de su presencia y queremos que participe con nosotros. De ahí la importancia en proponerlo en un texto como *Monológico*, aparentemente simple, inofensivo incluso, pero que en su interior puede albergar sensaciones que pueden ser muy confrontadoras. Porque si el teatro es el mundo, este monólogo es gran parte del mundo, ya que evidencia prácticamente todo lo que el teatro comprende. Y si a eso le agregamos todo el contexto hipertecnológico en el que vivimos es inevitable que un texto teatral autorreferencial también nos lo restriegue en la cara. Los niveles y los cómo se puede expresar la autorreferencialidad de este personaje podrían ser infinitas, en el siguiente trabajo solo he tomado prestadas unas cuantas de la realidad.

Los niveles son todos los que la estructura dramática permita: conciencia del público, de que existe un dramaturgo, de la dramaturgia, de los técnicos, de su existencia, de su prisión, de sus palabras, de sus acciones, de sus emociones, y todo aquello que es el teatro. El cómo, por su parte, valga la redundancia, está en el cómo nos comunicamos en la actualidad. Si el público del siglo XXI vive entre la realidad y la pantalla, el teatro puede permitirse hacer lo mismo (multimedia); si está abierto a nuevos tipos de experiencia entonces hay que decirle que se sumerja en un acto intrínsecamente humano. Hay una necesidad de romper las fronteras.

Es en todo este contexto que confirmo la pertinencia del estudio de la metateatralidad, porque permite licencias dramáticas para trabajar estos grados de autorreferencialidad; que el teatro hable de sí mismo. Y en este sentido, se vuelve aún más pertinente trabajar a partir de un

término tan simple y a la vez tan amplio como los componentes de la metateatralidad. Porque son un buen impulso, sumamente didáctico, para intentar abrir nuevos panoramas. Son detonantes, como he mencionado anteriormente en este trabajo, son provocadores. Además, al ser tan detallados en su terminologías, facilitan su contextualización y uso con nuestra forma de vida actual. El “cómo” se han abordado ha terminado siendo, a fin de cuentas, un molde a las necesidades de “aquello” y los “medios” con el que teatro se expresa ahora; de ahí que los componentes de la metateatralidad se hayan expresado a través, por ejemplo, del rompimiento (total) de la cuarta pared, el uso del multimedia, la línea entre lo real y lo ficticio, la interpelación a un espectador activo y, sobre todo, la constante evidenciación de que todo es una farsa, una enorme mentira con tintes de verdad de la que no podemos escapar.

Esto último de la evidenciación, por su parte, requirió que reconociese en primer lugar aquellos elementos del teatro y del texto que necesitaba autorreferenciar, para así determinar en qué niveles y en cómo se podría expresar ésta durante la obra. Dado que constantemente he buscado la analogía entre el teatro y la vida, considero que esta autorreferencialidad se da en la medida de que todo se evidencia como tal, porque así forma parte de un mismo código, de un mismo mundo totalmente parecido al nuestro y, por ende, del cual podríamos formar parte. Es por tal motivo que en *Monológico* procuré evidenciar todo: la presencia de un dramaturgo, la propiedad del texto y las acotaciones, la presencia del público y de un equipo técnico, el contexto de la pieza dramática, lo ontológico del personaje, la ficción, entre otras cosas.

Después, a partir de lo que acabo de mencionar y también de la necesidad práctica, de los impulsos creativos que surgieron en los laboratorios, de las curiosidades, de mis errores y aciertos, y de mi individualidad como creador, seleccioné los tres componentes de la metateatralidad que consideré me servirían para lograr esta autorreferencialidad en *Monológico*.

La *Interacción con el público real* y la *Ficcionalización del espectador* surgieron de mi necesidad de involucrar al espectador, de sacarlo de su zona de confort para así cuestionarlo. El teatro ya no está para tener solamente espectadores que se sienten a ver un espectáculo, cómodos, ajenos. La *Intrusión del dramaturgo*, en cambio, surgió de mi respeto total al texto dramático, como aquella escritura que imparte las órdenes y que hay que cuestionar. Es interesante esta figura del dramaturgo porque está sobreentendida y a la vez no es evidente. Todos saben que un texto dramático ha sido escrito por alguien, pero en el momento de la representación uno no piensa en su presencia. Es como nuestro mundo, en el que también hay jerarquías y dominios silenciosos, alguien que va escribiendo una obra de teatro en la que nosotros somos sus personajes, pero que desconocemos, o queremos desconocer.

Los tres componentes de la metateatralidad reflejan aspectos de la vida, del mismo modo que lo hacen los medios a través de los cuales se expresan. Estos medios, cómo se ha visto, se encuentran mezclados entre sí. Determinar sistemáticamente cómo se ha expresado cada uno de ellos de forma específica e inequívoca sería arbitrario. Los tres componentes funcionan en la medida que están juntos y que sirven como conceptos de base para provocar nuevas inquietudes escénicas. La respuesta en su nivel más puro creo que es visible dentro de la puesta en escena, en donde finalmente comprobé su eficacia; ya sea en la respuesta del público, que se vio inmerso en una estructura que lo incluía como parte de la obra y del personaje en su relación con su naturaleza ficticia, de encierro.

Trabajar *Monológico* ha implicado no solamente entender hasta donde se puede llegar con una investigación de este tipo, subjetiva y objetiva, que parte del actor y se fundamenta a partir de cómo éste articula nuevos pensamientos apoyándose en otros. Sino que, personalmente, me ha permitido escarbar hasta llegar a dimensiones que dos años atrás no pensé conocer. El

teatro como arte humano se aferra a todo lo humano que existe. De ahí la importancia del estudio filosófico, del pensamiento. Trabajar la autorreferencialidad ha recomfortado mi idea de que los lenguajes que propongo son válidos en este espacio y tiempo en el que convivimos, y que si queremos cuestionar nuestra sociedad es importante que lo hagamos desde donde estamos parados, desde lo que somos. *Autorreferenciémonos*. Después los lenguajes aparecerán. Existen más componentes de la metateatralidad, y seguramente su aplicación a *Monológico* daría resultados totalmente diferentes, nuevas perspectivas, igualmente válidas. El teatro no siempre tiene que evidenciarse como tal a cada momento, esa es una opción más.

Este trabajo ha sido la mirada personal y subjetiva de mis impulsos y curiosidades. Una exploración a partir de lo que entiendo por el mundo, mi visión de él, y aquello que me interesa cuestionar. Una perspectiva desde mi ser actor. Al igual que el personaje de *Monológico*, he pretendido evidenciar y compartir la presente investigación porque también me he cuestionado sobre lo que soy y a lo que pertenezco en este punto gris que habito.

## Referencias

- Baudrillard, J. (1985). El éxtasis de la comunicación. En H. Foster, *La posmodernidad. Selección y Prólogo de Hal Foster* (págs. 187-197). Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Baudrillard, J. (2006). *La transparencia del mal*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Baudrillard, J. (2007). *Cultura y Simulacro*. Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Deleuze, G. (2003). Un manifiesto menos. En C. Bene & G. Deleuze, *Superposiciones* (págs. 75-102). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Artes del Sur.
- Diéguez, I. (3 de marzo de 2009). *Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas*. Recuperado el 2 de agosto de 2017, de Archivo Virtual de Artes Escénicas: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=205>.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Una Filosofía del Teatro: El teatro de los muertos*. Lima, Perú: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Fediuk, E. (2012). Teatro, conocimiento y comunicación. En J. Sarmiento, *Fundamentos de la investigación actoral* (págs. 60-71). Lima, Perú: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Ferradás, C. (2013). La ruptura de horizontes en el teatro breve de José Sanchis Sinisterra. En M. Soler & M. Navarrete, *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea* (págs. 291-300). Roma, Italia: Aracne Editrice.
- García, M. (2007). *Reflexividad y metateatro en la obra de José Sanchis Sinisterra* (Tesis para obtener Doctorado). Universidad de Alcalá, España.

- Gómez, M. (2012). Introducción. *Cuadernos del Picadero*, (24), 6-10.
- Gómez, M. (2012). Dualidad del personaje. *Cuadernos del Picadero*, (24), 12-13.
- Guglielmini, H. (1967). *El teatro del disconformismo (Pirandello)*. Buenos Aires, Argentina: Minor Nova.
- Hermenegildo, A., Rubiera, J., & Serrano, A. (2011). Más allá de la ficción teatral: el metateatro. *Revista sobre teatro áureo*, (5), 9-16.
- Jameson, F. (1992). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.
- Jódar, P. (2015). *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI* (Tesis para obtener el doctorado). Universidad de Salamanca, España.
- Larson, C. (1989). El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1010-1019.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- Lyotard, J. (1993). *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Barcelona, España: Planeta-Agostini.
- Pavis, P. (1989). ¿Hacia una puesta en escena posmoderna? *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, (13-14), 41-46.
- Pavis, P. (1996). *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- Pirandello, L. (1965). *Obras completas*. Barcelona, España: Plaza & Janes Editores.



- Ráez, E. (2017). *El arte del hombre: Reflexiones de un profesor de teatro*. Lima, Perú: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Rancièrè, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- Rancièrè, J. (2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Ríos, J. (11 de Noviembre de 2005). *Entrevista a José Sanchis Sinisterra*. Recuperado el 6 de Junio de 2016, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes:  
[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html).
- Rizk, B. (2007). *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Lima, Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Sánchez, S., & Sánchez, F. (2007). Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra. *Pandora: revue d'etudes hispaniques*,(7), 49-64.
- Sanchis, J. (1997). *Pervertimento y Otros gestos para nada*. Madrid, España: Gráficas Rógar.
- Sanchis, J. (2002). *La escena sin límites*. España: Ñaque Editora.
- Sosa, B. (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid, España: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid, España: Asociación de Directores de Escena de España.
- Uscatescu, J. (1986). Pirandello y la reinención del teatro. *Cuenta y razón*, 95-102.

## Anexo

### *Monológico de José Sanchis Sinisterra*

Lo primero y principal es encontrar una buena excusa para decir el monólogo precisamente allí donde haya alguien que pueda escucharlo. Porque, si no hubiera nadie para escucharlo, ¿qué sentido tendría molestarse en decir un monólogo? La cosa es de sentido común y no hay por qué darle más vueltas. Sin entrar en detalles de por qué sí ni por qué no, éste me parece un sitio adecuado, de modo que sólo me falta encontrar una excusa razonable para venir aquí... Aunque, en realidad, tampoco sería preciso, puesto que ya estoy. ¿O no?... Pero no importa: que nadie diga luego que el monólogo era flojo porque no estaba bien justificado en todos sus...

¡Ya está, ya lo tengo! La excusa, quiero decir. O mejor, el motivo. He venido aquí por un motivo muy razonable, incluso más que razonable: imperioso. He venido aquí porque ahí al lado la situación se estaba poniendo insoportable. Mi sistema nervioso ya no aguantaba tanta tensión y necesitaba estar solo, eso es: solo conmigo misma y con mis pensamientos. Todo el mundo necesita un poco de soledad de vez en cuando, digo yo, para poner en orden sus ideas. ¿Qué ideas? Estas, por ejemplo. ¿O acaso no es verdad que estoy poniendo en orden algunas ideas?

Bien, ese punto ya está resuelto, y no del todo mal... Pero, ahora que lo pienso, necesito urgentemente otra cosa para mi monólogo: alguien a quien decírselo. Porque una cosa es que haya quien te escuche, casualmente, en el sitio adonde has ido a decir tu monólogo, y otras es que tú se lo digas a alguien. Parece lo mismo, pero no es lo mismo.

Por ejemplo: si yo me pongo a hablar sola en mi dormitorio y hay un ladrón debajo de mi cama, él escuchará lo que digo, sí, pero yo no se lo estoy diciendo a él. Está clarísimo.

Ahora bien: ¿le quiero yo decir mi monólogo a quien, casualmente, me está escuchando aquí, sí o no? O sea: suponiendo que haya aquí... ladrones debajo de mi cama, valga la expresión, ¿es a ellos a quienes yo les quiero decir mi monólogo? La cosa no es sencilla, porque, si hablo con ellos, lo primero que tendría yo que preguntarles es qué hacen ahí... debajo de mi cama, valga la expresión, y cómo han llegado, y quiénes son, y qué quieren de mí, y... ¡adiós monólogo! Además, que no voy a ponerme a explicarles mis intimidades a unos señores a los que no conozco de nada. No sería lógico. O sea, que no, vamos: que no quiero hablar con quienes, casualmente, me estén escuchando aquí... ¿Está claro?

De modo que no tengo más remedio que encontrar cuanto antes a quien decir mi monólogo. Alguien a quien no tenga que pedir explicaciones ni mucho menos dárselas. Alguien, además, que no me interrumpa mientras hablo, porque entonces no sería un monólogo; sería un diálogo, si no recuerdo mal. Y alguien, por último, que pueda escuchar mis intimidades con discreción y respeto, o sea: que no vaya a contárselas a todo el mundo en cuanto yo le dé la espalda. Que sepa tener la boca cerrada, como un muerto...

¡Mira qué casualidad! ¡Un muerto! A esto le llamo yo tener suerte. Ni que me lo hubieran puesto aquí a propósito. Porque un muerto, hay que reconocerlo, es lo más indicado para una situación como la mía. Lo he visto en muchas obras de teatro, clásicas y aun modernas. Sí, sí: un muerto tiene todas las ventajas, y ningún inconveniente...

Bueno: casi ninguno. Porque, según y cómo, también puede resultar un poco tonto estar hablando y hablando con alguien que sabes que no te oye ni una sílaba. Seguro que habría luego quién diría que el monólogo era flojo porque no estaba bien justificado en todos sus...

Pero, ¿qué estoy diciendo? Si, por casualidad, resultara que el muerto era alguien muy querido, el dolor y la desesperación podrían enajenarme hasta el punto de hacerme olvidar que los muertos no oyen ni una sílaba. Eso es algo que ocurre hasta en la vida, ¡vaya si ocurre!... Y si ocurre en la vida, que es ese sitio en que la gente hace cosas normales y corrientes, con mayor razón en el teatro, en donde las cosas, a veces, son un poco más raras que en la vida. Por ejemplo: algunos monólogos.

Pero este mío no sería nada raro si yo, ahora, arrodillándome junto a este cuerpo exánime... ¿se dice así?... Pues eso: arrodillándome junto a él exclamara: “¡Társilo! ¿Eres tú?...”

Calma, calma... No nos precipitemos... Si resulta que este cadáver es, pongamos por caso, el de Társilo, y si admitimos que Társilo es alguien muy querido, por mucho que me enajenen el dolor y la desesperación, yo no voy a explicarle mis intimidades así, de buenas a primeras, como si me hubiera encontrado con mi vecina. No sería lógico. Primero tendría que pasarme una buena media hora llorando, desmelenándome y, sobre todo, hablando de Társilo y de su problema.

Su problema, sí: porque morirse no es cualquier cosa... Quiero decir, que no es un detalle sin importancia que pueda zanjarse con cuatro exclamaciones y dos frasecitas de circunstancias. No, no: hay que hablar del asunto largo y tendido, y de diversos modos y maneras.

A saber: primero, con sorpresa, asombro, incredulidad, etc. Luego, negando la evidencia, como suele decirse, sin querer aceptar que está muerto, incluso con tentativas violentas de reanimación. Por fin, cuando ya no hay duda, vienen las preguntas sobre las causas y razones del trágico suceso. Eso da para mucho, normalmente. Pero no termina ahí la cosa, no. Después de las causas de la muerte, no hay más remedio que hablar de las consecuencias, es lo lógico.

Y mientras tanto, de mi monólogo, ¿qué? ¿Hasta cuándo tengo que esperar para hablar yo de mis intimidades, para ordenar mis ideas, y todo eso? Mucho hablar del muerto, sí, está muy bien... pero, ¿es que los vivos no tenemos problemas? ¿Tiene uno que consumir todo su tiempo lamentando lo que, al fin y al cabo, ya no tiene remedio?

Creo que lo mejor es que este Társilo no sea nadie muy querido, no, no.

Ni un poco siquiera, vaya: alguien totalmente indiferente. Un muerto que ni me va ni me viene, en fin... Claro que, en ese caso, ni merece la pena que lo conozca. Eso es: Társilo es un perfecto desconocido para mí, un muerto de tantos. Es más: me atrevo a decir que este cadáver no es ni el de Társilo, es un cadáver completamente anónimo... Por otra parte, ¿quién es el tal Társilo, se puede saber? ¿Conozco yo, acaso, a alguien que se llame así? Y en cuanto a este cadáver, si me apuran, no sólo no es de ningún Társilo más o menos desconocido; sospecho que tampoco es realmente un cadáver, sino alguien que se está haciendo el muerto por algún motivo que prefiero ignorar.

*(El cadáver, ofendido, se incorpora y sale de escena.)*

¿No estaré exagerando un poco? Después de todo, ¿quién me manda a mí preocuparme tanto por justificar mi monólogo? Eso no es cosa mía. Yo, con decirlo bien, deprisita y matizando, ya cumplo.

Me estoy temiendo lo peor: que todo este trabajo que me estoy tomando para que la cosa resulte razonable y lógica, y para que nadie diga luego que... Pues eso: que todo esto sea en realidad mi monólogo y ya no me quede ni tiempo ni ganas para hablar de mis intimidades, ni para poner en orden mis ideas, ni... ¿Qué ideas?... ¿Qué intimidades?...

¿Qué monólogo?

Por más que lo pienso, no se me ocurre nada... Como si alguien me hubiera puesto aquí con las palabras justas para decir lo que he dicho, y punto...

Nada: ni una idea, ni una intimidad... Sólo las mismas tonterías de antes dando vueltas y vueltas en eso que la gente llama... memoria...

¿Y para esto me han hecho salir aquí?