

## *Personajes metaficcionales que claman contra el olvido en el metateatro español de los siglos XX y XXI*

Pilar Jódar Peinado

IES Puente Nueve Valles (Puente San Miguel, Cantabria, España)

[mpjodar@gmail.com](mailto:mpjodar@gmail.com)

### **Riassunto:**

El metateatro considerado como una estrategia textual que promueve la vulneración de los límites entre la realidad y la ficción y, por tanto, el acercamiento entre el escenario y la sala, es utilizado, en ocasiones, por los personajes teatrales para destruir su propia naturaleza ficcional destinada al olvido, a la desaparición, en cuanto termine la función teatral. Estos personajes pasan, así, a considerarse metaficcionales, dado que son conscientes de su naturaleza efímera y luchan por mantener esa huella en la masa espectadora. De este modo, a partir de textos teatrales de Sanchis Sinisterra, Juan Mayorga, Antonia Bueno, Antonio Martínez Ballesteros, Paloma Pedrero y Carmen Resino, analizo esos recursos metateatrales de los que echan mano estos personajes para evitar caer en el olvido.

**Parole chiave:** Metateatro; Personajes metaficcionales; Teatro español; Siglos XX y XXI; Olvido

### **Abstract:**

Metatheatre considered as a group of textual strategies which promote the vulnerability of the real / fiction limits and, in consequence, the approach between stage and public, is sometimes used by characters in order to destroy their own fictional status, which is sent to the oblivion, to the disparation when the play ends. Those characters will be considered as metafictional; due to that, they are conscious about their brief status, so that, they struggled to maintain theirselves in the spectators mind. Thus, considering texts by Sanchis Sinisterra, Juan Mayorga, Antonia Bueno, Antonio Martínez Ballesteros, Paloma Pedrero y Carmen Resino I analyze those metatheatrical strategies which characters use to fight against oblivion.

**Key-words:** Metatheatre; Metafictional characters; Spanish Theatre; XXTH and XXIst centuries; Oblivion

## METATEATRO Y OLVIDO

Determinados mecanismos metateatrales promueven el acercamiento del escenario a la sala y, en este viaje que cruza la sima que va de la ficción a la realidad, surgen numerosos temas que van desde lo epistemológico hasta lo metafísico: la relación arte/vida, los procesos de percepción de la realidad y el olvido relacionado con lo efímero de la existencia humana. Estrategias metateatrales, como los personajes metaficcionales que pueblan los textos de los que hablaré, favorecen el tratamiento de este último asunto de una manera más efectiva en lo que concierne a la experiencia perceptiva del público. El metateatro, por tanto, se revela como una modalidad teatral idónea para representar el tema de la lucha contra el olvido, por cuanto los personajes de estas metaobras reniegan de su estatus ficcional, pretendiendo fijarse en la memoria de los espectadores.

Antes de pasar al estudio de algunas de estas figuras metaficcionales, considero necesario detenerme en ciertas cuestiones acerca del metateatro español. En primer lugar, hay que constatar la gran presencia de textos autorreflexivos en el panorama escénico español de los siglos XX y XXI, lo cual lo convierte de una modalidad teatral merecedora de investigación. Esta corriente de teatro autoconsciente se corresponde con una larga tradición que se remonta al teatro barroco y llega hasta la actualidad, donde se convierte en un tipo de teatro permeable a representar temas que pueden ser considerados indicadores de las obsesiones de nuestra dramaturgia más actual.

El metateatro se caracteriza por utilizar unas determinadas estrategias formales destinadas a promover una dislocación perceptiva o experiencia metadramática en el público (Richard Hornby). El desplazamiento perceptivo hace al público cobrar conciencia de la distancia entre la realidad y la ficción y de la necesidad de su participación en la construcción del sentido de la obra, de manera que estos procedimientos

metateatrales sirven para presentar de manera más efectiva o impactante temas con importante repercusión social.

Como estudiaron los teóricos del fenómeno —Abel, Schlueter, Schmeling y Hornby—, el metateatro ha sido el correlato artístico del complejo filosófico que animaba una época. De este modo, mirando el metateatro español, se pueden averiguar los temas que más preocupan a la escena española. Entre estos parece estar el interés por el propio teatro, como género literario y espectacular, como texto y representación, como arte y como vida, en definitiva, hablando tanto del hecho escénico como de sus profesionales. En otro orden de cosas, estarían temas que preocupan al mundo contemporáneo como la incomunicación, la violencia xenófoba, de género, la pederastia y la memoria histórica.

Ya que el metateatro pretende, de manera explícita, alterar la pasividad de la audiencia en sus butacas, es interesante averiguar cómo funciona el tema del olvido o, más concretamente, la lucha contra el olvido, cómo claman los personajes desde el escenario rompiendo la cuarta pared, invocando a la masa espectadora para que les tengan en cuenta en su memoria una vez termine la función. Así pues, el metateatro es la modalidad teatral donde el tema del olvido se presenta con más contundencia.

Junto a estos personajes metaficticiales pueden aparecer otros mecanismos metateatrales como el teatro dentro del teatro, la presencia de un narrador, la autoconciencia del personaje, la confusión entre realidad y ficción, y el *theatrum mundi*.

A continuación, hablaré del recurso de la interpelación, invocación, ficcionalización y provocación al público como una estrategia metateatral para promover un acercamiento de la sala al escenario y, por consiguiente, una transmisión más eficaz del mensaje que se quiere transmitir.

#### PERSONAJES METAFICCIONALES

Los personajes metaficticiales, como estudió June Schlueter (1979), establecen una analogía metafísica con los espectadores reales, de manera que la presencia de una figura que es consciente de su estatus de ente ficticio provoca una reflexión por parte de la audiencia con implicaciones existenciales. No obstante, para que este proceso reflexivo se produzca, es necesario salvar el abismo que separa el escenario de la sala.

Las figuras teatrales, desde las tablas, se encuentran con la barrera infranqueable de la ficción que se abre justo en el proscenio. Algunas quieren vivir más allá, liberarse del marco de ficción en el que se hallan inscritas, para lo cual han de romper la cuarta pared (*Ñaque*, de Sanchis Sinisterra); otras, no se sienten a gusto con el papel que les ha otorgado la historia y también quieren franquear la barrera de la ficción para que su reivindicación llegue a la asamblea espectadora (como ocurre con *La excelente señora*, de Martínez Ballesteros; *Misión al pueblo desierto*, de Buero Vallejo; o *Zahra, favorita de Al Ándalus*, de Antonia Bueno); y otras, simplemente, quieren aprovecharse de la vulneración de los límites espacio-temporales que concede el teatro para saldar cuentas con la otra realidad, la del público (como *Caidos del cielo*, de Paloma Pedrero; y *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino).

Para que el personaje metaficcional deje una huella indeleble en la mente del espectador ha de hacer evidente el sistema de comunicación teatral, a través del cual el personaje se comunica con el público como si este no estuviera delante. Para ello, en primer lugar, la figura autoconsciente ha de manifestar su carácter ficcional efímero y la necesidad de permanecer, de vivir en la mente de los espectadores. La única solución es vulnerar las fronteras escenario/sala, esto es, romper la cuarta pared, con el objetivo de invadir la sala, el espacio de los espectadores y, de ese modo, interpelarles, hacerles partícipes y cómplices de la acción teatral, poniendo a funcionar su capacidad crítica para que tomen partido.

#### LA FRÁGIL EXISTENCIA DEL PERSONAJE TEATRAL

La obra donde se celebra al personaje metaficcional es *Ñaque* (1980), de José Sanchis Sinisterra. Este texto ya clásico de nuestro teatro del siglo XX nos ofrece

un estado de la cuestión del estatuto del personaje teatral, el cual se establece como símbolo o metáfora del carácter de la existencia humana, efímera y susceptible de ser olvidada, ante lo que no cabe nada más que seguir viviendo o, en el caso de un personaje, actuar.

Ríos y Solano, cómicos de la legua, que viajan desde el siglo XVII, mientras están en el escenario, actúan, declaman y recitan, para que el público les preste atención, única razón de su existencia. Estas figuras, por tanto, se encuentran con la urgencia de estar actuando continuamente, porque se hallan en el límite entre la realidad y la ficción, entre la existencia y el olvido. Por ello, para estos personajes, *actuar* significa *recordar* y *resucitar*:

Ríos.— ¿Llamas actuar a esto que hacemos?  
 Solano.— ¿Cómo, si no?  
 Ríos.— [...] ¿Representar?  
 Solano.— No.  
 Ríos.— Recitar.  
 Solano.— No.  
 Ríos.— Relatar.  
 Solano.— No... ¿Remedar?  
 Ríos.— No... ¿Rememorar?  
 Solano.— ¿Recordar?  
 Ríos.— ¿Resucitar? (Sanchis Sinisterra, 1991: 15).

Actuar es un proceso que les recuerda que existen, de manera que, si se olvidan del papel, pueden desaparecer. De ahí la angustia que experimenta Solano cuando se queda en blanco: «(Súbitamente se interrumpe, queda inmóvil, totalmente inexpresivo [...]). (Se toca la frente). Nada aquí... no recuerdo nada... [...]. (La luz comienza a oscilar y a disminuir)» (Sanchis Sinisterra, 1991: 51). Este miedo al vacío, tan reconocible en cualquier actor o actriz, se transmite al público como un hecho irreversible al estar encarnado por estos personajes metaficcionales que dependen únicamente de su actuación para seguir viviendo. Por tanto, no es un simple olvido, ya que su integridad como personajes, como entidades ficticias, se ve perjudicada: si el actor olvida su papel, el personaje desaparece. Así lo explica Aznar Soler, en su artículo sobre *Ñaque*: «Fuera de la escena, el actor ya no es nadie y dentro de la escena su esplendor está siempre amenazado por el miedo al público o por la pérdida de la memoria [...]. Porque para el actor la memoria es vital y el olvido es la ruina, la muerte» (1989, nota 3, 220). El personaje ficcional, trasunto del ser humano<sup>1</sup>, no se puede permitir olvidar el papel: «Ríos.— ¡Te digo que no tiene importancia! Cualquiera puede olvidar... / Solano.— Nosotros no... [...]. ¡Nosotros no!... Es horrible...» (Sanchis Sinisterra, 1991: 52).

#### LA RUPTURA DE LA CUARTA PARED: HACIA EL ENCUENTRO CON EL PÚBLICO

Lo único que pueden hacer los personajes encima del escenario es buscar una complicidad con el público para que su actuación —el único resto de existencia que les queda— permanezca y puedan, así, vivir en el recuerdo de la audiencia. Se trata de una de las cuestiones que atentan directamente contra uno de los presupuestos del arte teatral: su carácter efímero. Los personajes metaficcionales, por tanto, van contra su naturaleza, quieren permanecer en la memoria de los espectadores y vulnerarán las fronteras de la ficción para conseguirlo. De esta forma, una vez manifestada su autoconciencia de figura ficticia, el siguiente paso será romper esa barrera invisible que separa la realidad de la ficción, el escenario de la sala.

Los Ríos y Solano de *Ñaque* sacan a la audiencia del complaciente anonimato que aporta la oscuridad de la sala, nombrando a los espectadores. De estos, les llama la atención que estén ahí siempre, igual que las otras muchas veces que han actuado: «Ríos.— Tan quietos, tan callados... ¿Quiénes son? ¿Qué piensan? / Solano.— No piensan nada» (Sanchis Sinisterra, 1991: 28).

No obstante, no se sienten satisfechos con la actitud pasiva —pero amenazante— de la masa silenciosa, de modo que proponen sugerir a la audiencia que sea ella misma quien actúe: «(Ríos queda pensativo, mirando al público, de pronto, una idea ilumina su rostro). [...] Ríos.— ¿Y si cambiáramos los papeles? [...]. Se

<sup>1</sup> Es la tesis de June Schlueter en *Metafictional Characters in Modern Drama* (1979).

*sientan en el borde del proscenio y observan al público durante unos dos minutos. Por fin, Solano da muestras de aburrimiento e impaciencia*». En ese momento, Ríos y Solano deciden sacar al público de la complaciente oscuridad del patio de butacas señalando su existencia: «Entonces, ¿empezamos nosotros?» (Sanchis Sinisterra, 1991: 21). Se trata de una provocación que culmina en una alusión directa: «Solano.— Estos parecen buena gente. / Ríos.— Nunca se sabe. Mira ese hombre. / Solano.— ¿Cuál? ¿El de la barba? [...] / Ríos.— Y fíjate qué mirada... / Solano.— Calla. No le provoques...» (Sanchis Sinisterra, 1991: 29).

Los personajes autoconscientes, por tanto, nombran al público, se manifiestan conocedores de su presencia en el teatro y, en última instancia, lo ficcionalizan, lo convierten en personaje para que entre a formar parte del hecho teatral.

En *Misión al pueblo desierto* (1999), de Antonio Buero Vallejo, la Secretaria hace evidente la presencia del público y su tarea como receptor cuando le invita a imaginar el sonido de las bombas: «Nuestros oyentes son libres de imaginar el estallido de las dos bombas» (Buero Vallejo, 1999: 65).

En esta obra, la junta directiva del Círculo de Estudios de la memoria de la Guerra Civil ha convocado una reunión para dar a conocer un manuscrito que contiene un episodio inédito de la contienda española. El documento fue escrito por una familiar de la Secretaría del Círculo y cuenta cómo su autora, Lola, y su compañero acuden a rescatar un cuadro del Greco de los bombardeos. El manuscrito, no obstante, está incompleto, así que el desenlace de los hechos se encomienda al público, para lo cual hay que involucrarle en la representación atribuyéndole una personalidad ficticia, esto es, convirtiéndolo en personaje.

La tematización del acto receptivo —al igual que la estructura de marcos o la difuminación del límite entre la realidad y la ficción— va encaminada a transmitir a la audiencia la necesidad de preservar del olvido la memoria histórica de la Guerra Civil española, tal y como explican Virtudes Serrano y Mariano de Paco, responsables de la introducción a la obra: «*Misión al pueblo desierto* [...] es también una necesaria recuperación de la memoria histórica» (1999, XXIX).

Estas invocaciones a la actividad receptora de la audiencia son constantes a lo largo de la obra, según afirma Alison Guzmán: «La lectura de dicho documento histórico se debate entre la audiencia imaginaria que va a escuchar cierta lectura y los espectadores asistentes a la puesta en escena de *Misión al pueblo desierto*» (2014: 387). *Del mismo modo, Lola, por boca de la Secretaria, se atreve a hacer sugerencias de interpretación*: «Me gustaría que quienes escuchasen o leyesen mañana este texto me imaginasen ideándolo y a punto... de llorar [...]. Como si estuviesen en un teatro y fuese yo la actriz» (Buero Vallejo, 1999: 83), estableciendo una analogía irónica entre esta Lola-narradora y la actriz que interpretará su propia historia.

La tematización del acto receptivo es palpable en este comentario autorreferencial del Presidente: «*Al público*. Ya lo verán. Ustedes podrán imaginar incluso lo que ella lea como escenas vividas por actores en un teatro» (Buero Vallejo, 1999: 12). En realidad, el texto que lee la Secretaria es dramatizado por los personajes protagonistas del manuscrito: Lola, Plácido y Damián. Las escenas teatrales que veremos funcionarían así como una objetivación de lo que aparece en nuestra imaginación cuando recibimos el texto.

Por su parte, el Narrador de *Zahra, favorita de Al-Ándalus* (2002), de Antonia Bueno, también apela a la tarea crítica del público espectador, arrojando dudas sobre su propia versión de lo sucedido: «No te creas lo que yo digo... Investiga por ti mismo. [...]. Espero que mis historias hayan entretenido vuestras cabezas y avivado vuestros corazones» (Bueno, 2005: 75). El empeño de este narrador por convocar la capacidad receptiva de las personas espectadoras llega hasta involucrarse en su actividad una vez la función haya terminado: «Pero ya es hora de que regreséis a vuestras casas» (Bueno, 2005: 75).

#### EL PERSONAJE TEATRAL COMO ENLACE ENTRE EL ESCENARIO Y LA SALA

El Narrador de la obra de la dramaturga valenciana se convierte en el enlace entre los personajes y el público para asegurarse de que la comunicación teatral es efectiva. Este personaje-dramaturgo crea su historia invocando la connivencia

y participación del público, de suerte que el testimonio de las dos protagonistas sirva a la audiencia para recordar el pasado y ser conscientes del problema actual que representa la inmigración.

Esta pieza forma parte de la *Trilogía de mujeres medievales*, donde Antonia Bueno pretende reivindicar las voces femeninas de la historia silenciadas por el patriarcado, porque, según la dramaturga, el teatro ha de ayudarnos a recuperar la memoria (Bueno, 2005: 130). Antonia Bueno saca a la luz la historia de Zahra, a quien Abderramán III dedicó la ciudad de Medina Azahara, contraponiendo su figura a la de otra Zahra actual, magrebí, que no goza de tantos privilegios nueve siglos después.

El Narrador, la figura intermediaria entre el escenario y la sala, es el elemento que vertebra esa operación de rescate de la memoria y confrontación con la audiencia. El Narrador invoca al público y promueve su participación: «*(Inesperadamente, golpea con furia el suelo y moviéndose con agilidad increpa a los presentes)*. ¡Gentes de poca fe, escuchad! [...] ¡Quedaos pues y escuchadme con atención!» (Bueno, 2005: 3). Estas apelaciones serán continuas y constantes a lo largo de la obra y están relacionadas con otro tipo de interpelaciones en las que el Narrador se empeña en recordar al público cuál es su propia función: «*(Dirigiéndose al público)*. Son las dos mitades de una jugosa naranja. [...] Yo seré el fakir que reúna los dos pedazos en un bello fruto» (Bueno, 2005: 12); esto es, reunir en el mismo tiempo y espacio estas dos heroínas anónimas de sus respectivos tiempos.

Para conseguir la aprobación del público, ha de mostrarse como una voz autorizada, lo cual consigue mostrándose como un personaje mítico, que entronca con la tradición de oradores medievales: «Yo fui el poeta de Cabra que inventó aquellos versos cortos que más tarde llamaron moaxaja. [...] ¿O quizá fui el músico ciego que armonizó las veladas en el salón rico de Medina Zahara?» (Bueno, 2005: 4); guía y visionario, que desvela lo que se esconde tras las apariencias, tras la versión oficial de la historia, en este caso: «Soy... lo contrario de un tejedor. Mi función es destejer, desvelar las apariencias, para poder penetrar en el sentido oculto de las cosas» (Bueno, 2005: 3). De esta manera, guía al público a través de la acción escénica: «*(Al público)*. Pero, volvamos a Al-Ándalus» (Bueno, 2005: 23).

Otro personaje que desempeña el papel de intermediario es el Presentador de televisión en *¡Arriba la Paqui!* (2009), de Carmen Resino. Este, investido de los poderes de un maestro de ceremonias, pone en marcha la ficción que surge de la cabeza de Paqui y se dirige al público espectador quien, en ese instante, se convierte en la audiencia del programa: «Presentador: ... ¡Y ahora, dentro de unos instantes, tendremos el placer de recibir a nuestra querida Paqui Cifuentes, conocida por todos ustedes y por su club de fans, como “la Paqui” [...] ¡Con todos ustedes, Paqui!» (Resino, 2007: 14).

Incluso la propia protagonista se convierte en figura intermedia en varias ocasiones durante su entrevista imaginada rompiendo la cuarta pared, dirigiéndose a la cámara, esto es al público real, para lanzar un mensaje a su club de seguidoras: «Paqui: Pero ante todo quiero saludar a mi club de fans que me están ayudando un montón y a Jassica, su presidenta. ¡Besitos, guapas! Os quiero. *(Lanza a la cámara un expresivo beso)*» (14)<sup>2</sup>. En otro momento, cuando se refiere a su amiga: «Vane, mi amiga de toda la vida, ya me lo advirtió. *(Mirando de frente a la cámara y lanzando un beso)*. ¡Un beso, bonita!» (Resino, 2007: 15). Esto es, dentro de su propia ensoñación —la entrevista que, como famosa que sueña ser, le están haciendo—, Paqui apela al público para que sea testigo y adquiera responsabilidad acerca del drama que está viviendo.

Otros personajes que pretenden establecer vínculos con los espectadores para salvar las fronteras de la ficción son los integrantes de la junta directiva del Círculo de *Misión al pueblo desierto*, de Buero Vallejo. Desde el momento en que se abre el telón, «*permanecen inmóviles por unos segundos, en los que el Presidente y la mujer miran, sonrientes, al público*» (Buero Vallejo, 1999: 5) estableciendo un enlace con la masa espectadora. Estas figuras se dirigen directamente a la sala para explicar cuestiones como la procedencia del manuscrito o el carácter verídico o no de lo que se cuenta: «Secretaria.— Lo relatado en la ponencia de hoy no es literatura, sino recuerdo. Aunque eso sí, bajo forma literaria» (Buero Vallejo, 1999: 11).

<sup>2</sup> «Paqui wishes to entertain her audience, especially her fan club. Hence her words and gestures can be read as part of a performance, particularly when the metatheatrical nature of the work is revealed» (Zachman, 2007: 11).

## FICCIONALIZACIÓN E IMPLICACIÓN DEL PÚBLICO

Atribuir al público un papel en la función es el paso definitivo para involucrarle en el hecho escénico, hacerle cómplice de los hechos que se dramatizan y evitar, así, que olvide para qué ha venido al teatro.

En *Misión al pueblo desierto*, de Buero Vallejo, el Presidente encomienda a los espectadores que elaboren sus propias conclusiones sobre el relato que lee la Secretaria, tarea que coincide con la que, supuestamente, se propone al público real y que no es otra que reflexionar y juzgar los hechos acaecidos durante la Guerra Civil: «(Al público). Señores socios y visitantes: que cada cual imagine el destino de esos tres cuya misión se nos ha relatado y en cuya aventura yo creo firmemente» (Buero Vallejo, 1999: 86). Esta invitación a ejercer la crítica pretende trasladar a los espectadores la necesidad de no echar en el olvido los desastres de la guerra: «El rescoldo de la Guerra Civil acaso siga siendo más vivo entre nosotros de lo que pensamos... Puede que sólo sea el sobresalto inevitable de quienes recordamos sus consecuencias..., el anhelo de que quizá no todo está perdido» (Buero Vallejo, 1999: 87).

Otro personaje que necesita la connivencia del público para restituir la calidad de reina que le fue usurpada es la protagonista de *La excelente señora* (2002), de Antonio Martínez Ballesteros: Juana la Beltraneja, hija de Enrique IV y legítima heredera del trono de Castilla.

Juana, que se dirige al público como la auténtica reina «con manto, cetro y corona» (Martínez Ballesteros, 2002: 21), ficcionaliza a los espectadores en el jurado de un tribunal, de modo que la acción que ella introduce y se dramatiza adquiere la forma de declaración judicial; de hecho, en la segunda parte se dice explícitamente: «Juana, que continúa en parecida posición, como si estuviera declarando ante un tribunal, aunque lo hace realmente al público» (Martínez Ballesteros, 2003: 55).

La intención de Juana es ofrecer a la masa espectadora una faceta de la reina Católica muy diferente a la que aparece en la versión oficial, capaz de traicionar a sus hermanos y matar a sus opositores, cuestionando, por tanto, la legitimidad del proceso histórico que dio el trono a Isabel la Católica.

Por ello, La Beltraneja, como personaje marginado en la historia, quiere reivindicar su versión, razón por la cual repite en varias ocasiones que ella es la legítima reina y no cederá ante los manejos de la Católica: «¡Quiero ser reina! ¡Soy la hija de Enrique IV y tengo mis derechos! [...] ¡Soy la reina! [...] ¡La reina!» (Martínez Ballesteros, 2003: 59). Es decir, Juana-reina nos habla desde el tiempo de la historia, desde algún lugar de su cabeza y, dentro de esta ficción subjetiva, contacta con el público gracias a las licencias del arte escénico, para que no olvide a los personajes silenciados por la historia.

Por su parte, Paqui, la protagonista de *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino, precisa de nuestra implicación para concienciar sobre el asunto de la violencia de género. Desde el inicio de esta pieza adquirimos el rol de la audiencia de un programa de televisión de los llamados *rosa*, al que acude la Paqui, una chica de barrio, ‘una especie de Barby devaluada’<sup>3</sup>, para someterse a una entrevista. Pero cuando más inmersos estamos en esta ficción televisiva que nos es tan familiar, se nos exige que volvamos a la realidad y nos convirtamos en cómplices de la terrible escena de violencia que va a vivir nuestra Paqui, cuando Dani, el marido de la protagonista, irrumpe en escena:

*(De pronto las luces se apagan un instante y se oirá un golpe muy fuerte [...]. Cuando se encienden, Paqui se encuentra sobresaltada ante el Presentador, que en estos momentos, representa a Dani, marido de Paqui [...]. Dani da una sonora bofetada a Paqui que la saca de su semi-enseñación)* (Resino, 2007: 19).

En este momento, la percepción de la audiencia sufre una dislocación porque entendemos que toda la entrevista ha consistido en una ficción ideada por la cabeza de Paqui en su empeño por escapar de su nefasta realidad: «It is indeed at this point in the play that Paqui's fiction begins to unravel and that the reader/spectator is alerted to the metatheatrical nature of the piece» (Zachman, 2007: 12). Este momento de visión dislocada –en términos de R. Hornby– obliga al público a una lectura retrospectiva de la obra en la que descubrimos la naturaleza ficticia de la entrevista que, en

<sup>3</sup> «The stage directions that describe Paqui immediately bring to mind the social construction of gender and negative effects of idealized feminine beauty», Jennifer Zachman (2007).

realidad funciona como «metarrepresentación» (Serrano, 2007: 27). De esta forma se conforma una estructura en dos niveles donde la ficción marco es la realidad de violencia doméstica que sufre Paquí y la ficción inserta, la entrevista<sup>4</sup>.

Se invoca, por tanto, la responsabilidad de los espectadores a través del recurso metateatral de la ficcionalización del público, solicitando de este una respuesta crítica que implique una solución a este problema social: “In this way the play serves as a call to action, inviting the reader/spectator to turn off the television and think critically about society, the fictional/escapist nature of reality T.V.” (Zachman, 2007: 12)<sup>5</sup>.

Sin embargo, en otras ocasiones, la alusión al público se convierte en abierta provocación, como ocurre con el Narrador de *Zahra, favorita de Al-Ándalus*, de Antonia Bueno, quien llega a pedir al público que colabore económicamente para concluir la función. El Narrador hace ver que se le ha olvidado el fin de la historia y, para recordarlo, necesita de la caridad de la audiencia, así que la chantajea para poder concluir su creación:

Dejad que vuestras manos visiten vuestros bolsillos. [...] Ahí encontraréis mi moneda... la que me está esperando. [...] ¡Seres tibios y adormecidos, que reposáis en vuestras mullidas certidumbres! ¿Estáis seguros de que deseáis llegar hasta el final? (Bueno, 2005: 66).

Un caso excepcional de colaboración público-personajes lo constituye *Caidos del cielo* (2009), de Paloma Pedrero, donde la distancia que salvan los personajes sobrepasa las fronteras de la vida y la muerte. En este caso, uno de los personajes, Charo, necesita contactar con el público para que su hija no la olvide después de su muerte.

En este texto asistimos al proceso de creación y ensayo de la obra de teatro que escribe Luz, dramaturga protagonista, para confrontar a la audiencia con el problema de las personas sin hogar. Una de estas fue Charo, la mendiga asesinada por unos adolescentes, en Barcelona, en 2005, a quien Paloma Pedrero rinde homenaje convirtiéndola en personaje, para que así, imbuida de un estatus ficcional, pueda salir a escena y despedirse de su hija. De este modo, el teatro se convierte en el espacio mágico donde se pueden vulnerar las fronteras entre la realidad y la ficción, entre el escenario y la sala.

Los personajes-actores, interpretados por personas reales sin hogar, realizan sus monólogos dirigiéndose al público, a quien quieren concienciar de su situación social normalmente invisibilizada. Por ejemplo, Amadeo Lanza, comienza rompiendo la cuarta pared hablando directamente a las personas espectadoras, para hacerles partícipes de su situación: «Buenas noches, estimado público» (Pedrero, 2009: 35); y del mismo modo, Charo y su compañero Abelino consiguen comunicarse con la hija de ella desde el escenario, gracias a que la dramaturga Luz los ha convertido en personajes. Charo y Abelino hablan al público pero, en especial, a Marta, la hija de Charo, con lo que se produce, por ende, la ficcionalización del público:

Abelino.— Pero, ¿de verdad nos oyen?

Charito.— Ay, Abe, ahora claro que nos oyen, qué hombre de poca fe. Verás, ¿ustedes nos escuchan? ¿Ves? [...] Calla, que está mi niña. ¿Marta? (*Mira hacia el público y le hace un gesto con la mano*). Marta, hija, ¿has visto lo bien que estoy? Y así que sí, ya te he visto. Ya te siento (Pedrero, 2009: 94).

De la mano de esta ruptura de la cuarta pared surge la ficcionalización del público cuando Charo mira a la sala y trata de dirigirse a su hija. La escena final corresponde al estreno de la obra. Es un momento de tensión porque Violeta, la actriz que interpreta a Charo, tiene una gran responsabilidad narrando el duro momento de la agresión y asesinato de Charito; sin embargo, tanto ella como su compañero Jato, que ha tenido grandes dificultades para asumir el papel de Abelino, son ayudados en ese momento por los fantasmas de las dos figuras a las que encarnan: Charito y Abelino se colocan detrás de ellos aportándoles la fuerza necesaria para acometer la representación final. Una vez concluida la obra inserta, quedan a la vista del público los dos espectros, los cuales ya han recuperado su presencia física gracias a la interpretación de los dos actores que los encarnan. Han podido cumplir, por tanto, su misión de contactar con la hija de Charo para despedirse de ella y evitar que olvide a su madre.

<sup>4</sup> Como afirma Virtudes Serrano, «la pieza toca sin ningún tipo de paliativo el tema del maltrato a la mujer en el medio familiar» (2007: 27), de manera que esta obra es susceptible de ser estudiada bajo la perspectiva de los estudios de género, como sugiere Jennifer Zachman, analizando la problemática situación de la mujer en nuestra sociedad: «Several other important themes, which can be read as feminist critiques, emerge throughout this performance –most notably social class and motherhood» (2007: 12).

<sup>5</sup> Esta pieza pertenece a lo que Javier Huerta Calvo ha llamado “el metateatro breve” de Carmen Resino (2007), en el que, a través de recursos autorreflexivos, la dramaturga permite acercarnos cuestiones existenciales como el fracaso y la frustración humana.

## CONCLUSIONES

Como acabamos de comprobar en nuestro encuentro con algunos personajes metaficticiales del teatro español de finales del siglo XX y principios del XXI, el metateatro se muestra como una modalidad teatral idónea para representar la batalla humana contra el olvido. Estas figuras que se hallan en ese territorio indeterminado entre el escenario y la sala tienen la capacidad de sobrepasar los límites de la ficción y entrar en contacto con los espectadores y espectadoras reales para que su mensaje, su grito de angustia existencial, quede impregnado en la mente de las personas que les escuchan.

El metateatro explicita los procesos de enunciación y recepción, siendo este último imprescindible para que el hecho escénico se complete. Dada esta necesidad, los personajes de los textos metateatrales emergen de la caja negra en la que se hallan confinados<sup>6</sup>, para asegurarse de que este mecanismo de la recepción se completa y de que, como consecuencia de esto, ellos puedan seguir existiendo. Las figuras teatrales sólo existen para la representación, de modo que, podríamos decir, ellos mueren cuando esta acaba<sup>7</sup>. La única solución es clamar al público para que este no abandone la sala o les siga teniendo en su memoria cuando la función concluya. El empeño de estos personajes conscientes de lo efímero de su existencia es tal que pretenden una participación activa de la masa espectadora silente. Para ello, en primer lugar, han de acercar el escenario a la sala y, en última instancia, arrancar una reacción a los habitantes de esta.

Los personajes metaficticiales viven en la memoria de los espectadores, de ahí que encuentren tácticas como la alusión, la ficcionalización o incluso la interpelación directa, para provocar la respuesta activa del público. No obstante, en cada obra, estos mecanismos se manifiestan con diferente intensidad. Por ejemplo, en *Ñaque*, de Sanchis Sinisterra, es muy importante la interpelación e incluso la provocación al público, que forma parte del intento desesperado de estos personajes para que los espectadores no les olviden. En *Misión al pueblo desierto*, de Buero Vallejo; *Caidos del cielo*, de Paloma Pedrero; y *Arriba la Paqui*, de Carmen Resino, los personajes cumplen una misión. En el primer caso, que se dé a conocer el manuscrito de Lola para que no se olvide la Guerra Civil; en el segundo, que Charo, la indigente asesinada, se comunique con su hija; y, en el tercero, que nos convirtamos en cómplices del drama de Paqui para concienciar de este drama que afecta a todos los países.

En *Zahra, favorita de Al-Ándalus*, de Antonia Bueno, y *La excelente señora*, de Martínez Ballesteros, además, se da una explícita reivindicación histórica. En última instancia, la pretensión del personaje consciente de su estatus ficcional persigue reivindicar el lugar que la historia oficial le ha robado. El acercamiento escenario-sala mediante la interpelación al público pretende apelar a la capacidad crítica de la audiencia para reconfigurar la versión de la historia que se ha transmitido. De este modo, el personaje metaficcional consigue perpetuar su existencia en la memoria colectiva ocupando el lugar en la historia que reclamaba.

Por tanto, se puede afirmar que los textos metateatrales manifiestan de manera más ostensible la lucha contra el olvido, ilustrada en el empeño de esos personajes metaficticiales por no ser ignorados por su público.

## BIBLIOGRAFÍA

## OBRAS ANALIZADAS

- Bueno, Antonia (2005), *Zahra: favorita de Al-Ándalus*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/zahra-favorita-de-alandalus-0/>> (último acceso 8.05.2016).
- Buero Vallejo, Antonio (1999), *Misión al pueblo desierto*, ed. Mariano de Paco y Virtudes Serrano, Madrid, Castalia.
- Martínez Ballesteros, Antonio (2003), *La excelente señora* (con *El oscuro invierno*), Madrid, La avispa.
- Mayorga, Juan (2011), *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque.
- Pedrero, Paloma (2002), *Caidos del cielo*, Madrid, Huerga y Fierro.

<sup>6</sup> En el metateatro español encontramos ejemplos de personajes que se sienten encerrados en la caja negra del teatro, como es el caso de *Los figurantes*, de Sanchis Sinisterra: «Postulante: Y ahora aún se interesan [los espectadores] algo por que estamos aquí arriba, con esta luz y como metidos en un marco...» (Sanchis Sinisterra, 1996: 64).

<sup>7</sup> Así lo expresa el personaje del Comandante nazi de *Himmelweg*, de Juan Mayorga: «La naturaleza efímera del arte del actor [...]. Tras la representación y la muerte del personaje, el actor regresa de nuevo a la vida, a su realidad como persona» (Mayorga, 2011: 166).

- Resino, Carmen (2007), *¡Arriba la Paqui!*, *Estreno* 33.2, otoño, pp. 14-19.  
Sanchis Sinisterra, José (1991), *Ñaque*, Madrid, Cátedra.  
Sanchis Sinisterra, José (1996), *Los figurantes*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado.

## ESTUDIOS

- Abel, Lionel (2003), *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*. New York/London, Holmes&Meyer.
- Abuín, Ángel (1997), *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidad.
- Aznar Soler, Manuel (2011), «Estudio introductorio», en Mayorga, Juan, *Himmelweg*, Ñaque, Ciudad Real.
- Aznar Soler, Manuel (1989), «Ñaque o de piojos y actores: el metateatro fronterizo de José Sanchis Sinisterra», *Hispanística XX*, 7, pp. 203-24.
- Brignone, Germán (2016), «Claves de la dramaturgia de Juan Mayorga. (Multiplidad y complejidad)», en García Barrientos, José Luis (dir.), *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid, Ediciones Antígona.
- Bueno, Antonia (2005), «La cristalización de la sal. Espacio, tiempo... y reposo en la dramaturgia», en Romera Castillo, José (ed.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX*, Madrid, Visor, pp. 129-136.
- Bueno, Antonia (2009), *Sancha, Zahra y Raquel (Trilogía de mujeres medievales)*, Bueno Pérez, Lourdes (intr.), Universidad de Extremadura.
- De Paco, Mariano y Virtudes Serrano (1999), «Introducción» a Buero Vallejo, Antonio, *Misión al pueblo desierto*, Madrid, Castalia.
- Gabriele, John P. (2008), «Antonio Buero Vallejo, autor posmoderno: el ejemplo de *Misión al pueblo desierto*», en Doménech Rico, Fernando (coord.), *Teatro español. Autores clásicos y modernos*, Madrid, Fundamentos, 297-308.
- García Barrientos, José Luis (2016), «Puesta en escena de lo irrepresentable. (Dramaturgia de *Himmelweg*)», en García Barrientos, José Luis (dir.), *Análisis de la dramaturgia española actual*, Madrid, Ediciones Antígona.
- Guzmán, Alison (2012), *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, De Miguel Martínez, Emilio (dir.), Tesis Doctoral, Salamanca, Universidad.
- Harris, Carolyn J. (1994), «Juego y metateatro en la obra de Paloma Pedrero», en Gabriele, John P. (ed.), *De lo particular a lo universal*, Frankfurt am Main, Vervuert, pp. 170-181.
- Hermenegildo, Alfredo; Javier Rubiera; Ricardo Serrano (2011), «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de palabras. Revista sobre teatro áureo*, 5, pp. 9-16.
- Hornby, Richard (1986), *Drama, Metadrama, and Perception*, London and Toronto, Associated University Presses. Bucknell University Press.
- Huerta Calvo, Javier (2007), «El metateatro breve de Carmen Resino», *Estreno* 33.2, otoño, pp. 21-25.
- Martínez, Monique (2004), *J. Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*, Ñaque, Ciudad Real.
- Sanchis Sinisterra, José (2002), *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque.
- Serrano, Virtudes (2007), «Tragedias vividas y vidas soñadas. *¡Arriba la Paqui!*, de Carmen Resino», *Estreno* 33.2, otoño, pp. 26-27.
- Schlueter, June (1979), *Metafictional Characters in Modern Drama*, New York, Columbia University Press.
- Schmeling, Manfred (1982), *Métathéâtre et Intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*, Paris, Lettres Modernes.
- Zachman, Jennifer (2007), «*¡Arriba la Paqui!* de Carmen Resino», *Estreno* 33.2, otoño, pp. 11-13.