

METATEATRO E HISTORIA EN *LOS FIGURANTES*, DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

MANUEL AZNAR SOLER

Universit  Autonome de Barcelone

Los figurantes, una obra de José Sanchis Sinisterra escrita entre 1986 y 1988 y que fue estrenada en el Teatro Rialto de Valencia el 28 de febrero de 1989¹, constituye la primera de una trilogía de la revolución, inventada a posteriori por el dramaturgo. Esta trilogía está compuesta además por *El cerco de Leningrado*, «historia sin final» —iniciada en marzo de 1989, meses antes de la ca da del muro de Berlín y concluida en 1993, obra que se estrenó en el Teatro Barakaldo el 10 de marzo de 1994 y en donde se plantea el crepúsculo de la utopía comunista— y *Marsal, Marsal* —escrita en 1994 y estrenada en el Teatre Grec de Barcelona en julio de 1995—, defensa de la necesidad de una nueva utopía contra la hegemonía actual del «pensamiento  nico». Pero si atendemos más a lo dramatúrgico que a lo temático, *Los figurantes* se nos presenta como una obra —contra la costumbre del autor, sin subtítulo— vinculada a la preocupación metateatral que Sanchis Sinisterra expres  en, por ejemplo, «El otro»² o «La puerta»³, de *Pervertimento y otros gestos para nada*, textos escritos

¹ El dramaturgo afirma que un texto titulado «Figuración», «escrito en 1981, mientras trabajaba en la dramaturgia de *La vida es sueño* que había de estrenarse en el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de José Luis Gómez, constituye sin duda el germen de *Los figurantes*» (J. Sanchis Sinisterra, «Figuración», en *Los figurantes*, Madrid, SGAE, 1993, p. 10).

² José Sanchis Sinisterra, «El otro», en *Pervertimento y otros gestos para nada*, Sant Cugat del Vall s, Cop d'Idees, 1991, pp. 47-51. Las palabras iniciales de un personaje X, interrumpidas por un personaje Y («Un momento, un momento... Eso que est s diciendo,  qu n lo dice?», *op. cit.*, p. 47) nos remite a la relación de servidumbre entre personaje y autor dramático.

³ J. Sanchis Sinisterra, «La puerta», *op. cit.*, pp. 59-65. El monólogo plantea la relación entre personaje y actor y la disolución del personaje tras la representación: «Hablo y hablo y hablo para

entre 1986 y 1987 que fueron estrenados en abril de 1988 con dirección de Sergi Belbel¹. Ahora bien, si he escogido *Los figurantes* y no otra obra del autor se debe ante todo a que el Aula de Teatre de la Universitat Autònoma de Barcelona la puso en escena el 6 de mayo de este año 1997, con dirección de Nuria Furió, y la ha repuesto el pasado día 29 de octubre en la Sala Beckett de Barcelona, lo cual me permite referirme tanto al texto como a su representación.

1.- LOS FIGURANTES, UNA OBRA DE TEATRO POLÍTICO

Al abordar el análisis de *Los figurantes* el tema del metateatro surge como una evidencia porque Sanchis Sinisterra nos plantea, desde la estética de la recepción², cuestiones teóricas que, a partir de *Ñaque*, tienen una presencia recurrente en su dramaturgia: por ejemplo, la naturaleza del personaje y su relación con el autor o la construcción del público ideal³. Otra evidencia que resalta sin duda en esta obra es el protagonismo de sus acotaciones, debido sin duda a la calidad dramática de sus didascalias⁴. Pero, con ser todo ello importante, estas cuestiones no deben soslayar la interpretación de *Los figurantes* como lo que pretende y creo que logra ser: una obra de teatro político en donde el dramaturgo quiere plantearnos —a través de los modestos figurantes de una compañía tradicional, a través del

retrasar lo inevitable: mi salida por esa puerta y, con ello... mi total disolución, mi repentina podredumbre, mi naufragio en el polvo del teatro» (*op. cit.*, p. 64).

¹ «Hay un dato que no debemos perder de vista: los dos textos más metateatrales de Sanchis, *Pervertimento* y *Los figurantes*, se cuentan entre los espectáculos menos valorados por crítica y público», anota Leopoldo Sánchez Torre en «La construcción del público en *Los figurantes*, de José Sanchis Sinisterra» (en prensa).

² J. Sanchis Sinisterra, «Por una dramaturgia de la recepción», *ADE*, «revista de la Asociación de directores de escena de España», 41-42 (enero de 1995), pp. 64-69.

³ «Estas invocaciones al público parecen provocar en principio una quiebra del pacto de ficcionalidad, pero habría que hablar más bien de la instauración de un nuevo pacto que consiste, por un lado, en integrar al público como una parte más de la ficción y, por otro, en tomar la quiebra del pacto de ficcionalidad convencional como la base de ese nuevo pacto. (...) Esta escisión del espectador constituye uno de los efectos más importantes del metateatro» (L. Sánchez Torre, en prensa).

⁴ «La masse lexicale du texte dialogal est, de toute évidence, supérieure à celle du texte didascalique mais ce rapport, loin d'être le signe d'une supériorité «hiérarchique» classique, celle de la parole théâtrale prédominante, est inversé d'un point de vue praxéologique», afirma Monique Martínez Thomas en su estudio sobre «Le didascale, acteur principal de la pièce *Los figurantes* de José Sanchis Sinisterra» (en prensa), trabajo que, como el de Sánchez Torre, debo agradecer a la generosa amistad del autor.

teatro como metáfora del mundo— la complejidad y contradicciones de todo proceso revolucionario. En este sentido, la dedicatoria de la obra «Al pueblo sandinista de Nicaragua» resulta muy reveladora de las intenciones políticas del dramaturgo en *Los figurantes*. Porque para él, tan vinculado a Latinoamérica desde hace años, el triunfo de la revolución sandinista significó ante todo la victoria de los figurantes de la Historia contra los intereses de los Estados Unidos, Protagonista Estelar del Gran Teatro del Mundo tras 1989. Pero no se crea que estamos ante una obra de teatro político al viejo uso, con su carga de ideologismo, sectarismo y panfletarismo. Muy al contrario: Sanchis Sinisterra, defensor permanente de un teatro político y de una «Historia sin final» —como expresa el subtítulo de *El cerco de Leningrado*—, ha escrito en 1996 un prólogo a esta obra, titulado «¿Todavía un teatro político?», algunas de cuyas afirmaciones convienen perfectamente a *Los figurantes*:

De nuevo mi obsesión por encerrar en los estrechos límites del «teatro en el teatro» (...) los ecos deformados y atenuados de la Historia mayúscula. Y mi propensión a emplear el humor como antídoto contra la solemnidad y la trascendencia, parásitos inevitables de los «grandes temas»¹.

2.- EL PLANTEAMIENTO DE LA REVOLUCIÓN

El «gran tema» de *Los figurantes* es nada menos que el *Qué hacer* leninista, qué hacer cuando los figurantes de una obra de la vieja escuela deciden encerrar a los protagonistas en sus camerinos para tener la oportunidad de mostrar ante el público otro concepto del teatro que permita expresar su talento y calidad, hasta entonces imposible de manifestar. Qué hacer, cómo hacer la revolución teatral en un escenario vacío ante un público que, en la ficción, iba a asistir a una obra cuya índole no es difícil intuir por la acotación inicial:

Majestuosa escenografía que representa el interior de un palacio. No importa la época, no importa el lugar ni el estilo:

¹ J. Sanchis Sinisterra, «¿Todavía teatro político?», prólogo a *El cerco de Leningrado*, en *El cerco de Leningrado y Marsal Marsal*, Madrid, Editorial Fundamentos, colección Espiral-182, 1996, p. 5.

*importa sólo la suntuosidad y el monumentalismo de los decorados, promesa de un soberbio drama*¹.

Sólo que, en el aquí y el ahora de la representación teatral, ante el público que constituímos los espectadores, pasa que sucede algo anómalo, pasa que aparentemente no pasa nada:

Apenas alzado el telón, suena una estridente y solemne trompetería que parece anunciar alguna inminente entrada regia. Pero nada sucede.

Transcurrido un eterno minuto, las trompetas vuelven a sonar. Tampoco sucede nada.

Tras un tercer toque, igualmente vano, la lanza de uno de los Guardas oscila ligeramente [11].

Sucede que no va a iniciarse el «soberbio drama» sino la representación de *Los figurantes*, que el Guarda 1^o y el Guarda 2^o van a empezar a hablar entre sí, a susurrarse su desasosiego ante la situación, su incomodidad de estar ante un público expectante que les mira: ¿qué hacer? Porque la extrañeza reside en que en la representación convencional ellos son figurantes, personajes secundarios meramente decorativos que se limitan a aguantar sus lanzas respectivas y a los que el público apenas si presta atención —una atención que reserva para los protagonistas—, mientras que, aquí y ahora, en la representación que acaba de iniciarse con la conversación entre ambos Guardas, la anomalía consiste en que ellos son los únicos actores en el escenario y, por tanto, los protagonistas a los que ese público está observando. ¿Qué hacer? El desarrollo de la acción dramática intenta mostrar las diversas actitudes de estos figurantes ante la situación revolucionaria, ante ese «gran tema» que Sanchis Sinisterra sitúa de nuevo —como en *Ñaque*, *El retablo de Eldorado*, *¡Ay, Carmela!* o *El cerco de Leningrado*— en el escenario vacío de un teatro y que trata con humor, pues el humor —un «antídoto contra la solemnidad y la trascendencia», como antes vimos— constituye para el dramaturgo una herramienta intelectual indispensable para su propósito.

¹ J. Sanchis Sinisterra, *Los figurantes*, Madrid, SGAE, 1993, p. 11. Aunque existe una edición más reciente (Madrid, Visor, Biblioteca Antonio Machado de Teatro-69, 1996), citaré siempre por la primera edición. A partir de este momento —y para ahorrar espacio— no anotaré a pie de página sino que indicaré entre corchetes el número de la página. Así, por ejemplo, en este caso: [11].

Ese qué hacer teatral está limitado desde el principio por la insignificancia dramática de «esos seres anónimos y oscuros que el dramaturgo arroja displicentemente al ruedo de la acción»¹, personajes de «exigua identidad» escénica que no están condenados al olvido tras la representación sino también durante la misma, «ya que su presencia no tiene más remedio que erigirse en la frontera de la ausencia»². Y, sin embargo, en *Los figurantes*, esos personajes tienen la oportunidad de demostrar ante el público y de demostrarse a sí mismos la injusticia de su situación como meros figurantes si saben responder escénicamente, colectiva e individualmente, a la pregunta clave de cualquier proceso revolucionario: ¿qué hacer?

Sanchis Sinisterra durante el acto primero ha querido mostrar ante todo la miseria de los figurantes, sus contradicciones y miedos. Por ejemplo, la rudeza y tosquedad de un Guarda 2^o que insulta al Guarda 1^o por pensar («Eres un intelectual de mierda. Aguanta la lanza y calla» [13]); la inconciencia y vacuidad del Paje, que parece estar inicialmente al margen de la situación y que evoca con nostalgia *Las noches de la sultana*, una comedia musical en la que ella era una de las dieciséis chicas del coro; la valoración despectiva del pueblo que expresa el Cortesano 5^o («El populacho siempre deserta en los grandes momentos»[26]); la apelación patética y ridícula del Prisionero 3^o a su madre, a la que supone entre el público, ante su desorientación y cobardía («¿Qué puedo hacer, mamá?» [33]); «el individualismo insolidario y egoísta» [36] del Postulante y la Postulante, afiliados anteriormente a algún sindicato de clase pero que están «ya muy quemados, que por eso nos salimos del sindicato» [44] y que aprovechan el desorden para robar «una aparatosa góndola veneciana de recargada ornamentación» [35], razón por la que el Conspirador les acusa de «deserción y pillaje» [36]; o la disciplina militar que intenta estérilmente imponer el Guarda 2^o («Sin un poco de disciplina, no hay nada que hacer» [41]). La tentación fácil para esos modestos figurantes es la del individualismo, la de aprovechar el vacío de poder para buscar el protagonismo personal, como afirma el Prisionero 3^o: «Que si no me hago notar en estos momentos..., quiero decir: ahora que el teatro es nuestro...» [29].

¹ J. Sanchis Sinisterra, «Figuración», en *op. cit.*, p. 9.

² *Op. cit.*

Pero entre los figurantes también hay personajes lúcidos que son conscientes del sentido y de las dificultades de la acción revolucionaria que han iniciado. Porque encerrar a los protagonistas en sus camerinos e impedir la representación de ese «soberbio drama» anunciado por la trompetería no es más que el principio de un proceso revolucionario cargado de contradicciones y de dificultades:

UNA NOVICIA.- Yo, lo que digo es una cosa: que aquí estamos perdiendo el tiempo y dando un espectáculo a estos señores (*Por el público*) de lo más tonto. Y luego, a ver quién les convence de que podemos hacer algo tan bueno o mejor que los protagonistas.

DAMA 6ª.- Eso es hablar. Que una cosa es encerrarlos y otra reemplazarlos.

CONSPIRADOR 9º.- Y otra más, superarlos [34].

El Conspirador 9º —«Ahora es la hora de estar unidos» [30]— y el Alguacil, por ejemplo, recriminan al Prisionero 3º que pretenda resucitar «el culto a la personalidad» [30], pero la presencia de la Dama 5ª y de la Dama 6ª en escena —hay que resaltar que las mujeres en *Los figurantes* piensan y actúan más y mejor que los hombres— resulta decisiva para plantear la situación revolucionaria con toda su crudeza dramática:

CONSPIRADOR 9º.- ¿Qué pasa? ¿Hay algún problema?

DAMA 5ª.- ¡Vaya una pregunta! ¿Qué crees que es esto? ¿Un baile de máscaras?

DAMA 6ª.- ¿Piensas que con encerrar a éstos en sus camerinos, ya está todo hecho?

DAMA 5ª.- (*Sarcástica*) ¡Algún problema, dice...! ¡La toma de la Bastilla fue sólo el aperitivo, amigo mío!

DAMA 6ª.- ¡Y el Palacio de Invierno, los entremeses! [31].

La Dama 6ª resume a continuación la «delicada» situación: «Los tramoyistas y algunos técnicos están con nosotros, pero el resto del personal no acaba de decidirse...» [31], por ejemplo los acomodadores, a quienes, según la Dama 6ª, «les ciega el brillo de los botones de su uniforme» [31]. Por su parte, el Guarda 1º completa el estado de la cuestión, ya que «el empresario, al enterarse de lo que hemos hecho, ha

huido con la taquillera, llevándose toda la recaudación!» [33]. Y la Dama 6ª apostilla:

DAMA 6ª.- Una conclusión se impone: hemos de demostrarnos a nosotros mismos, y a estos señores... (*Señala al público*)... que somos capaces de llegar hasta el final...

ALGUACIL.- Muy bien dicho.

DAMA 6ª.- Y que ese final va a ser el principio de...

ALGUACIL.- Eso es: el principio de..., de... (*Se interrumpe*)

Miran todos al público. Silencio. [33-34].

En efecto, el público de la representación va a estar comprometido, desde el inicio hasta el final, en la revolución de *Los figurantes*. Un público ante el que los figurantes deben demostrar, como dice Una Novicia, «que podemos hacer algo tan bueno o mejor que los protagonistas» [34]. Por ahora sólo observa y calla, pero esa actitud tradicional deberá cuestionarse también en la nueva teatralidad que propone el desarrollo de la acción dramática. Porque la revolución está planteada sobre el escenario y el Alguacil, un personaje que causa hilaridad porque piensa bien pero se explica mal —«Que yo, lo que quiero decir, lo tengo muy claro aquí... (*Se toca la cabeza*). Pero al ir a hablar, como nunca me dan papeles largos, se me enreda todo y... [45]—, va a tratar de responder a la cuestión:

ALGUACIL.- Va a ser el principio... de un reparto más justo y equitativo, en el que cada cual tendrá un papel que le permita..., que le permita mostrar dignamente..., o sea, un papel digno en un reparto más digno..., quiero decir, más justo, que le permita en escena..., o sea, que cada cual tenga un reparto... [34].

Ante el escepticismo del Postulante y de la Postulanta, el sentido político de la revolución protagonizado por los figurantes lo plantea la Dama 6ª y lo completa La Novicia:

DAMA 6ª.- Tenemos que salir de la comparsaría y... y... (*Se interrumpe*)

POSTULANTA.- ¿Y qué?

UNA NOVICIA.- Y decir: aquí estamos nosotros, que también podemos [37].

Sin embargo, la pregunta clave de este acto primero es la que formula el Paje: «Pero, ¿vamos a hacer nosotros otra función, o no?» [43]. Es decir, se trata de responder a la pregunta de si los figurantes van a ser capaces de realizar ellos, por sí mismos, otra función sin la ayuda de nadie porque, como dice el Comensal 4^o: «¿Qué autor va a escribir una obra para gente como nosotros?» [46]. La Dama 6^a es consciente de las dificultades («Con gente como vosotros no se puede cambiar nada» [43]), mientras que la Dama 5^a —un personaje cuya función dramática alterna la lucidez y la incultura con la comicidad— se dedica a ir nombrando a todos los figurantes, es decir, a darles una nueva identidad que —ficticia o real— acaban por aceptar todos ellos como su nombre «artístico», esto es, el nombre «artístico» y «revolucionario» que van a acabar asumiendo —como expresión de su nueva identidad— todos y cada uno de estos figurantes en la propuesta de nueva teatralidad que protagonizan al final.

3.- CONTRADICCIONES, ERRORES Y MISERIAS DEL PROCESO REVOLUCIONARIO

Al inicio del acto segundo el pacto de complicidad ficcional entre los personajes y el público —que se ha mantenido para aquéllos a lo largo del acto primero— se rompe cuando el Comensal 4^o muestra el programa de mano de *Los figurantes*, en donde consta el nombre del autor, que para la Dama 5^a seguro que es calvo porque «casi todos los autores son calvos...» [54]. En cualquier caso, la situación no ha variado y la voluntad de cambio no ha pasado aún de ser un propósito por cumplir, pues —como señala la Postulante—, «por mucho que queramos cambiar las cosas... (*Señala el caótico decorado*)... esto seguirá siendo un teatro, y nosotros, un rebaño de figurantes»[61]. Y aunque aparentemente no pase nada, acaso la clave nos la proporciona el Guarda 1^o cuando pone al público por testigo de su intuición:

GUARDA 1^o.- Pero, digo yo: tanto preocuparnos por hacer algo, por hacer algo..., y a lo mejor ya lo estamos haciendo sin darnos cuenta. ¿Por qué iban a aguantar ésos ahí, si no?

Todos miran al público en silencio [63].

El público, en efecto, es testigo expectante de unos figurantes que se supone que deben «hacer algo más» [65], de una revolución teatral que aún no ha hecho sino iniciarse y cuyos objetivos políticos acierta a expresar la Dama 6^a con claridad:

DAMA 6^a.- ...Y ese «algo», primero: nos tiene que sacar de la figuración... Y, segundo: ha de ser mejor que lo que hacían los protagonistas.

PRISIONERO 3^o.- ¿Mejor?

DAMA 6^a.- Claro que sí... Porque, si no, ¿para qué hemos conquistado el teatro? ¿Sólo para lucirnos nosotros en vez de ellos? [65-66].

Los figurantes, en su lucha por un teatro mejor y de mayor calidad —que implica la subversión de la jerarquía tradicional establecida en la compañía del viejo teatro en la que trabajan—, se extrañan de haber conquistado el escenario sin ninguna resistencia. En ese momento irrumpen Los Tres Frailes Capuchinos, saludados por el Guarda 2^o con un comentario anticlerical: «Yo creí que se habían pasado al enemigo, como siempre...» [66]. La Dama 5^a sostiene desde su inculta lucidez que la obra que representen «tiene que ser una obra laica...» y añade cómicamente a la Dama 6^a: «¿No es verdad, Jacinta, que la religión es el ocio del pueblo?» [67]. El problema de Los Tres Frailes Capuchinos es que están «condenados al plural» [68], un plural característico del sectarismo religioso de nuestros días, de esas unanimidades ciegas que sólo engendran fanatismos y fundamentalismos intolerantes. Un problema que, según el Prisionero 3^o, no es tampoco ajeno al resto de figurantes: «Ellos no pueden actuar por separado, pero, ¿y nosotros, que parecemos tan diferentes, tan cada uno...? Nadie puede hacer nada por su cuenta..., ni salir aquí por su cuenta... ¿Eso no es también... estar condenados al plural?» [68].

La situación sigue siendo aún la misma que al principio: ¿qué hacer? Las discusiones entre los figurantes evidencian su desorientación: las relaciones entre individualismo y protagonismo colectivo, entre mayoría y minoría son cuestiones a resolver y las actitudes de los personajes no son unánimes al respecto. El Postulante precisa que «por mucho que cambiemos esto de fuera... (*Indica el escenario*)..., si no cambiamos lo de aquí... (*Se toca la cabeza*)» [67-68]. Y esa confusión adopta el aire de una

falsa unanimidad cuando ya no Los Tres Frailes Capuchinos sino «*todos los demás personajes han proferido la misma exclamación, con lo que el estruendo ha sido considerable. Sobreviene entonces un silencio intimidado, y todos se miran con inquietud*» [70]. Ese «¡Maldición!» [70] colectivo confirma las palabras del Prisionero 3^o en el sentido de que todos los figurantes están por ahora, en realidad, condenados al plural. ¿Qué hacer?

4.- DOS ALTERNATIVAS ERRÓNEAS: LA FIGURACIÓN COLECTIVA Y EL PROTAGONISMO INDIVIDUAL

La primera idea de Romerales para tratar de resolver el conflicto resultará errónea: los figurantes van a representar ese «soberbio drama» sin los protagonistas, pero su ausencia evidencia clamorosamente la insignificancia de sus personajes y el sinsentido de esta posible alternativa escénica. Es un camino equivocado que La Novicia se encarga de interrumpir cuando, en vez de su papel de figurante, inicia el célebre monólogo de la Julieta shakespeareana: «¡Ah, Romeo, Romeo...! ¿Por qué eres Romeo?» [76]. El Conspirador 9^o, al que ella acusa de ser «un comisario político», le recrimina su acción y el diálogo plantea la delicada cuestión de las relaciones entre mayorías y minorías en todo proceso democrático:

CONSPIRADOR 9^o.- Eh, eh..., sin faltar... Que yo, lo único que quiero es que se respeten las decisiones de la mayoría...

UNA NOVICIA.- Pues yo, prefiero que se respete la mayoría de las decisiones... [77].

Sanchis Sinisterra quiere plantear la complejidad de toda revolución que se desarrolla a través de un proceso democrático y plantea un dilema más: ¿respetar las decisiones de la mayoría o la mayoría de las decisiones? Por otra parte, la revolución pretende acabar con los valores del viejo teatro en el que los protagonistas tenían el poder, acabar con su individualismo egoísta e insolidario. ¿Pero ello significa que deba anularse por completo la iniciativa individual? Porque La Novicia, en palabras del Alguacil, sólo ha pretendido probar otro camino, tan erróneo como el anterior:

Metateatro e Historia en *Los figurantes*, de J. Sanchis Sinisterra

POSTULANTE.- Sí, pero un camino particular... Y aquí se trata de ir todos juntos... ¿O no?

ALGUACIL.- Juntos, pero no revueltos [79].

Un camino colectivo y solidario, sí; pero sin que ello signifique la falsa unanimidad de Los Tres Frailes Capuchinos, es decir, la pérdida completa de la personalidad individual. Ahora bien, ¿cómo se concretan en la práctica esos principios teóricos? Desde luego, el primer camino es equivocado: ser figurantes del «soberbio drama» no resuelve nada porque, como anticipa la Aldeana 2ª y repite muy significativamente poco después la Dama 6ª al inicio de la asamblea general, «esos papeles tan raquíuticos no los hemos escogido nosotros. Y si seguimos haciéndolos después de haber reventado la obra..., es que no servimos para otra cosa» [80]. Tampoco la solución colectiva puede venir por el segundo camino, el del protagonismo individual iniciado por La Novicia con la Julieta shakespeariana. Sigue en pie, por tanto, la pregunta clave: ¿qué hacer?

5.- ASAMBLEA GENERAL: PENSAR UNA ALTERNATIVA REVOLUCIONARIA

La Dama 6ª convoca a escena a todos los figurantes para una asamblea general y el dramaturgo sigue ironizando sobre los tópicos de los partidos comunistas en los procesos revolucionarios. Así, si las referencias al culto a la personalidad o al comisario político nos remiten al ámbito de los partidos comunistas ortodoxos, la Dama 5ª añade ahora otra práctica ritual de los mismos: «Vamos a hacer un poco de autocrítica» [80]. Pero lo cierto es que los figurantes no aportan ideas convincentes para solucionar la situación:

GUARDA 2º.- ¿Y por qué no hacemos una creación colectiva?

ALGUACIL.- ¿Una qué?

GUARDA 2º.- Una creación colectiva. Como a nadie se le ocurre nada...

Murmullos de desaprobación [82].

Este tercer camino, tan propio del teatro independiente español durante los últimos años de la dictadura franquista, parece absolutamente desacreditado para un dramaturgo como Sanchis Sinisterra, que siempre ha defendido el teatro de texto, la dramaturgia de autor. El problema de cómo «dejar de ser «fondo» y llegar a ser «figura»; figurar, al fin, sin seguir siendo mera figuración»¹ es un problema escénico y político aún por resolver.

La Dama 6ª vuelve a ser la más consciente de la situación: «Esto, aunque no lo parezca, es un drama social, y todos tenemos que estar a la altura de las circunstancias» [83]. Pero es el Cortesano 5º quien durante esta asamblea general mejor apunta, a mi modo de ver, al corazón del problema, a la identidad de unos figurantes que, hasta que no destruyan los signos de su condición, no podrán liberarse nunca de su función subalterna:

CORTESANO 5º.- (Indicando vagamente todo lo que les rodea)
Es por estas cosas...

LOS TRES FRAILES CAPUCHINOS.- ¿Qué cosas, Pelayo?

CORTESANO 5º.- Estas cosas... Los decorados, los trajes, las pelucas, las luces, los ruiditos... Todo es de ellos, de los otros... Lo han hecho para los personajes de verdad, para los protagonistas... Así, nosotros sólo podemos ser figurantes... (*Mostrando su propio traje*) Con esto, por ejemplo..., ¿de qué se puede hacer, si no es de bulto? (*Al Comensal 4º*) Y tú, Rosendo, con ese pollo, ¿qué quieres figurar?

COMENSAL 4º.- (*Ocultando, avergonzado, el pollo*) No..., yo... nada...

Algunos empiezan a considerar críticamente sus atuendos y los decorados [83].

Considerar críticamente su identidad de figurantes parece el primer paso para conquistar una nueva identidad y son precisamente Los Tres Frailes Capuchinos los que desencadenan ese necesario proceso de liberación:

FRAILE CAPUCHINO 1º.- (*Tras cuchichear con los otros dos*)
¡Ha llegado el momento...!

¹Op. cit., p. 10.

FRAILE CAPUCHINO 2º.- ... ¡de poner el vino nuevo...!

FRAILE CAPUCHINO 3º.- ... ¡en los nuevos odres!

Y con enérgica resolución se despojan de sus hábitos —pero no de sus capuchas—, entre los murmullos de admiración de los demás personajes. Quedan los tres en idéntica ropa interior.

ALGUACIL.- ¡Es asombroso! ¡El hábito no hace el monje!

CORTESANO 5º.- (*Quitándose también su vestido*) ¡Ni la hopalanda al cortesano! (*Queda en ropa interior*).

METALURGICO 8º.- (*Ídem*) ¡Ni el mono al obrero! (*Queda en mono muy parecido al que llevaba*).

En medio de una creciente algarabía, los restantes personajes van despojándose también de sus ropas, parcial o totalmente, y quedan más o menos cubiertos con prendas interiores o exteriores actuales [84].

Los figurantes se despojan de su indumentaria miserable y retiran la vieja escenografía hasta que la escena queda vacía —el vacío es para el dramaturgo una condición para la emergencia de lo nuevo— y «*hay unos segundos de silencio total*» [84]. A continuación, la propuesta de nueva teatralidad se introduce por una acotación que, insólitamente, nos remite a un «apéndice» final:

Paulatinamente, se eleva una sencilla melodía coral, repetitiva, monocorde, casi inarmónica al principio y apenas audible. Acompañará la serie de extrañas, insignificantes acciones con que cada uno de los diecinueve personajes va a intentar descubrir cuál puede ser su papel en la obra que querrían representar... si se les diera otra oportunidad. (Ver apéndice) [85].

Ese «Apéndice» constituye un manifiesto por una teatralidad minimalista, menor —lo menos es más—, en la que el dramaturgo confiesa que, «tras no pocas dudas, ha preferido dejar abierta la configuración de una escena que, no obstante, al plantearse como una importante alternativa estética e ideológica, debería al menos contener como el esbozo, la insinuación de una teatralidad distinta. Una teatralidad

menor, desprovista de cualquier clase de énfasis, en el límite de la significación, en el último grado posible de la figuratividad. (...) Una coreografía titubeante basada en la serialidad, en la combinatoria, en la aleatoriedad, que no pretendería representar nada, sino simplemente afirmar su presencia, ostentar su naturaleza formal y ofrecer a los espectadores una semiosis ilimitada» [91]. Y añade una sugerencia que ilumina el sentido político de *Los figurantes*, que es también —como vamos a tener oportunidad de comprobar— una obra cuyo desenlace es abierto y trata de comprometer directamente al espectador:

Si, como a estas alturas del texto parece ya evidente, la obra propone, además de un discurso estético, un discurso político, esta escena debería también contener no tanto una respuesta a la clásica pregunta «¿Qué hacer?», sino un haz de nuevas preguntas, dudas, insinuaciones, tentativas... como el que, en los contundentes procesos colectivos, se abre oscuramente en el seno de la subjetividad individual [91].

6.- UN FINAL ABIERTO ANTE LA CONTRA-REVOLUCIÓN

Justo cuando los figurantes han acabado de interpretar esa propuesta de una nueva teatralidad, «*se escuchan unos violentos golpes procedentes de la parte posterior del escenario. Cesa el canto coral y todo queda interrumpido en una espera desconcertada y tensa*» [85]. Son los protagonistas, que están aporreando las puertas de los camerinos:

CONSPIRADOR 9^o.- ¡Los protagonistas! ¡La reacción se organiza...!

COMENSAL 4^o.- Ya me extrañaba a mí que se resignaran tan fácilmente...

GUARDA 2^o.- ¡Y toman la contraofensiva! ¡Pero no pasarán! [86].

La memoria de esa célebre consigna contra el fascismo, acuñada por la «Pasionaria» durante la guerra civil española, nos plantea el dramatismo de la situación política actual para *Los figurantes*. Y de nuevo la pregunta: ¿Qué hacer contra la reacción de los protagonistas «facciosos»? O, en lenguaje nicaragüense: ¿qué hacer contra «la contra»? Y no olvidemos que

—como antes vimos— la unanimidad como valor político es un atributo de las sectas o de los partidos políticos tradicionales, un valor que aquí parece radicalmente desacreditado, tal y como expresa la Dama 5ª ante Los Tres Frailes Capuchinos:

DAMA 6ª.- ¿Qué habéis dicho?

LOS TRES FRAILES CAPUCHINOS.- (*Desmoralizados*) Nada, nada... Da igual...

DAMA 5ª.- No, Olegarios, no... No da igual. Hay que perseverar. En estos momentos, todos tenemos que estar bien desunidos.

UNA NOVICIA.- Querrás decir bien unidos...

DAMA 5ª.- ¿Para qué? (*Señala a los Tres Frailes Capuchinos*) ¿Para acabar como ellos?

UNA NOVICIA.- Bueno... Yo no digo tanto...

DAMA 5ª.- En esto de la unidad, Eduvigis, se sabe cómo se empieza, pero nunca cómo se acaba... [87].

Y precisamente van a ser los Tres Frailes Capuchinos, liberados al fin de su opresora unanimidad, los que planteen tres alternativas posibles a ese qué hacer colectivo contra la contra, tres alternativas que los figurantes van a tener que votar:

COMENSAL 4º.- Se me ocurre un truco para que la cosa resulte más..., más... teatral.

POSTULANTE.- ¡Ya iría siendo hora...! Vamos a verlo, Rosendo.

COMENSAL 4º.- (*Colocando al Fraile Capuchino 1º en otra zona del escenario*) Que se pongan aquí, con este Olegario, los que voten por... domesticar a los protagonistas... (*Coloca al Fraile Capuchino 2º en otra zona*) Aquí, los que quieran mandarlos con la música a otra parte...

Mientras suena un nuevo redoble —breve— de golpes, coloca al Fraile Capuchino 3º en otra zona.

Y con éste, que se pongan los partidarios de apretarles las clavijas...

Manuel AZNAR SOLER

Nuevos murmullos de aprobación

DAMA 5^a.- Muy bonito, Rosendo..., y muy vistoso.

DAMA 6^a.- La cosa está clara, ¿no? (*Señalando sucesivamente a los Tres Frailes Capuchinos*) Reeducación... Expulsión... Y estrujón. [89].

Así, todos los figurantes excepto uno —«*Queda en el centro del escenario, indeciso y atribulado, el Prisionero 3^o*» [90]— se sitúan tras uno de los Tres Frailes Capuchinos de manera que el resultado es un triple empate que el Prisionero 3^o, angustiado por el compromiso —«*muy acongojado, se vuelve hacia el público*» [90]—, debe deshacer:

UNA NOVICIA.- Vamos, vamos... Deja de lloriquear como un hombre y pórtate como una mujer..

PRISIONERO 3^o.- Ya voy, ya voy... (*De nuevo hacia la sala, con rabia pueril*) ¡Tú tienes la culpa, mamá! ¿Por qué no me enseñaste a actuar por mi cuenta? Ahora resulta que, para actuar, uno tiene que saber lo que quiere, y decidir solito, y... ¿Pues sabes lo que te digo? Que preferiría que esto fuese una obra de verdad, y que el autor decidiera por mí... [90].

El Prisionero 3^o representa la condición de algunos figurantes, incapaces de conquistar sus derechos por su actitud sumisa y servil ante el orden establecido a causa de una educación que les ha impedido asumir sus responsabilidades, pensar con sentido crítico y actuar como adultos libres. Estos figurantes del teatro —recordemos que el teatro es metáfora del mundo— representan también a los figurantes de la Historia y resulta revelador que sea el Prisionero 3^o, con sus «*argollas en los tobillos y en las muñecas; de estas últimas penden falsas cadenas*»[28], el personaje de que se sirva el dramaturgo para mostrar esa servidumbre alienante, esa condición cautiva de hombres y pueblos.

Pero *Los figurantes* plantea un desenlace abierto en una Historia que, contra los Fukuyamas orgánicos del neo-liberalismo actual, es una Historia sin final, ya que los figurantes, en palabras del dramaturgo, son «portadores —quizá sin saberlo claramente— de un nuevo y misterioso protagonismo... que aún habrán de conquistar» [92]. Y en esa conquista el dramaturgo confronta al Prisionero 3^o no sólo con sus compañeros

figurantes sino ante todo, a mi modo de ver, con el público de la representación teatral, con todos y cada uno de los espectadores que, lejos de la pasividad propia del espectador del teatro convencional, deben deshacer en el Gran Teatro del Mundo el triple empate si no quieren seguir siendo figurantes de la Historia. Pero el sentido político de la metateatralidad de *Los figurantes* no acaba con las palabras del Prisionero 3^o sino que concluye con una nueva acotación:

Se escucha entonces, amplificada, la carcajada sardónica del final del acto primero. Golpes intensos y prolongados. Oscuro rápido [90].

Esa carcajada sardónica es —como al final del acto primero— la del autor, la de Sanchis Sinisterra, que ha querido resolver de este modo el desenlace de su obra teatral *Los figurantes*. En efecto, al final del acto primero también «*se escucha amplificada una leve carcajada sardónica, que se mantiene mientras desciende el telón*» [47] y que podemos interpretar como la expresión de la omnipotencia demiúrgica del autor dramático sobre sus personajes. Este juego metateatral —más próximo a *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Pirandello, que a *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare— se mantiene al inicio del acto segundo y se confirma definitivamente cuando, en el monólogo del Metalúrgico 8^o [72], escuchamos palabras que el dramaturgo había anticipado ya a través de la Dama 6^a: «*(Leyendo)* «Como en mi casa éramos muchos y yo era uno de los más pequeños, y además tenía frenillo en la lengua y me daba vergüenza hablar, pues casi nunca abría la boca...» [57].

Pero el sentido político de la metateatralidad de *Los figurantes* se clarifica con nitidez en la acotación final de la obra: el autor de esta ficción teatral equivale en la realidad al Autor de la Historia, al Amo de este Imperio, de este Gran Teatro del Mundo donde se representan «soberbios dramas» como el que anunciaba la trompetería inicial de *Los figurantes*. Son esos poderes fácticos, ese complejo militar-industrial del capitalismo norteamericano que desde 1989 ordena, según sus intereses económicos, el nuevo desorden internacional y que condenó a la revolución sandinista a una guerra contra-revolucionaria que, finalmente, le hizo perder unas elecciones democráticas. Estados Unidos, Protagonista de la Historia, decidió apoyar económicamente a Violeta Chamorro y acabar la representación de *Los figurantes* sandinistas, de una revolución que, para el

Manuel AZNAR SOLER

dramaturgo, quiso y no pudo ser la penúltima revolución de los figurantes de la Historia, de una Historia abierta que —como la de *El cerco de Leningrado*— es una «Historia sin final» que implica la respuesta comprometida del público, de todos y cada uno de los espectadores que hemos asistido a su representación teatral.