



UN GRACIOSO BARROCO ANTE EL DILEMA
EXISTENCIAL CONTEMPORÁNEO EN EL TEATRO
DE SANCHIS SINISTERRA

A BAROQUE GRACIOSO IN VIEW
OF CONTEMPORARY EXISTENTIAL DILEMMA
IN SANCHIS SINISTERRA'S THEATER

Francisco Sáez Raposo

Universitat Autònoma de Barcelona

(Francisco.Saez@uab.cat)



Resumen: Interesado siempre en el complejo y paradójico universo del actor, especialmente del Siglo de Oro, José Sanchis Sinisterra se adentra en su obra titulada *El canto de la rana* en una de las mayores inquietudes que han desasosegado al hombre moderno, la que le produce la reflexión sobre su propia existencia en un mundo sumido en una profunda crisis económica y política. Para ello, el autor emplea la figura del que fue el actor más famoso de todo el Siglo de Oro español: Cosme Pérez, creador de la máscara escénica Juan Rana. La imposibilidad del actor para desvincularse del personaje que creó e interpretó durante más de cuarenta años, ya que el público fue incapaz de desligar a ambos desde el primer momento, y la supuesta crisis de identidad que aquello pudo provocarle, le sirven al dramaturgo para reflexionar sobre la tragedia que le produce al hombre contemporáneo vivir en un mundo alienante y deshumanizado.

Palabras clave: Teatro breve, entremés, actor, Sanchis Sinisterra, Juan Rana.

Abstract: Always interested in the complex and paradoxical universe of the actor, especially in the Golden Age, José Sanchis Sinisterra penetrates in his work entitled *El canto de la rana* into one of the main concerns that has disturbed modern man, the one which makes him think over his own existence in a world plunged in a deep economic and political crisis. In order to do that, the author uses the figure of the most famous actor in the Spanish Golden Age: Cosme Pérez, who created and developed the character of Juan

Rana. The actor's impossibility to detach himself from the character he created and played for over forty years, due to the audience's inability to separate both from the very first moment, and the alleged identity crisis that this situation might have caused him, served the playwright to reflect about the tragedy of contemporary man for living in an alienating and dehumanised world.

Key words: Short Drama, interlude, actor, Sanchis Sinisterra, Juan Rana.

IL CAPOCOMICO.— (*rivolgendosi quasi strabiliato, e insieme irritato, agli Attori*). Oh, ma guardate che ci vuole una bella faccia tosta! Uno che si spaccia per personaggio, venire a domandare a me, chi sono!

IL PADRE.— (*con dignità, ma senza alterigia*). Un personaggio, signore, può sempre domandare a un uomo chi è. Perché un personaggio ha veramente una vita sua, segnata di caratteri suoi, per cui è sempre «qualcuno». Mentre un uomo —non dico lei, adesso— un uomo così in genere, può non esser «nessuno».

(PIRANDELLO 106).

Una de las mayores preocupaciones que ha inquietado al hombre moderno ha sido la producida al reflexionar sobre su propia existencia. Aunque ni mucho menos se trataba de un asunto nuevo, serán las circunstancias socio-políticas del siglo XX las que formen el caldo de cultivo ideal para una tendencia filosófica que es heredera directa de las doctrinas de Kierkegaard, Schopenhauer, Marx y Nietzsche, primordialmente. Dos cruentas guerras mundiales, separadas por una serie de eventos que conforman un nuevo orden mundial (una crisis económica sin precedentes, la ascensión y apogeo del fascismo y nacionalsocialismo en Europa así como la Guerra Civil española), y la amenaza constante de una tercera contienda de consecuencias apocalípticas llenan al individuo de pesimismo, desamparo y una sensación de inseguridad constante hacia su propia realidad. Bajo esta perspectiva, el hombre contemporáneo comienza a plantearse su ubicación en el mundo que le rodea y su propia vida como un auténtico dilema en el que la misma noción de “ser” es susceptible de ser cuestionada. El ser humano siente la angustia que le produce una estructura social que maneja su destino supeditando su libertad individual y le convierte en un ente abstracto dentro de un macrosistema alienante y deshumanizado.

Por supuesto, no es de extrañar que desde la década de 1940 encontremos a un buen número de antihéroes que, sobre un escenario, se debaten ante las tribulaciones que la coyuntura histórica que les ha tocado vivir provoca sobre la esencia misma de su existencia. Sin embargo, sí que resulta muy llamativo el hecho de poder encontrar a un personaje sacado de unos parámetros históricos totalmente diferentes enfrentándose a los avatares que acuciaron al hombre del siglo XX. Esta especie de extemporaneidad que ha llevado a cabo José Sanchis Sinisterra en gran parte de su producción es perfectamente constatable en *El canto de la rana*, pieza en la que centraremos el presente trabajo. En ella, a través de la figura de Cosme Pérez, nos presenta una auténtica tragedia de tipo existencial. Éste, el actor más famoso de todo el Siglo de Oro, dio vida durante más de cuarenta años al personaje de Juan Rana con el que, desde un primer momento, se le identificó por completo. La profunda crisis de identidad que supuestamente pudo ocasionar en el actor el sometimiento que estaba padeciendo por parte de su personaje atrajo poderosamente a Sanchis Sinisterra a la hora de plantear el argumento de su pieza.

Pero el interés de resucitar escénicamente a Juan Rana no era nuevo. Entre la serie de singularidades que le caracterizan se encuentra la de haber disfrutado de una tradición en la que la obra del autor valenciano se constituye, hasta este momento, como el último eslabón teatral¹ de una trayectoria que, de manera intermitente, se puede rastrear a lo largo de estos más de tres siglos transcurridos desde que en abril de 1672 falleciera Cosme Pérez en Madrid. Solo esa absoluta identificación que el espectador estableció entre el actor y su máscara escénica impidió la creación de un mayor número de obras protagonizadas por un personaje que era el favorito en los escenarios públicos y cortesanos, ya que los espectadores nunca pudieron concebir a Rana encarnado en la piel de otro actor diferente.

Aun así, los incentivos (fundamentalmente económicos en un primer momento) de poder recuperar para el escenario a un personaje tan atractivo animaron a *autores* de comedias y dramaturgos a acometer tal empresa. Se intentará, por todos los medios, buscar la aprobación del público a través de la adaptación del personaje a las circunstancias derivadas de la muerte Pérez, primero, y a los cambiantes horizontes de expectativas con los que los espectadores fueron recibiendo el fenómeno teatral a lo largo de los siglos, después.

Para poder entender *El canto de la rana* dentro del conjunto de la tradición *juanranesca* en la que está inserta creemos necesario presentar, aun-

que solo sea de manera esbozada, los hitos que han ido jalonando dicha trayectoria a lo largo del tiempo. Como primero de ellos habría que citar el entremés de Gil López de Armesto y Castro titulado *El sacristán Berenjano*, que apareció publicado a los dos años de la muerte de Cosme Pérez. Sus dos protagonistas, Gilote y el sacristán, aparecen en escena sin interpretar el papel de Rana de manera directa pero vestidos y actuando como si realmente fueran él. Casi un siglo después, en 1750, encontramos en un tomo de manuscritos titulado *Libro de bailes de la señora María Hidalgo* el anónimo baile de *La muerte de Juan Rana*, al que ya hemos dedicado un estudio detallado en otro lugar (Sáez Raposo, 2004). En él se parte de la aceptación de la muerte de Rana (en realidad, la de Cosme Pérez) para presentar en escena al heredero de todas sus gracias: su hijo Juan Rani-lla. De este modo se pretendía conseguir una continuidad del personaje que no resultara traumática para el público.

El siglo XIX verá la aparición de tres obras que contarán con nuestro gracioso en sus respectivos listados de *dramatis personæ*. La primera de ellas, por orden cronológico, es otra pieza breve anónima que bajo la denominación de “pasillo cómico” tiene como título *Juan Rana y Antón Rapao*. Se nos ha conservado en dos ediciones sueltas una de las cuales aparece datada en Madrid en el año 1844. En el último tercio del siglo, Rana hará su incursión en el género de la zarzuela grande interviniendo en *Los comediantes de antaño* y en *Don Lucas del Cigarral*. La primera, con música del maestro Barbieri y libreto de Mariano Pina y Bohigas, fue estrenada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en febrero de 1874; la segunda, refundición de la famosísima comedia de Francisco de Rojas Zorrilla *Entre bobos anda el juego*, cuenta con un libreto escrito por Tomás Luceño y Carlos Fernández Shaw al que puso música Amadeo Vives. Su estreno, también en Madrid, se produjo en el Teatro de Parish en febrero de 1899. En ambas creaciones, de marcado carácter metateatral, se presenta a nuestro personaje como un símbolo de una época y una actividad (la teatral) totalmente ajenas y desconocidas para el público de este final del siglo XIX, pero muy acorde con el horizonte de expectativas con el que recibían este tipo de piezas líricas de carácter cómico-paródico.

Casi un siglo tendría que transcurrir desde ese momento para que Rana, esta vez concebido por el ingenio de Sanchis Sinisterra, volviera a pisar unas tablas protagonizando la pieza que nos ocupa.

La gran atracción que este dramaturgo siente por el universo del actor y su circunstancia ya había quedado reflejada claramente en algunas de

sus composiciones. En *Ñaque o de piojos y actores*, estrenada en el Festival Internacional de Sitges el 29 de octubre de 1980, se lleva a cabo, a través de una fuerte carga metateatral, una revisión libre de la obra de Agustín de Rojas Villandrando *El viaje entretenido*. Sus protagonistas, Nicolás de los Ríos y Agustín Solano, son dos actores reales de nuestro Siglo de Oro² (como sucede en *El canto de la rana*) que sirven para mostrar la condición marginal y las miserias a las que se vieron abocados la mayor parte de los miembros de este colectivo en aquellos días. La segunda de ellas, por orden cronológico de estreno, es seguramente la más conocida de todo su repertorio debido tanto a su fama teatral como a su exitosa adaptación cinematográfica. Nos estamos refiriendo a *¡Ay, Carmela!*, que fue estrenada el 5 de noviembre de 1987 en el Teatro Principal de Zaragoza. Su argumento, sobradamente conocido, cuenta las azarosas peripecias de Carmela y Paulino en plena Guerra Civil. Por su parte, en *La puerta* (estrenada el 28 de abril de 1988 en el Teatro del Mercado de Zaragoza) asistimos a la dolorosa angustia, expresada a modo de confesión pública, que siente un personaje (literalmente hablando) ante la inminencia de una muerte, la suya, inevitablemente marcada por su mutis final en la conclusión de la obra. Por último, hay que citar *Los figurantes* (representada por vez primera el 28 de febrero de 1989 en Valencia), que tiene también un marcado carácter metateatral. En ella se cuenta la rebelión acometida por los actores encargados de interpretar los personajes secundones de una pieza teatral. En todas ellas, como también ocurre en *El canto de la rana*, se puede apreciar, por un lado, la fascinación que el dramaturgo siente hacia la figura del actor (al que otorga un papel primordial dentro del hecho teatral) y, por otro, la marginalidad en la que históricamente ha estado (y sigue estando) sumida esta profesión, experta como pocas a la hora de bandearse entre extremos: la leyenda y el olvido, la fama y la infamia, la veneración y la maldición.

Esa paradójica unión de contrarios que forma parte de la naturaleza del actor, así como la necesaria pérdida de identidad (llevada, en este caso, hasta el límite) que debe asumir en favor de su personaje, serán los dos pilares en los que se sustente *El canto de la rana*.

Este monólogo fue compuesto entre los meses de junio y agosto del año 1987, aunque, según noticia aportada por el propio Sanchis Sinisterra (2000, 95), realizó unas “primeras tentativas” entre 1983 y 1984. El estreno tuvo lugar en La Gruta del Centro Cultural Helénico de la Ciudad de México el 22 de febrero de 1998 con una puesta en escena dirigi-

da por Rodrigo Johnson. El papel de Cosme Pérez-Juan Rana fue interpretado por el actor Óscar Yoldi.

La “agobiante interdependencia” que se entabló desde un momento muy temprano³ entre actor y personaje constituye la trama de esta breve pieza constituida en un único acto. La llamativa circunstancia de que Pérez se estuviera planteando retirarse de las tablas⁴ en el momento cumbre de su carrera provoca que Sanchis Sinisterra se pregunte si este deseo no estaría relacionado con la necesidad que el actor pudiera sentir de abandonar la interpretación de un personaje que, ya por aquel entonces, quizás estaría amenazando su propia identidad (2000, 82). El dramaturgo valenciano lleva a cabo una lectura histórica (en los términos en que esta fue formulada por Hans Robert Jauss (1982a, 139-185) en su famosa teoría de *Erwartungshorizont* u *horizonte de expectativas*, heredera de los planteamientos que Hans Geörg Gadamer había tomado a su vez de Wittgenstein, Husserl y Nietzsche) de esa escueta noticia referida en el documento contractual que Pedro de la Rosa redactó en el año 1643. Así, y a través de un proceso análogo al propuesto por Wolfgang Iser (107-231) a partir del concepto de *Unbestimmtheitsstellen* formulado por Roman Ingarden (1973) para explicar los procesos hermenéuticos empleados por el lector de un texto, Sanchis Sinisterra intenta completar desde su experiencia presente el vacío o espacio de indeterminación producido por la multitud de interpretaciones posibles que trae aparejada una noticia tan poco concreta. De esta manera, emplea como referente hermenéutico una de las obsesiones que más han acuciado al hombre moderno⁵ para intentar solventar esa asimetría que la ambigüedad de esa anécdota le produce como lector. El hecho de que el dramaturgo privilegie lo ausente a lo presente en dicho testimonio (que, como ya sabemos, es mínimo), e incluso lo marginal o fronterizo, demuestra también, en nuestra opinión, la deuda que con el modelo teórico deconstructivo se puede percibir en el diseño creativo de su monólogo,⁶ todo ello en consonancia con la labor de un autor que ha estado siempre muy preocupado por la estructura y los aspectos formales de los textos que ha creado.

La cuestión de la identidad no era nueva para Juan Rana, pues ya en el siglo XVII se había convertido en uno de los recursos cómicos de los que se sirvieron los ingenios del momento. La ansiedad que sufre su yo escénico ante la duda metafísica que en ocasiones se le plantea era percibida por el público con un marcado carácter jocoso en las piezas que protagonizó.

En dicho corpus sería posible encontrar hasta tres grados o etapas en esa especie de crisis de identidad. La primera de ellas se correspondería con una dificultad para diferenciar entre su personalidad ficticia y real. En estas composiciones, de notoria naturaleza metateatral, nuestro personaje no era capaz de distinguir entre la ficción que estaba representando y su condición de actor. El importante esfuerzo psicológico que la necesidad de dar vida a una gran variedad de personajes⁷ suponía en un Rana caracterizado por una marcada estulticia se achacaba frecuentemente como el origen de este desvarío. Como ejemplos de esta situación se podrían citar el entremés de Calderón *Juan Rana en la Zarzuela*, *El mundo al revés*, de Luis Quiñones de Benavente, la *Loa de Juan Rana*, de Agustín Moreto, o el *Sainete final para la comedia "Triunfos de Amor y Fortuna"*, escrito por Antonio Solís.

La aparición del personaje de Juan Ranilla como su *alter ego* infantil en toda una serie de obras (como, por ejemplo, *El parto de Juan Rana*, de Pedro Francisco Lanini Sagredo, y *El retrato de Juan Rana*, en la versión de Sebastián de Villaviciosa) supone un segundo estadio, ya que significó el uso escénico de lo que podríamos denominar como un cuasi-doble suyo.

Por último, encontramos otro conjunto de piezas donde se juega con la pérdida total de la identidad de Rana a través de la confrontación física con otro personaje idéntico a él. Entre estas, de una comicidad bastante acentuada, se podrían destacar el anónimo baile de *Los Juan Ranas*, la segunda parte del entremés de *El guardainfante*, de Quiñones de Benavente, o el calderoniano de *Los dos Juan Ranas*. El hito final de este recorrido habría que situarlo en *El triunfo de Juan Rana*, nacido también del ingenio de Calderón. En esta obra, última en la que intervendría un anciano Cosme Pérez pocos meses antes de morir, Rana no muestra ninguna duda sobre su propia identidad ni la pierde en favor de otro personaje, sino que deja de ser él para convertirse en otra entidad, en su propia estatua que acabará decorando una fuente ubicada en la Sala de las Burlas del Palacio del Buen Retiro. Juan Rana no aparece como tal en el entremés, sino que aparece "interpretando" a su propia estatua.

Precisamente este entremés, apoteosis de un personaje convertido ya en ese momento en una auténtica leyenda, será el punto de partida del monólogo creado por José Sanchis Sinisterra. En él, parafraseando la situación inicial y el título de la famosa obra de Antón Chejov *El canto del cisne* (Sanchis Sinisterra, 2000: 82), vemos aparecer en escena a nuestro

gracioso debatiéndose, en el ocaso de su vida, por intentar recuperar el yo que le ha sido arrebatado por el personaje en cuya piel se ha metido durante sus algo más de cuatro décadas de carrera escénica e intentando sosegar, a través de este último esfuerzo, una conciencia que ha padecido el tormento interior de ver cómo la extraordinaria fama alcanzada por el actor estaba forjada en el protagonismo que, a costa de anular la personalidad del ser de carne y hueso, ha obtenido su personaje.

A través de esta esquizofrénica lucha interior el autor consigue provocar en el público dos tipos de reacción bien definidos por el modelo de interacciones elaborado en su día por Hans Robert Jauss (1982b, 164-188). En primer lugar, una denominada interacción simpatética que, en palabras de este, se explicaba como:

[...] the aesthetic affect of projecting oneself into the alien self, a process which eliminates the admiring distance and can inspire feelings in the spectator or reader that will lead him to a solidarization with the suffering hero. Aesthetic experience shows time and again how admiration and compassion follow each other (1982b, 172).

Por último, el espectador termina sintiendo ante Cosme Pérez-Juan Rana una identificación catártica, que Jauss definía como

[...] the aesthetic attitude, already described in Aristotle, that frees the spectator from the real interests and affective entanglements of his world, and puts him into the position of the suffering and beset hero so that his mind and heart may find liberation through tragic emotion or comic relief (1982b, 177).

Pasando ya al estudio detallado de la obra en sí, lo primero que habría que destacar es que *El canto de la rana* aparece como un crisol en el que se recogen y funden gran parte de los elementos por los que Sanchis Sinister se ha sentido atraído a lo largo de toda su producción teatral: su gusto por el mal llamado género menor, su interés por el teatro fronterizo alejado de la ortodoxia pretendida por los sistemas ideológicos y de poder que lo han obviado, la figura del actor, la condición social de este (relegado en innumerables ocasiones a ocupar un plano marginal dentro de la sociedad a la que pertenece), el problema metafísico de la pérdida de la identidad en una profesión basada, precisamente, en esta premisa, etc.

El comienzo de la pieza nos presenta a Cosme Pérez en el escenario del Coliseo del Buen Retiro justo después de concluir la que sería su úl-

tima actuación: el entremés de *El triunfo de Juan Rana*.⁸ En este momento crepuscular de su vida, Pérez inicia una especie de examen de conciencia de lo que ha sido el conjunto global de su carrera sobre los escenarios. Dicha reflexión en voz alta se produce a través de un monólogo-diálogo en el que el personaje va adoptando alternativamente las voces de Cosme Pérez y Juan Rana. Según se indica en las acotaciones, el público advierte dicha transformación a través del cambio de voz, de actitud y ademanes que muestra el actor, y de la “risa peculiar”⁹ que emite desde su condición de Juan Rana.

Nuestro personaje aparece en el escenario, abandonado por el resto de los actores que compartían reparto con él y por el público que acaba de asistir a la representación, “[...] más solo que la luna, hartado de vino, olvidado y dormido como un fardo gotoso” (Sanchis Sinisterra, 2000, 84). La escena se presenta envuelta en una penumbra que de la grandiosidad del decorado creado por Dionisio Mantuano para la fiesta calderoniana no permite vislumbrar sino “algunos bultos imprecisos, sin duda elementos del vestuario y atrezzo de la pasada representación” (2000: 83). La influencia de Samuel Beckett en este despojamiento escénico,¹⁰ en esta voluntaria escasez de medios y en la reducción de la trama de acción hasta llegar al denominado “grado cero de la teatralidad” es más que evidente, así como en el discurso entrecortado, truncado, plagado de frases inconclusas, reflejo del estado mental en el que se encuentra sumido el personaje. En *Ñaque o de piojos y actores*, obra en la que tantas similitudes se pueden trazar con esta, es fácil encontrar un paralelismo en estos dos aspectos mencionados. En lo relativo a su inquietante “puesta en espacio” su acotación inicial específica lo siguiente:

El escenario está vacío y desierto. Luz imprecisa, quizás parpadeante —también en la sala. Puede escucharse el viento, e incluso soplar, arrastrar polvo, papeles, hojas... Batir de puertas mal cerradas (Aznar Soler, 1991, 125).

El personaje que aparece sobre el escenario poco tiene que ver con aquel icono de la graciosidad que había deleitado al público y que “[...] solo con salir a las tablas, y sin hablar, provocaba a risa y al aplauso” (Cotarelo y Mori, I, clxi a). De esa gloria pública únicamente queda el eco amortiguado proveniente de la comedia que acaba de terminar justo en el momento anterior al comienzo de la acción. El espectador se enfrenta a la tragedia privada que la desesperada búsqueda del yo produce a un Cosme Pérez al que Sanchis Sinisterra ha despojado de todo el halo mítico del que su figura pudiera estar revestida y al que expone en su

faceta más desgarradoramente humana intentando dirimir, de una vez por todas, lo que él mismo define como “[...] este pleito entre el alma y el cuerpo” (2000, 85). Y es que su personaje, Juan Rana, se resiste a resignarse a ser considerado como una mera encarnación desempeñada por un actor y reclama, a su vez, una identidad propia no supeditada a la de aquel que le prestó una apariencia física. La deuda del actor con él, en su opinión, es mucho mayor que la que pudiera existir a la inversa, ya que Rana ha proporcionado a Pérez una fama que le hubiera sido totalmente imposible alcanzar por otros medios:

¿Tan poca cosa he de ser yo, para amigarme con un remedo como tú, con un garabato de persona? (*Retoma los modos de Juan Rana*) Garabato seré, pero de más firme trazo que no tú, Cosmecillo, que si ahora te precias de ser alguien, cosa bien poca y apocada fuiste hasta topar conmigo. Y si a mí mismo me encaramo, como dices, muy más te empiné a ti, y aún a todos los tuyos. Mira, si no, dónde te encuentras hoy, y acuerda cuáles fueron tus principios. [...] Pepinos, calabazas, nabos, tomates... (*Cambia bruscamente a Cosme*) ¿Qué murmuras bellaco? (*Prosigue como Juan Rana*) Razonaba de frutos, señor Pérez... ¿No eran estos que digo los más que cosechabas en tu oficio, en la flor de tu vida? (*Ríe sardónicamente*) (2000, 88-89).

Esa seguridad con la que Rana manifiesta que él, como personaje, no solo posee una personalidad diferente e independiente a la del actor, sino que esta, además, es mucho más definida y estable, revela la otra gran influencia que subyace en *El canto de la rana*. Si en el plano estructural se notaba, como ya quedó señalado, el influjo de Beckett, en el plano temático, aunque el recuerdo del Augusto Pérez de Unamuno se hace inevitable, la deuda con Pirandello y sus *Sei personaggi in cerca d'autore* se nos antoja fuera de toda duda. Las anteriores palabras de Rana tienen reminiscencias de aquellas otras pronunciadas por el personaje del Padre en el Acto III de la obra del dramaturgo italiano:

IL PADRE.— [...] Quando un personaggio è nato, acquista subito una tale indipendenza anche dal suo stesso autore, che può esser da tutti immaginato in tant'altre situazioni in cui l'autore non pensò di metterlo, e acquistare anche, a volte, un significato che l'autore non si sognò mai di dargli! (Pirandello, 1974, 108).

La realidad del personaje es mucho más fiable que la del actor de carne y hueso porque no cambia nunca, está fijada de antemano y así per-

manecerá por siempre. Mientras que la de este consiste en encarnar a otros, la de aquel, sin embargo, radica meramente en ser. Un personaje no actúa, un personaje es:

IL PRIMO ATTORE.— E che dobbiamo fare?

IL CAPOCOMICO.— Niente! Stare a sentire e guardare per ora! Avrà ciascuno, poi, la sua parte scritta. Ora si farà, così alla meglio, una prova! La faranno loro!

(Indicherà i Personaggi).

IL PADRE.— *(come cascato dalle nuvole, in mezzo alla confusione del palcoscenico).*

Noi? Come sarebbe a dire, scusi, una prova?

IL CAPOCOMICO.— Una prova — una prova per loro!

(Indicherà gli Attori).

IL PADRE.— Ma se i personaggi siamo noi...

IL CAPOCOMICO.— E va bene: «i personaggi»; ma qua, caro signore, non recitano i personaggi. Qua recitano gli attori. I personaggi stanno lí nel copione.

(Indicherà la buca del Suggestore).

Quando c'è un copione!

IL PADRE.— Appunto! Poiché non c'è e lor signori hanno la fortuna d'averli qua vivi davanti, i personaggi... (Pirandello, 72).

En un momento determinado, Cosme tratará de autoconvencerse de que, en realidad, la decisión de dar vida a un “bufón” durante toda su carrera, abandonando su sueño de llegar a ser un reconocido galán de comedia, se debió a una libre elección personal y no a la claudicación ante unas aptitudes determinadas. En un intento desesperado por afianzar su yo tratando de desligarlo completamente del de Rana, Pérez intenta recordar el diálogo de alguno de los papeles serios que interpretó en su juventud para demostrarse a sí mismo lo capacitado que siempre ha estado no solo para interpretar personajes cómicos, sino también trágicos. Sin embargo, se tendrá que enfrentar con la mayor pesadilla que asalta, en algún momento de su carrera, a todo actor:

*([...]) Queda un momento inmóvil, jadeando por el esfuerzo, mientras busca en su memoria algún pasaje adecuado. [...] Murmura frases confusas, sin duda jirones de versos semio olvidados. Por fin, adopta una pose que quiere ser altiva y declama, enfático)
“Necio es, Leonardo, el...” (Se interrumpe)*

No: Leonardo era yo... (*Recita*)
 “Necio es, Feniso, el amor...”
 ¿Feniso?... No, tampoco... Feniso no... ¿Roberto? (*Recita*)
 “Necio es, Roberto, el amor...” (*Se interrumpe. Grita*) ¡Lucindo! ¡Eso es!
 Lucindo, sí... (*Recita*)
 “Necio es, Lucindo, el amor...
 que con pequeño favor,
 alimenta grandes engaños...”
 (*Se interrumpe*) ¿Alimenta? (Cuenta con los dedos) A-li-men-ta-gran-des-en-ga-ños... No, sobra una sílaba... Alimenta, no. ¿Detenta?... No...
 ¿Revienta?... No... [...]. (2000, 91-92).

Para Cosme, la falta de memoria¹¹ implica la pérdida de su identidad y su resignación definitiva a la circunstancia de tener que reconocerse, vivir y muy probablemente ser recordado en la otredad de su creación. Tan solo unos instantes después será capaz de declamar sin el menor titubeo el parlamento que pronunciaba Rana en uno de sus entremeses y es en ese preciso momento cuando asistimos al triunfo definitivo del personaje sobre el actor. Para colmo de ironías, esos versos con los que queda definitivamente establecida su “verdadera” personalidad no son otros que aquellos con los que se iniciaba el entremés de Quiñones de Benavente titulado *El soldado*, en los que, precisamente, se lamentaba ante la imposibilidad de recordar quién era realmente:

Yo soy un hombre, señores...
 porque no puedo ser dos.
 Yo soy un hombre, en efecto...
 ¡Válgame Dios! ¿Quién soy yo?
 Pardiez, que se me ha olvidado;
 Perdonad aqueste error,
 que no soy de los primeros
 que se olvidan de quien son (2000, 93).

A pesar de todo ello, el humor también intenta encontrar su espacio en una obra que tiene como protagonista al que fue monarca de la graciosidad en su tiempo, por lo que no podemos terminar este trabajo sin mencionar el modo en el que es tratado. El uso de una situación de naturaleza escatológica que, en un primer momento, busca una reacción cómica del público mediante el uso de lo gestual, termina suscitando en este un efecto diametralmente opuesto y provoca, en nuestra opinión, uno de

los momentos más representativos de lo que el planteamiento filosófico del monólogo pretende transmitir. A través de un mecanismo perfectamente urdido, el ánimo del espectador, como el del propio Cosme a lo largo de toda la representación, sentirá en su fuero interno el vértigo que produce la oscilación súbita de las emociones, el salto instantáneo de la risa al llanto, de la banalidad a la transcendencia. La risa fácil, incluso burda, nacida de la contemplación en escena de un hombre con el aspecto que Rana tiene (en estado de embriaguez e incapaz de deshacerse de la gran cantidad de ropas y postizos que lleva puestos para poder aliviar su vejiga), provoca un clímax grotesco en el que por medio de una especie de comicidad dramática (si se nos permite el oxímoron) se presenta, una vez más, la tragedia personal de un antihéroe que ve cómo hasta sus más elementales necesidades fisiológicas se ven coartadas por su máscara escénica:

[...]ya no puedo aguantar más el vaciarme (*Intenta de nuevo desatarse los calzones*) ¡Válgame Dios!... Difícil me lo ponen estas ropas... ¡Y cómo me han fajado los malditos para simular la panza de Juan Rana!... (*Bajo los calzones, que no ceden, aparecen abultados refajos*) Preso estoy bajo tanto postizo... y hasta la bragueta tiene embozada la salida... (*Se va desesperando*) Calma, huroncillo mío, yo te liberaré... No te derrames ahora, por la ilusión de la huida... Aguarda, aguarda, que encontraré el camino hasta la madriguera... (*Los postizos parecen no acabarse nunca*) Y, cuando no, hallaré manera de desenfundar ese atadizo de cintas... paños... guatas... cueros y entretelas, con que me han aforrado todo el... (*Patalea furioso*) ¡Maldito envoltorio! ¡No has de dejarme libre ni en trance tan menudo? ¡Hasta el mear me estorbarás, terco Juan Rana? ¡No te basta el haberme usurpado media vida, siéndome cárcel y tapujo y máscara? ¡Es poca cosa arrinconarme el nombre? Que ya por Cosme Pérez, vive el cielo, ni yo mismo atino a conocerme... ¡La edad me negarás también, rana trufosa, y el honesto decoro que las canas conceden a las necesidades corporales? ¡Quieres volverme a hacer niño de teta, biznieto de mí mismo, desaguándome todo en mis pañales? (*Desiste, rabioso, de quitarse el disfraz y llama a gritos*) ¡Jerónimo! ¡Manuela! ¡Escamilla! ¡A mí! ¡Acudid presto, que me meo! ¡Favor, socio...! (*Se interrumpe de golpe, queda inmóvil y, poco a poco, va calmándose. Le invade una sonrisa placentera. Es evidente que se ha librado de su problema...*) No es menester que acudas, Escamilla... [...] (2000, 86-87).

Lo que se considera cómico en Cosme Pérez se degrada, siguiendo la delimitación enunciada en su día por Emile Souriau (Jauss, 1982a, 123-134), y entra a formar parte de la categoría de lo ridículo por la interven-

ción de un Juan Rana que transforma en mundano y ordinario aquello que por el mero hecho de ocurrir en un escenario tenía un carácter artístico. Ese paso de la risa a la profunda reflexión provoca una especie de catarsis en un público que ahora, mediante un proceso de introspección, es consciente de la amoralidad en la que estaba sustentada su carcajada.

Como hemos tenido la oportunidad de comprobar a lo largo de este trabajo, el Juan Rana-Cosme Pérez que se nos presenta a finales del siglo XX es totalmente opuesto al que triunfó sobre los escenarios del Barroco, pues ha perdido esa inocencia que le era connatural y ha mudado aquellas situaciones superficiales y puramente cómicas en las que se jugaba con su identidad en un drama de hondo calado existencial. Se trata de un personaje entendido a la luz tanto de los sucesos históricos como de las corrientes teóricas que han ido jalonando el siglo que acabamos de dejar atrás.

En las apenas diez páginas de las que está compuesto el monólogo de José Sanchis Sinisterra asistimos al drama de un actor en plena búsqueda de su identidad perdida, de una conciencia a la que se vio obligado a renunciar en pos de un éxito que consiguió en grandes cantidades pero que nunca llegó a satisfacerle por completo. La fragilidad de la existencia de Cosme Pérez no es más que el reflejo de la fragilidad de la condición humana en general y de ese sinsentido que en tantas ocasiones gobierna nuestros designios. El actor, a pesar de su profunda desesperación ante esta circunstancia,¹² terminará viéndose derrotado por un personaje que todo le ha dado, pero que le ha quitado todo igualmente. El final, de un patetismo mayúsculo (con un Pérez croando y despidiéndose del público con “una servil y bufonesca reverencia”), muestra a un actor obligado a aceptar una vida mediatizada, condicionada por la de su creación. Comprobamos que esa relación simbiótica que se establece entre todo intérprete y su papel él la vive como parasitaria, lo que le hace encontrarse sumido en una encrucijada existencial que bien podría sintetizarse en el aforismo “*nec tecum nec sine te*”.

Irónicamente, Pérez consigue lo que pretendía: demostrar lo capaz que es de interpretar a personajes serios, profundos, que hagan llorar al público, aunque, en esta ocasión, ese papel sea el de su propia vida. Estamos, por lo tanto, ante la primera y hasta el momento única pieza dramática de entre las más de setenta que componen un repertorio que se extiende ya a lo largo de más de tres siglos. Una pieza que deja bien patente la versatilidad de un personaje que no ha tenido problema alguno para adaptarse y

reinventarse, gracias a la fascinación que ha despertado, de acuerdo a los diversos cánones establecidos a lo largo de todo este tiempo.

Pero no podemos olvidar que nos hallamos también ante la tragedia de un personaje, Juan Rana, que reclama para sí el reconocimiento de su yo diferente e individual, la ratificación de su propia existencia. La mayor crudeza de sus palabras, su calculada frialdad y la excesiva franqueza de la que hace gala no deben desviar nuestra atención del sufrimiento que a su vez padece. Suyas hubieran podido ser las palabras que el propio Sanchis Sinisterra hace pronunciar al protagonista (otro “personaje” como Rana) de su obra *La puerta* y que bien podrían explicar su sentir:

[...] cuando salga por esa puerta, se acabó. Se acabó todo. No me refiero a la obra, me refiero a mí. O sea, que, cuando salga por esa puerta, me acabé... si me permiten la expresión. C'est fini. Finish. Finito. Non plus ultra.

Sí, claro: queda el actor. El actor que interpreta mi papel. O sea: este que ven ahora aquí, y que les está hablando como si fuera yo. Pero él no soy yo. Por favor: no vayan ustedes a confundirnos. El actor es el actor... y yo soy yo. Algo muy distinto. [...] Sí, sí: ya lo sé... Hablo y hablo y hablo para retrasar lo inevitable: mi salida por esa puerta y, con ello... mi total disolución, mi repentina podredumbre, mi naufragio en el polvo del teatro.

Pero es humano, ¿no? ¿Qué harían ustedes en mi lugar? [...] Es humano, sí. Demasiado humano. Y yo, por suerte o por desgracia, también lo soy. A mi manera, claro, que es como la suya. Que no es como la de nadie, ni siquiera como la del actor, que esta noche ha mezclado su vida con la mía para darles a ustedes... (Sanchis Sinisterra 1997, 37 y 40).

■ NOTAS

¹ Con posterioridad a la obra de Sanchis Sinisterra, Marcelo Soto convirtió a Rana en uno de los personajes protagonistas de su novela *Las bodas tristes* (1999).

² Para más información biográfica sobre ellos remitimos a Rennert (571-573 y 602-603) y, especialmente, a Ferrer Valls.

³ Es de sobra conocido el hecho de que incluso en documentos legales se utilizaba el nombre del personaje para referirse al actor.

⁴ “En Madrid representó [Cosme Pérez] al siguiente año [1643], aunque al principio opuso alguna resistencia que obligó a escribir a su autor Rosa en la lista: «Está indeciso, porque no quiere representar», y lo mismo hizo en 1644” (Cotarelo y Mori I, clix a).

⁵ No se trata de la primera vez en la que el autor muestra su interés por el problema existencial del hombre contemporáneo, ya que en su obra *Testigo de poco*, escrita en el año 1973, ahonda sobre la alienación en la que éste está sumido, pues “[...] vive una realidad, «caótica, confusa y multívoca» [...]” (Aznar Soler 28).

⁶ Algo similar se puede colegir de su obra *Los figurantes*, planteada desde la perspectiva y las circunstancias de aquellos que únicamente tienen un papel mínimo en una representación teatral.

⁷ El Cosme Pérez de Sanchis Sinisterra dirá: “Tal es el lote del representante: ser uno y ser muchos, estar en todas partes y no estar en ninguna” (Sanchis Sinisterra 2000, 89).

⁸ La pieza se estrenó en Palacio el 29 de enero de 1672 intercalada entre la primera y la segunda jornada de la comedia, también de Calderón, *Fieras afemina amor*.

⁹ A partir de ciertas alusiones que es posible hallar en varias de las piezas protagonizadas por Rana (como, por ejemplo, *La loa de Juan Rana*, de Moreto, o *Los sitios de recreación del rey*, de Calderón), se puede inferir que su particular timbre de voz se utilizó con relativa frecuencia con fines cómicos. Incluso en otro de sus entremeses, *Pipote en nombre de Juan Rana*, de Luis Quiñones de Benavente, uno de los personajes hace mención a la risa falsa característica del personaje: “SALVADOR.— Simple discreto, que por tu donaire / mereciste que fueses / perpetuo alcalde de los entremeses, / dando al vulgo sentencias avisadas, / a veces truecas por tus alcaldadas. / Rana, que con graciosos ademanes / quitas el gusto a más de dos faisanes / que con tu *risa falsa* / para hacerse comer que buscas salsa, / suplícote que quieras remediarme” (Cotarelo y Mori II, 714 b). La cursiva es nuestra.

¹⁰ En una entrevista del año 1988 el dramaturgo comentaba a este respecto: “A mi, m’agrada dir-li “posada en espai”, no en escena. És veritat que utilitzo molt poca escenografia i per això intento que tot es basi molt en la pròpia màquina de la interacció. Molts dels meus espectacles passen en un teatre, en el propi teatre en què actuem, i la representació té lloc aquí i ara” (Citamos a través de Aznar Soler 48).

¹¹ El terrible drama que para los actores supone la pérdida de memoria también aparece tratado en *Ñaque o de piojos y actores*: “SOLANO.— Anduvimos en esta alegre vida poco más de cuatro semanas, comiendo poco, caminando mucho, con el hato de la farsa al hombro, sin haber conocido cama en todo este tiempo... (*Súbitamente se interrumpe. Queda inmóvil, totalmente inexpressivo. Con voz temerosa susurra.*) RÍOS... (*Al no obtener respuesta, grita desparovido.*) ¡¡Ríos!! RÍOS.— (*Sobresaltado.*) ¿Qué?... ¿Qué te pasa? (*SOLANO se pasa la mano por la frente, con expresión de pánico.*) ¡Solano!... ¡Solano!... SOLANO.— (*Igual.*) Un blanco... un hueco... RÍOS.— ¿Un hueco? ¿Dónde? SOLANO.— (*Se toca la frente.*) Aquí... Nada aquí... No recuerdo... nada. RÍOS.— ¿Cómo que no recuerdas nada? SOLANO.— Que no recuerdo nada... De pronto... (*Gesto de vacío.*) [...] RÍOS.— (*Va junto a él y, nervioso, le palmea la cara.*) Vamos, va-

mos... No tiene importancia... Un pequeño olvido... ¿Qué estabas diciendo?
 SOLANO.– Es como si... (*Gestos vagos.*) Vacío... Dentro y fuera... Vacío... RÍOS.–
 ¡Te digo que no tiene importancia! Cualquiera puede olvidar... SOLANO.– Nosotro
 no... RÍOS.– ¿Por qué no? SOLANO.– Nosotros no. Es... horrible. [...] RÍOS.–
 [...] ¡No te dejes ir! ¡Recuerda! ¡Tienes que recordar! (*Intenta enderezarle.*)
 SOLANO.– ¿Recordar? RÍOS.– Sí: recordar, rememorar, recitar, relatar...
 SOLANO.– ¿Resucitar?” [Aznar Soler 171-172]. Además, el propio Juan Rana ya
 había sufrido los rigores de “la muerte de su memoria”, teniendo incluso que mudar
 de profesión para convertirse en portero de Palacio, en el entremés de Francisco
 de Avellaneda titulado *La portería de las damas*.

¹² “¡Maldito Juan Rana!” gritará Pérez en un momento dado para exclamar
 a continuación: “¡Peste para Juan Rana! Peste y muerte, sí, por más que te
 echaran vítores en los entremeses... [...]” (Sanchis Sinisterra 2000, 87-88).

■ OBRAS CITADAS

- AZNAR SOLER, Manuel (ed.). *José Sanchis Sinisterra. Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!* Madrid: Cátedra, 1991.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas (desde mediados del siglo XVI a mediados del siglo XVIII)*. Madrid, 1911, 2 vols. [Existe una edición facsímil con estudio preliminar e índices preparada por José Luis Suárez y Abraham Madroñal].
- FERRER VALLS, Teresa (dir.). *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español*. Kassel: Reichenberger, 2008.
- INGARDEN, Roman. *The Literary Work of Art*. Evanston, 1973. [Traducido del alemán al inglés por George G. Grabowicz].
- ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- JAUSS, Hans Robert. *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. [Traducido del alemán al inglés por Michael Shaw].
- . *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982. [Traducido del alemán al inglés por Timothy Bahti].
- PIRANDELLO, Luigi. *Sei personaggi in cerca d'autore. Enrico IV*. Cremona: Arnoldo Mondadori Editore, 1974.
- RENNERT, Hugo A. *The Spanish Stage in time of Lope de Vega*. Nueva York: The Hispanic Society of America, 1909.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco. “La muerte de Juan Rana como constatación de su pervivencia”. *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*. 29 (2004), p. 119-139.

ARTÍCULOS

- SANCHIS SINISTERRA, José. *Los figurantes*. Madrid: Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1996.
- . *Pervertimiento y Otros gestos para nada*. Madrid: Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1997.
- . *Misero próspero y otras breverías. (Monólogos y diálogos)*. Madrid: La Avispa, 2000.
- SOTO, Marcelo. *Las bodas tristes*. Barcelona: Apóstrofe, 1999.