

Letras Hispanas

Volume 12

TITLE: Crisis económica, ambigüedad y lógica del absurdo en *Vagas noticias de Klamm*, de José Sanchis Sinisterra

AUTHOR: Manuel Sosa-Ramírez

EMAIL: msosaram@olemiss.edu

AFFILIATION: The University of Mississippi; Department of Modern Languages; Bondurant Hall E-206; P.O Box 1848; University, MS, USA 38677

ABSTRACT: In this sarcastic tragicomedy (2009), which establishes a direct dialogue with Beckett, Kafka and Viviane Forrester, Sanchis Sinisterra examines the paradoxical hiring procedures of a transnational corporation in time of a sharp labor crisis affecting Spain. A young female candidate interviewing for a job faces an odd interviewer and his assistant, who throughout the interview makes evasive and incoherent comments. The interviewer seems to be more interested in the candidate's personal life than her job experience. Gradually, the situation becomes more chaotic and more confusing to the candidate and the audience. Meanwhile, the mysterious Mr. Klamm, who never appears in scene, seems to be manipulating everything from somewhere, including the fate of the other three characters.

KEYWORDS: Financial Crisis, Absurd Theatre, Ambiguity, Neoliberalism, Reception Theory

RESUMEN: En esta sarcástica tragi-comedia (2009), que mantiene un diálogo directo con el teatro de Beckett, la escritura de Kafka y las teorías económicas de Viviane Forrester, Sanchis Sinisterra examina el paradójico proceso de entrevista de personal de una empresa transnacional en tiempos de la aguda crisis laboral que ya por varios años golpea a España. Una joven mujer que busca empleo desesperadamente se enfrenta a dos extraños sujetos que la someten a un interrogatorio de primer orden. El entrevistador a cargo pareciera más interesado en la vida personal de la joven que en otra cosa; el asistente, por su parte, hará comentarios inapropiados e incoherentes a lo largo de la entrevista. Poco a poco el encuentro irá adoptando un tono de total caos y confusión que afectará a la candidata lo mismo que al público que presencia la obra. El misterioso Sr. Klamm, mientras tanto, quien nunca aparece en escena, pareciera manipularlo todo, incluso el destino de los otros tres personajes, desde algún lugar secreto.

PALABRAS CLAVE: crisis financiera, teatro del absurdo, ambigüedad, neoliberalismo, teoría de la recepción

DATE RECEIVED: 06/08/2015

DATE PUBLISHED: 06/15/2016

BIOGRAPHY: Manuel Sosa-Ramírez is a Visiting Assistant Professor of Spanish at the University of Mississippi. He obtained his Ph.D. from the University of California at Berkeley. His book *El Nuevo Teatro español y latinoamericano. Un estudio Trans-Atlántico: 1960-1980*, was published in 2004 by the Society of Spanish and Spanish American Studies at the University of Colorado, Boulder. His current research examines migration, globalization and transatlantic theatre.

Crisis económica, ambigüedad y lógica del absurdo en *Vagas noticias de Klamm*, de José Sanchis Sinisterra

Manuel Sosa-Ramírez, The University of Mississippi

En Beckett “No hay abstracción, ni oscuros símbolos, sino una teatralidad concreta, inmediata y directa, que no rehúye el humor, la ternura ni el patetismo.”
(Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites* 112)

La forma es el contenido
y el contenido es la forma.
(Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites* 129)

*Vagas noticias de Klamm*¹ (2009) es una ácida tragicomedia que examina el insólito proceso de entrevista de personal de una empresa transnacional en momentos de la aguda crisis laboral que desde el 2008 golpea duramente a España. Carolina Repullo, una joven que por largo tiempo ha engrosado las largas filas del paro, por fin logra colarse en una entrevista. Los dos sujetos a los que se enfrenta, llamados simplemente Sr. Valverde y Gelmírez, más que entrevistarla, la someten a un interrogatorio feroz. El más segundón de los dos, Gelmírez, hará a lo largo de la audiencia extrañas e inapropiadas intromisiones que no sólo franquean el lado oscuro del sumario sino el andamiaje del teatro del absurdo que como un homenaje a Samuel Beckett emplea Sanchis Sinisterra para contar su historia.

Así las cosas, muy pronto nos damos cuenta de que el currículum de la aspirante, al igual que la entrevista, no está exento de anomalías: Repullo dice poseer varios títulos de universidades estadounidenses, europeas y de Oriente Medio; asegura haber cursado variadas asignaturas—muchas de ellas en verdad disparatadas—dominar varios idiomas y haber trabajado en varias empresas. Todo

esto no sería insólito si se proveyera la documentación necesaria, o por lo menos creíble, que corroborara lo reclamado. Pero éste no es el caso. Al entrevistador principal, curiosamente, todas estas menudencias no parecen importarle; él se muestra más interesado en la vida personal de la joven que en su experiencia laboral.

En este esperpéntico juego de espejos, en el que nada parece ser lo que es, la situación gradualmente va tomando un rumbo imprevisto: la transparencia inicial de los personajes poco a poco se va haciendo opaca; el humor se torna rancio, y dado los cambios bruscos y poco familiares que sufre la escena, el público muy pronto no estará seguro si se encuentra en una oficina de contratación, en un jardín de infantes o en una jungla. Mientras tanto, el misterioso Sr. Klamm, a quien nunca se le ve en escena, pareciera manipular las acciones y la suerte de los personajes desde algún lugar incierto. Enigma, polisemia, duda e interrogación fundamentan *Vagas noticias*. El espectador en todo momento se verá forzado a recomponer los distintos elementos a los que se enfrenta, pero irremediamente sólo obtendrá vagas respuestas. Todo sugiere

que la entrevista de trabajo es la pista falsa a seguir al internarse en el conglomerado de la pieza. El lenguaje caótico y balbuceante que domina la escena más que decir oculta y pone en evidencia que los tres protagonistas, al igual que en algunas piezas de Beckett, continúan engañándose a pesar de ser conscientes de que viven una mentira.

En el presente trabajo nos proponemos examinar 1) los parámetros del extraño encuentro (o desencuentro) entre dos partes mutiladas que ofrecen lo que no tienen; 2) las tácticas variopintas de contratación de algunas empresas transnacionales en un mercado laboral con abundante mano de obra, lo mismo que algunos de los artificios empleados por aspirantes desesperados dispuestos a todo para conseguir un empleo; y 3) los recursos dramáticos empleados por el autor para poner de relieve tanto el absurdo como el humor trágico que podría haber detrás de una simple entrevista de trabajo en el marco de una crisis laboral sin proporciones.

El texto base de la obra de Sanchis Sinisterra, en lo que respecta al mundo financiero y laboral, es el de la escritora francesa Viviane Forrester, *El horror económico*.² Asegura el autor:

cuando me puse a escribir la obra seriamente utilicé como bibliografía la obra de Viviane Forrester [...] donde dice que ya se ha terminado el trabajo [...] que la producción es cada vez más virtual [...] y que vivimos todavía en el mito de la sociedad de trabajadores y empleadores [...]. (Sanchis Sinisterra, "Habla" n. pág.)

Efectivamente, en su tesis Forrester argumenta que a pesar de que durante largo tiempo el trabajo ha sido "el cimiento de la civilización occidental que reina en todo el planeta," (9) la forma más viable de distribución de la riqueza, por ahora este fenómeno no es más que un mito al que nos aferramos nostálgicamente:

[V]ivimos al medio de una falacia descomunal: un mundo desaparecido que nos empeñamos en no reconocer

como tal y que pretendemos perpetuar mediante [...] estratagemas destinadas a mantener con vida para siempre nuestro tabú más sagrado: el trabajo. Disimulado bajo la forma perversa de 'empleo', el trabajo se ha vuelto hoy una entidad desprovista de contenido. (9)

Forrester puntualiza, asimismo, que tras la falacia del trabajo existe una especie de teoría conspirativa por parte de los que manejan el poder, que consiste en ocultar a los trabajadores su acompañada irrelevancia en el nuevo sistema financiero: "se reducen drásticamente los planteles [...] mientras se prometen nuevos puestos de trabajo. Se reduce el nivel de vida mientras se exhorta a tener confianza [...]. Se degradan las conquistas sociales, pero siempre para defenderlas y darles una última oportunidad" (143). Esto último supone para muchos un irremediable acercamiento al horror del desempleo permanente, a la culpa y a la "vergüenza, ese sentimiento de ser indigno que conduce a la sumisión" a los afectados por el paro. (14) Pero eso no es todo, asegura Forrester, debido a que "en virtud de una operación milagrosa" que nadie entiende, la miseria causada por el desempleo, curiosamente, significa siempre mayores ganancias y beneficios para las empresas, "que por su parte lloran miserias mientras el mundo económico marcha globalmente muy bien" (92). A pesar de que para algunos las ideas de Forrester se aproximan peligrosamente a una especie de histeria sensacionalista, sus postulados fueron acogidos positivamente en varios ámbitos financieros, inclusive los españoles. De allí que *Vagas noticias*, a través de sus tres personajes espurios, hable hasta el cansancio "del trabajo convertido en quimera" (Sanchis Sinisterra, "Habla" n. pág.) y de la imposibilidad de algunos sujetos de hacerse con un empleo como sucede a Carolina, la protagonista, quien dada su condición de desempleada se siente culpable, avergonzada, y no víctima de sus circunstancias.

Vagas noticias de Klamm se plantea como un título que podría despistar al público e incluso dar la nota equivocada en el concierto de acciones del ámbito socio-económico

que hasta hoy se ha vivido en España. Esto es clave si se piensa que hay muy poco de risible en la situación de todos los días de muchos desahuciados por la crisis, sean estos autóctonos o emigrantes: la pérdida no sólo del empleo, la vivienda y el seguro médico, sino de la documentación reglamentaria para residir en el país. En este sentido, Sanchis Sinisterra puntualiza: “a la vista de las proporciones que ha tomado el problema del paro [...] no sé si es lícito reírse de eso. [De allí que] he intentado que el humor [en la pieza] vaya derivando hacia un final inesperado” (Vallejo 1). Tres son los personajes de la obra estructurada en “Un acto casi único” (*Vagas* 9) y un “Epílogo” (73): el entrevistador Valverde, el secretario-apuntador-voyeur Gelmírez y la entrevistada Carolina Repullo. Para realizar el encuentro los involucrados se dan cita en el despacho de la Sección de Recursos Humanos de la transnacional Oligopolium S.M.Q.A (Sociedad Más Que Anónima), un “gran conglomerado industrial, comercial, mediático y financiero,” cuyo nombre podría parecer inexplicable, pero a medida que avanza la obra resulta revelador. (27) Los dos hombres ocupan sendas mesas claramente jerarquizadas, una menor, la de Gelmírez, y la principal, regida por Valverde. La desigual distribución de las mesas ya nos muestra un claro escalafón que al final se alterará radicalmente.

El nombre de Klamm es un guiño del autor y clara referencia al protagonista de *El Castillo* de Kafka (1926), el agrimensor llamado ‘K’ simplemente. De igual manera, podría ser la síntesis de los nombres de la histriónica pareja de *clowns* en *Fin de partida* de Beckett, Hamm y Clov. El primero es el amo, ciego e incapaz de estar de pie; el segundo es el criado que, paradójicamente, no puede sentarse. En un plano secundario están Nagg y Nell, padres de Hamm, que no tienen piernas y viven en sendos cubos de basura. Puntualiza Sanchis Sinisterra: “Me han dicho que Klamm parece la suma de Clov y Hamm [...] pero no había reparado en ello” (Vallejo 2). Esta mezcla de sujetos lisiados y estrambóticos constituyen la venerable mixtura problemática que representa

el poder en la obra. Del mismo modo, dado el absurdo de su comportamiento y la ambigua hilaridad que provocan, los tres protagonistas de *Vagas noticias* plantean referencias intertextuales con el teatro de Beckett, sobre todo en lo que respecta al “implacable humor” que el dramaturgo irlandés inyecta a las acciones de sus personajes. (Sanchis Sinisterra, *La escena* 121)³ En una entrevista con Marta Armengol, Sanchis Sinisterra afirma que Klamm representa de igual forma a los que gobiernan y ejercen cómodamente su poder ocultos detrás de “una especie de invisibilidad [...] [detrás de] un anonimato [...] como el FMI, la ODCE y la OMC” (Sanchis Sinisterra, “Habla” n. pág.). Toda esta aura de misterio, dice el autor, en algún momento la “asocié con *El castillo* y con aquel señor Klamm [a quien Kafka] intenta que le certifique su lugar de trabajo” (n. pág.). Confiesa Sanchis que la figura de Klamm comenzó a adquirir presencia en su obra al darse cuenta que encarnaba “una buena metáfora de la invisibilidad de los poderes económicos” que se ventilan en *Vagas noticias*. (n. pág.)

En cuanto a Gelmírez, un personaje andrógono experto en puyas sin sentido, dice el autor que se trata de “un actor frustrado que aprovecha las entrevistas para desahogarse” (n. pág.) al teatralizar amargamente las pruebas a las que se deben someter los aspirantes. De allí que Gelmírez muestre un placer insistente casi perturbador cuando representa de forma secuencial a los personajes de “el escocés,” “el japonés” y “el cliente escayolado” (Sanchis Sinisterra, *Vagas* 60-61); y que, al iniciarse la pieza, aparezca vestido con la indumentaria de un personaje en particular para luego ir mutando a otro personaje hacia el final de la entrevista y, hacia el final de la obra. El propósito de este recurso, según sugiere la obra, es convencer al público de que se enfrenta a una interminable secuencia de entrevistas que comenzó mucho antes de llegar al teatro y que continuará después de abandonarlo. El infinito proceso de entrevista no garantiza necesariamente una verdadera contratación de personal, sino que forja la ilusión de que una vacante podría existir. Al

final del espectáculo el espectador comparecerá ante esta verdad trágica, aunque no la protagonista, quien seguirá esperando inútilmente la llamada que nunca llegará; lo mismo sucede a Vladimir y Estragón que esperan vanamente la llegada de Godot en la obra de Beckett. Igualmente, se insinúa que en el indescifrable mundo impersonal de los negocios y las relaciones laborales el código del vestido no solo implica una buena dosis de teatralización, sino que es clave al momento de certificar las relaciones mismas. Gelmírez es, por su parte, el subalterno trapacero por excelencia que mantiene una misteriosa relación de servilismo con Klammm que al final le favorecerá al conseguir desbancar a Valverde y quedarse con su puesto.

De principio a fin la pieza está saturada de un humor negro punzante, pero se trata de una ingeniosidad falsa que hace más digerible la dura realidad de las víctimas que la padecen. Podría decirse que la comicidad es un escudo que salvaguarda a los personajes de “la tragedia irremediable que los habita, que los aniquila, [y que los condena] a una parodia grotesca del sufrimiento que consigue incluso hacernos reír” (Sanchis Sinisterra, *La escena* 119). Es allí, indica Sanchis Sinisterra, donde “radica la crueldad,” lo mismo que la compasión, en la que Beckett inserta a sus personajes y donde se expresa mejor “su rechazo de la catarsis dramática” (119). Es allí, continúa, “bajo la mueca del humor, bajo la convulsión inevitable de la risa, [donde se abre de nuevo] el agujero negro del horror, el latido amargo del dolor humano. En un mismo gesto creativo, en un mismo efecto receptivo, se abrazan la comicidad y la emoción, la fría distancia y la cálida proximidad” (120). En efecto, si bien el humor negro es un tipo de humor que se aplica sobre cosas que—percibidas desde una perspectiva u otra—provocarían dolor, miedo y compasión; desde el enfoque de Sanchis Sinisterra todo asunto considerado serio es sometido a un juicio lúdico-satírico.

En cuanto al juego de palabras que satura el texto, en especial el compulsivo trasvase de nombres y apellidos entre los comediantes,

subraya el autor que se trata “del más tradicional humor de cabaret o de circo [del que] yo abuso un poco” (Sanchis Sinisterra, “Habla” n. pág.). No obstante, habría que recalcar, nos dice el autor, que ese humor que salpica la obra “es el equivalente al absurdo de este mundo donde se desarrolla el trabajo” que como norma enajena y tiende a la deshumanización de sus componentes (n. pág.):

SR. VALVERDE: Lo comprende, señorita Repello, pero el perfil laboral [...].

CAROLINA: Repullo.

SR. VALVERDE: ¿Cómo?

CAROLINA: Repullo, no Repello.

SR. VALVERDE: Pues eso, señorita Repullo [...].

CAROLINA: Puede llamarme Carolina, si quiere.

SR. VALVERDE: Ni falta que le hace señorita Repollo.

CAROLINA: Como quiera señor Villaverde [...].

SR. VALVERDE: Valverde. (Sanchis Sinisterra, *Vagas* 17-18)

En efecto, muy pronto en la entrevista los personajes comienzan a barajar los nombres que se mencionan: el sitio en el que Carolina dice haber trabajado por un año, *Benson & Machuca*, pasa a ser *Watson y Machaca*, *Wilson y Mencheta*, etc. El nombre de Valverde deviene *Velarde*, *Villaverde*, *Belvedere*, *Ruibarbo*, *Suburbio*; el de Repullo cambia a *Repello*, *Repollo*, *Repollés*, hasta que se llega a un estado de afasia lingüístico-mental, en el que los personajes más que hablar balbucen a la manera de un ‘fluir de la consciencia,’ como ocurre en *Moby Dick*, otra de las obras de Sanchis Sinisterra, inspirada en el *Stream of Consciousness* introducido por el *Ulises* de Joyce.

La primera situación enrevesada en la que el autor comienza a meter guasa se presenta muy temprano en la obra. Con las impresionantes credenciales que la aspirante dice poseer, reconoce que el único empleo de valor que ha tenido ha sido en la empresa *Benson y Machuca, S.L.* Allí, certifica, ocupó la plaza de “Asistente de Regulación Periódica

de Activos Fungibles” (14), lo cual no era otra cosa que ocuparse de hacer el café, cambiar la tinta y el papel de la impresora, y el papel higiénico cuando se acababan. Otra de sus sacras funciones era sacar a pasear a Tommy, el perrito de la Vicedirectora Comercial, cuando éste necesitaba hacer sus necesidades: “[al fin y al cabo, el pipí de Tommy era un ‘activo fungible’”—recusa Carolina con sorna. (15) La protagonista, según atestigua, no tuvo más remedio que dejar el empleo por culpa del asedio sexual al que en todo momento la acometían el pícaro Tommy y su dueña, y porque se había convertido en el hazmerreír de los demás.

SR. VALVERDE: ¿El chucho?

CAROLINA: Usted lo ha dicho. Eso es lo que era: un chucho. Pero él se daba unos aires de marqués [...] de marqués [...] de Sade. Porque a libertino y lujurioso no le ganaba nadie. Si yo le contara las cosas que me hacía, el muy guarro [...] Bueno: que intentaba hacerme, porque yo [...] Mojigata no soy, ya lo ve usted. Pero hay cosas [...] hay cosas que ni a mi novio se las consento, ea [...] O sea: si lo tuviera, si tuviera novio, que no lo tengo. Pues ni a él, fíjese usted, ni a él le consentiría hacerme las cosas que Tommy me hacía [...] Bueno: que intentaba hacerme. Y encima, dándose unos aires de marqués [...]. Tommy me acometía sobre todo en el ascensor [...] y doña Sónsoles [la dueña del perro] en el lavabo y en el pasillo [...]. (15-16)

Ante tales circunstancias risibles el entrevistador se limita a valorar con profunda solemnidad lo que él llama el “perfil humano” de la candidata, interpelando la manera en que iba vestida cuando se producían las acometidas lujuriosas, ya que su aspecto pudo haber provocado los bajos instintos de unos interlocutores incapaces de contenerse. (17)

Para agudizar aún más el humor paródico en el desarrollo de la entrevista el autor hace que el entrevistador Valverde examine

más a fondo el currículum de por sí dudoso de la entrevistada. La candidata afirma haber sido traductora en la embajada de Finlandia, pero decidió dejar el puesto por las constantes risotadas que causaba entre los otros empleados cuando preguntaba si el nombre de la lengua del país nórdico es ‘finlandés’ o ‘finés.’ Alega también haber sido azafata, al menos por dos días, en “La Somalian Airways Pan-african Transworld Lines,” pero la compañía quebró tan estrepitosamente en el vuelo inaugural que ni siquiera se hizo el viaje de vuelta. Esto último, según Valverde, concede a la entrevistada “cierta experiencia africana” muy provechosa para Oligopolium, ya que la empresa “podría estar interesada en incursionar en los mercados de África” (24-25). Toda esta racha de mala fortuna que en términos de empleabilidad dice padecer la candidata, lo atribuye a la mala estrella de pertenecer a la generación del C.P.C.:

CAROLINA: Digamos que soy un típico representante de la generación del C.P.C.

SR. VALVERDE: ¿Del cepequé?

CAROLINA: Sí: del Contrato con Patada en el Culo. (Ríe)

SR. VALVERDE: ¿Se supone que eso es un chiste?

CAROLINA: No, perdone [...]. Son bromas que hacemos en la cola [del paro], para matar el tiempo. (13-14)

En este tono tragi-retozón de parodia burlesca se irán ensartando otros supuestos empleos no menos gamberros que afirma la candidata haber mantenido—como aquel del asilo de ancianos para el cual tuvo que tomar un “Curso de Defensa Personal y Lucha Greco-Romana” debido a que los residentes eran “unos viejecitos un poco díscolos” (26), hasta que se llega a la teatralización de las pruebas, es decir, la “autorreferencialidad” que Sanchis Sinisterra considera crucial en el arte más progresivo de nuestro tiempo. (Sanchis Sinisterra, *La escena* 225)⁴ Valga decir, como punto final, que todos los datos del disparatado currículum

de Carolina son inventados, ya que, como nos enteramos más adelante, estos fueron bajados de la Red a propósito de la entrevista.

Llegados a este punto es justo mencionar que a medida que avanzan las acciones, la forma dialogal de la entrevista-interrogatorio que sustenta el movimiento dramático-pendular del texto, poco a poco va dando paso a otro interrogatorio, al del espectador, el cual, según Sanchis Sinisterra, constituye la sustancia y objetivo primario de la representación. En este respecto, el autor afirma que en la modalidad dramática de hoy es indispensable “devolver al espectador su función creativa,” ya que sólo así se combate “la tendencia a la pasividad del ciudadano, [que nuestras sociedades] democráticas” se esfuerzan tanto en convertir en meros consumidores. (248) No hay duda, continúa, que es “una tarea política importante para el teatro del mañana devolver al espectador, la lucidez, la creatividad, la participación, la inteligencia y también la inocencia” que el teatro comercial-burgués, que se inclina más por el falso esplendor del gran espectáculo, ha suprimido peligrosamente. (248)

En oposición a ese teatro, que trabaja bajo el lema “cuanto más, mejor,” Sanchis Sinisterra formula su “teatralidad menor” (244).⁵ En esta nueva modalidad, que se inclina por la reducción de los componentes dramáticos, lo que importa es acentuar la “incertidumbre y la ambigüedad de los contenidos transmisibles,” ya sea verbales o no. (247) De esta manera se incita al receptor a asumir un rol más activo, “induciéndole a inscribir aquello que el espectáculo deja en la penumbra,” facultándole rellenar los espacios de la significación y requiriendo, por tanto, su participación creadora. (247)

Simultáneamente, sobre la Estética de Recepción, formulada por Robert Jauss y Wolfgang Iser, Sanchis Sinisterra cree que sus postulados no sólo aplican a la narrativa y la poesía sino también al teatro. La distinción conceptual entre espectador real-empírico

y espectador ideal-receptor implícito que la estética propone es fundamental para la edificación del público teatral del futuro; esto es así, asegura, debido a que toda la problemática de la dramaturgia de hoy consiste en “la mutación del espectador real en espectador ideal” (250).

Pero aparte de Beckett y la Estética de Recepción, también se notan las huellas de la dramaturgia de Harold Pinter, otro de los modelos claves de Sanchis Sinisterra, en la que encontramos toda una galería de referentes que parecen no tener explicación, esto es, que parecen “otra cosa,” y que claramente se percibe en su teatro de la verdad. (133)⁶ En *Vagas noticias* se induce al espectador a sumergirse en esa “inquietante extrañeza,” propia de Pinter, que se apodera de la escena de principio a fin y que no llega a definirse nunca aunque es palpable. (*La escena* 133) Pero es en el Epílogo donde la presencia de esa “otra cosa” indefinida que problematiza la normalidad cotidiana destaca aún más. Valverde maniobra una trituratora de documentos—emblema inequívoco de destrucción de las “nuevas tecnologías,” y de la “automatización” de las que habla Forrester (*El horror* 120)—en la que desaparece todo rastro de existencia de lo inservible o indeseable, de los aspirantes que han pasado por el lugar. Los dos entrevistadores parlotean con sarcasmo sobre la entrevista de Repullo, la “reina del perejil” (Sanchis Sinisterra, *Vagas* 83), como ellos la llaman despectivamente por considerarla la menos apta para ocupar la vacante, cualquier vacante si existiese. Igualmente, comentan sobre las entrevistas anteriores: cómo fueron, qué se hizo mal, qué debería cambiar, por qué son interminables y sin ningún propósito. Gradualmente, a través de la paradójica conducta de los personajes, el peculiar uso del lenguaje, los largos silencios, se percibe una singularidad inexplicable en el ambiente—una *incomplitud* diría Sanchis Sinisterra (Martínez 121)—que insinúa que la secuencia de entrevistas es una mera pantomima sin

sentido, un hacer por hacer, no hay verdad en la oferta de empleo ni nunca la hubo sino simple protocolo de encuesta digital con falseadas promesas de premio.⁷ Hablan los dos hombres:

SR. VALVERDE: Estas entrevistas [...]:

¿qué significan? ¿Para qué sirven?

GELMÍREZ: Vaya usted a saber.

SR. VALVERDE: Pues aquí está la última de esta tarde.

GELMÍREZ: ¿Cuál?

SR. VALVERDE: La joven ésa [...].

La reina del perejil. (Risa seca. Mete el currículum en la destructora de documentos, que suena más fuerte). (Sanchis Sinisterra, *Vagas* 83)⁸

Esa *incomplitud* se acentúa aún más al dividirse la escena en dos partes iguales a manera de espejos cóncavos valleinclanescos formando una especie de triángulo equilátero con el espectador: una de las partes es ocupada por los dos hombres, la otra por la candidata. La interacción entre las dos mitades que se bifurcan y entrelazan a la vez está determinada por sombras, flechazos de luz, congelamientos y referentes auditivos; los personajes o mascullan entre sí o por el teléfono en un lenguaje entrecortado, poblado de alusiones diversas pero sombrías, de pausas largas, casi infinitas que comúnmente se asocian con la polisemia gradual y expansiva de la representación dramática que, según el autor, aviva la ambigüedad y la duda.⁹

En este enmarañado tinglado de acciones nos enteramos que Repullo, una vez más, ha sido el hazmerreír de sus interlocutores—aunque ella jura que causó buena impresión—y que sus posibilidades de conseguir el empleo fueron siempre irrisorias. Sabemos además que la joven mujer, para prevenir el desalojo de su madre enferma y ganar algún dinero que les permita sobrevivir, se dedica a satisfacer las fantasías infantiles de hombre viejos: “Carolina termina de vestirse, poniéndose un vestido infantil muy provocativo [...] se coloca una peluca con trenzas [...] toma un gran caramelo con palito [...] coge

un gran oso de peluche [...] y se sienta en la cama, esperando” (84). Sobre el entrevistador Valverde, se nos informa que es un pedófilo solapado; que su empresa lo sabe, pero no por eso parece afectar las buenas relaciones o los negocios:

GELMÍREZ: Parece que el señor Klamm quiere trasladar a Sumatra toda la producción de juguetes, zapatos, pelucas y artículos de halterofilia.

SR. VALVERDE: ¿Y qué tiene eso que ver con mi pedofilia? ¡No! Quiero decir: con mis sobrinos [...]. ¡Tampoco! Con mi [...].

GELMÍREZ: Nada. Sólo que allí parece que hay mano de obra casi gratis, sobre todo niños [...]. (80)

Por último, advertimos que Gelmírez, a través de sus intrigas marrulleras y excelsas relaciones con Klamm, ha conseguido arrebatarle el puesto de entrevistador principal a Valverde:

En el despacho, mientras el Sr. Valverde recoge cosas de la mesa y las va guardando en una cartera de ejecutivo, GELMÍREZ [...] se quita la peluca que ofrece en silencio al SR. VALVERDE. Éste duda si ponérsela o no. Por fin, con ella en la mano, sale del despacho [...]. Gelmírez se dirige entonces a la mesa del Sr. Valverde, la rodea parsimoniosamente, se sienta en su sillón y coloca los pies sobre el tablero. (84)

El intercambio de acciones entre ambos hombres a través del juego con la peluca y de miradas furtivas sugiere que, en el evanescente mundo del trabajo, en especial el de los negocios, nadie es indispensable sino más bien descartable.

Del mismo modo, Sanchis Sinisterra reitera en la pieza, como lo hace en casi todas sus obras, sus conceptos de hibridación e intercambio de distintos aportes discursivos cuando emplea su noción de “autorreferencialidad intertextual” (*La escena* 225) al introducir en *Vagas noticias* el fragmento de un texto poco conocido de Shakespeare.

Gelmírez gesticula en alta voz un pasaje de *Timón de Atenas*, que causa que las alarmas de la empresa literalmente se disparen por el carácter ‘subversivo’ del texto, en palabras de Valverde. (*Vagas* 74) En el pequeño fragmento se vapulea con todas las de ley a una sociedad corrupta y engañosa, que se oculta detrás de un manto de valores éticos y morales de por sí degradados, y que promueve la pasividad servil, aunque honorífica de sus súbditos. También, se exhorta a aquellos que sufren de opresión a sublevarse empuñando las armas en contra de sus “respetables patronos [...] ladrones de largas manos, [que] roban al amparo de la ley” (70-71).¹⁰ El pequeño trozo engarza con el manifiesto de Forrester en favor de las víctimas del desempleo, cuando dice que “en verdad, vivimos la violencia de la calma” (*El horror* 54), [y que] “hoy en día se hace necesario poner al desnudo la hipocresía de los poderosos, o más aún, de los poderosos, y su interés de mantener a la sociedad sometida al sistema permitido, basado en el trabajo” (63). Para acentuar el donaire de la pieza, Gelmírez declara que el trozo leído pertenece a “un novelista inglés;” a lo que Valverde responde con no menos ineptitud y con una nota metateatral: “Se lo he dicho muchas veces [...]. Ese vicio suyo del teatro le traerá problemas [...]. Chespír ¿no? Sí, lo conozco: un rubito, él [...]. Vi la película. Parece que le tiraban las faldas, ¿no?” (*Sanchis Sinistera, Vagas* 74) Enseñando, haciendo uso del juego paródico de el-teatro dentro-del-teatro, o “reteatralización del teatro” (Flock 27), impregnado de una buena dosis de catarsis, contemplamos los descalabros de Gelmírez y Carolina actuando a otros personajes, y a Valverde haciendo las veces de director de escena al espolear las dramatizaciones de sus consortes.¹¹ De esta abrupta manera se anuncia el final de la entrevista.

En conclusión, en *Vagas noticias* el espectador ávido de respuestas concretas se enfrenta a una situación, si se quiere irracional, fuera del horizonte de expectativas de una marcada lógica cotidiana. A pesar de ello, podría afirmarse que el planteamiento de las acciones de

la obra proporciona al público los ingredientes necesarios para penetrar en el microcosmos nebuloso en el que se mueven los comediantes, para los cuales, seguir ese trayecto fraccionado e inacabable que es su destino. Porque de lo que se trata, puntualiza el autor, es de ampliar las fronteras de ese brumoso universo que llamamos realismo, como Pinter lo hizo ya en su teatro, y abrir un hueco en “esa zona oscura, enigmática e inexpresable de la vida humana que el teatro occidental se había negado a asumir” (*La escena* 133).¹² De allí que tenga pleno sentido que en *Vagas noticias* nos enfrentemos a un puñado de sujetos varados, condenados a la intrascendencia y al vacío total, atrapados en una asfixiante tasa de desempleo de doble cifra y en las garras de una sociedad más que anónima como lo es Oligopolium. Se trata de patéticos *clowns* sentenciados a vivir un día único e interminable, en el que se repite hasta el cansancio el mismo juego, el de la angustiada entrevista, en la que no hay puestos para ocupar, ni aspirantes para contratar. Nos enfrentamos, al igual que en el *Godot* de Beckett, a “una partida perdida de antemano, siempre a punto de acabar” o de empezar (120).

Siguiendo las huellas de los grandes maestros, la escritura dramática de Sanchis Sinistera no transita por fronteras conocidas, sino que las inventa, las instituye y las cimienta. En su obra se destapan regiones ignotas, territorios porosos en los que arriesgadamente se dan la mano diferentes referentes enfrentados, zonas inciertas del saber y del hacer, distantes paradigmas incompatibles. Su teatro—en el que se dan cita la hibridación, el *bricolage*, el intercambio de los distintos géneros discursivos, los textos sublimales, los autores apátridas, la literatura nómada errática y el intercambio de los distintos géneros discursivos—coincide con el inicio de una vuelta a la posmodernidad ocurrida en el teatro español en los años noventa del pasado siglo. Se trata específicamente de un cambio de paradigma significativo entre el teatro del director-estrella y el teatro de autor. Sanchis Sinistera, uno de los representantes más emblemáticos de ese grupo de autores/directores puestos al estrellato, diría al iniciarse

la década mencionada, que una vez “el imperialismo de los directores de escena” había quedado en el pasado, se habría “una etapa de cuestionamiento de la teatralidad desde la escritura,” y era el autor el encargado de señalar “la línea de evolución del teatro” (Floeck 33).¹³ En este teatro de autor, como se ha visto, el receptor deja de ser un ente pasivo propenso al consumismo para convertirse en un co-autor participante en la configuración del acto creativo. El texto dramático, por su parte, ya no es una simple premisa, una excusa, que da vida al espectáculo, sino que destaca por su pródiga hibridez entre literatura y teatro, su diálogo intertextual con otras formas expresivas, y su incuestionable proyección performativa. No cabe duda que, por ahora, la vuelta al teatro de autor, la revalorización del texto dramático-literario y la visión de perspectivas múltiples, propio de un posmodernismo moderado que no escatima el compromiso, caracterizan en gran medida el desarrollo del teatro español de las últimas décadas.

Notas

¹El estreno de la pieza en el verano de 2009 celebró el XX aniversario de existencia de la Sala Beckett en Barcelona. La apertura de la sala tenía como objetivo inicial impulsar el teatro alternativo, en oposición al teatro oficial; este propósito hasta hoy, cuando se cumplen los veintiséis años, se ha logrado con grandes aciertos. Sanchis Sinisterra inauguró la sala cuando fungía como director y fundador del ya mítico *Teatro Fronterizo*.

²El libro de Forrester, publicado originalmente en francés con el título *L'horreur Economique* (1996), fue a partir de entonces todo un éxito en Francia, España, Alemania, Italia, Japón, Argentina, Chile y México. En Francia, por ejemplo, cuyo desempleo rondaba el 12% al finalizar el año 2009, a la autora le llovían las invitaciones para dirigirse a las “asociaciones cívicas [...] círculos de lectores, ONG, ferias de libros, universidades [...]”. En menos de tres meses [Forrester] tuvo que recorrer 23 ciudades de provincia” en las que todos sus lectores la ovacionaban de pie. Algunas frases del libro “fueron convertidas en carteles por manifestantes contra la globalización, y huelguistas belgas de la Renault exhibían ejemplares de la obra en sus manifestaciones” (Vergara 3).

A finales de la primera década del presente siglo, el libro de Forrester había vendido un millón de copias convirtiéndose de esta manera en la obra más leída de crítica a la globalización y al Neoliberalismo.

³En la obra de Beckett, señala Sanchis Sinisterra, sus criaturas están condenadas a ser cómicos o, “al menos, a provocar en el público una ambigua hilaridad. [Se trata de] seres trágicos convertidos en *clowns*. Exiliados de la vida en el tablado de la farsa” (*La escena* 121).

⁴Refiriéndose al concepto de la “autorreferencialidad,” afirma Sanchis Sinisterra que “[e] arte más progresivo de nuestro tiempo habla fundamentalmente de sí mismo, se interroga sobre su especificidad, discute sus procedimientos, cuestiona sus convenciones, desorganiza sus códigos, defrauda sus expectativas, proclama sus límites” (*La escena* 225). En suma, continúa, no “dice la realidad si no es desvelando la suya propia. No representa, refleja o recrea el mundo, ni tampoco expresa el sujeto que ejecuta la obra: ésta se afirma como objeto en el mundo del sujeto. Se ofrece como representación de su resistencia a representar, como expresión de su reticencia a expresar” (226).

⁵En su ensayo *Por una teatralidad menor*, Sanchis Sinisterra puntualiza que, contrario a la tendencia del teatro comercial/burgués que trabaja bajo el lema de “cuanto más, mejor,” por ahora hay una corriente teatral que “tiende a la reducción, al despojamiento, al ‘empobrecimiento’ de sus recursos y medios, y que podría tener como lema el que también lo es de los artistas minimalistas y la estética de Beckett: *lo menos es más*; a esta tendencia la llamo *reductiva* o *sustractiva*” (*La escena* 244).

⁶Sobre el teatro de Pinter, Sanchis Sinisterra escribe: “Muy pronto, en virtud de lo *inexplicado* de la conducta de los personajes, de lo inverificable de sus palabras, del uso equívoco e impropio del lenguaje y del silencio, una ‘inquietante extrañeza’ comienza a invadir y enturbiar la normalidad. Lo cotidiano se enrarece ante la irrupción paulatina o súbita de *otra cosa* que no llega nunca a definirse ni a explicarse totalmente, pero que es perceptible en escena, que altera el curso de la acción y vuelve a los personajes cada vez menos familiares, menos reconocibles y concretos” (*La escena* 133).

⁷Sanchis Sinisterra define como principios de lo que él llama la “estética del fragmento” o “dramaturgia fragmentaria” la “incomplitud” y la “discontinuidad” (Martínez 121).

⁸Las acotaciones escénicas, texto didascálico, o paratextual—según las llama Pavis—son de absoluta preponderancia en el texto de Sanchis Sinisterra al

igual que lo son en los textos de Beckett. Estas no sólo hacen referencia al ambiente que debe establecerse en el escenario al momento de la puesta en escena, sino que a la interioridad misma de los personajes al momento del trabajo del actor. Para Sanchis Sinisterra, las acotaciones escénicas son parte esencial del conjunto texto y se las convierte en un metatexto que sobredetermina el texto de los actores y tiene prioridad sobre él. En algún momento, el autor hace que uno de los personajes, como es el caso de Gelmírez, pronuncie algunas de las acotaciones en alta voz, lo cual agudiza el humor. En otros casos, las acotaciones escénicas son simplemente un texto de apoyo para el texto de los diálogos, de las situaciones escénicas en sí, cuyo objetivo es enfatizar de forma paralela lo dicho, o contribuir al lenguaje visual cuando el registro verbal ha llegado a su fin. De esta manera, el efecto que se consigue es profundizar la parodia, la extrañeza y la ambigüedad de los enunciados. De otro modo, diría Pavis, “las acotaciones escénicas quedan asimiladas a indicaciones de puesta en escena, a una ‘pre-anotación,’ a una ‘pre-es escenificación’” (26-27).

⁹En este respecto, Sanchis Sinisterra se alinea a esa nueva corriente del teatro contemporáneo en la que la palabra dramática parece ser insuficiente, y que hace de esa insuficiencia una opción estética: “La palabra no dice, sino que hace. No muestra, sino que oculta. No revela lo que el personaje parece decir, sino precisamente aquello que no quisiera decir. Y en esta condensación del habla, el silencio es tan expresivo como el discurso” (*La escena* 246).

¹⁰Habla Gelmírez: “Bufones y esclavos, arrancad a los arrugados senadores de sus poltronas, para legislar en su lugar [...]. Verde virginidad, ofréctete y véndete en las mismísimas cloacas públicas. Y hazlo ante los ojos de los padres [...]. Y vosotros, los que estáis arruinados, resistid firmemente antes de pagar vuestras deudas. ¡Empuñad los cuchillos y degollad a vuestros acreedores! ¡Siervos y criados, al saqueo! ¡Que vuestros respetables patronos son ladrones de largas manos, y roban al amparo de la ley!” (*Vagas* 70-71).

¹¹*Reteatralización del teatro* (revaloración del teatro), término empleado por la crítica como concepto clave para la vanguardia histórica que como consecuencia de la crisis de la modernidad burguesa desemboca en un radical cambio cultural en la segunda mitad del siglo XX. Reteatralización implica una nueva concepción del teatro, esto es, deconstrucción del individuo, desliteraturización y desamentización del lenguaje, revalorización de símbolos no verbales, importancia creciente del

cuerpo y de los espacios teatrales, y la búsqueda de nuevas formas de expresión (Floeck 27).

¹²Porque cabría preguntarse, puntualiza Sanchis Sinisterra, acaso “¿no es así cómo se nos aparece la realidad cuando no nos obcecamos en imponerle una clave explicativa y tranquilizadora, cuando aceptamos humildemente nuestra limitación y su misterio? ¿Por qué exigirle al dramaturgo que muestre de un modo inteligible, lógico y explícito determinados segmentos de la vida que, como seres humanos, sólo podemos entrever?” (Martínez 126).

¹³Las décadas del 70 y 80 representan los años de los directores-estrella, ante cuyo resplandor se apagan los nombres de los autores, sobre todo si se trata de autores contemporáneos. Nombres como Patrice Chéreau y Antoine Vitez, Peter Brooks y Gertrude Stein, Pina Bausch y Claus Peymann, Giorgio Strehler y Nick Thomas, Robert Wilson y Richard Foreman, son algunos de los grandes que dominan la escena internacional del teatro (Floeck 28).

Obras citadas

- Floeck, Wilfried. “¿Del teatro de director al teatro de autor? El teatro español después de Franco.” *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*. Eds. Herbert Fritz, Ana García Martínez y Sabine Fritz. Hildesheim, Zurich, NY: Georg Olms Verlag, 2008. 27-40. Impreso.
- Forrester, Viviane. *El horror económico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE), 1997. Impreso.
- Martínez, Monique. *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras, con apostillas del autor*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2004. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1998. 26-27. Impreso.
- Sanchis Sinisterra, José. “José Sanchis Sinisterra habla sobre *Vagas noticias de Klamm*.” Entrevista con Marta Armengol. *Teatral.net*. Associació per a la Difusió de les Arts Escèniques, n. d. Red. 1 Nov 2014.
- . *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque Editora, 2002. Impreso.
- . *Vagas noticias de Klamm*. Textos aparte, Teatro contemporáneo. 1ª. Edición. Tarragona-España: Arola Editors, 2009. Impreso.

- . “De la chapuza considerada como una de las bellas artes.” *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral al debate (Ponencias y Coloquios del encuentro de autores teatrales)*. Coordinador Antonio Fernández Lera. Madrid: Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1985. 121-30. Impreso.
- Vallejo, Javier. “El misterioso señor Klamm.” *Archivo—El País. Edición Impresa*. 20 Jun. 2009. n. pág. Red. 28 Oct. 2014.
- Vergara, Jorge. Res. del libro *Una extraña dictadura*, de Viviane Forrester. *Sociología Crítica: Artículos y textos para debate y análisis de la realidad social* 26 Oct. 2009: 10. Impreso.