

La estética de la recepción según Sanchis Sinisterra: *El lector por horas*

Saúl GARNELO MERAYO

Universidad de León

El lector por horas supone un importante hito en la trayectoria literaria de José Sanchis Sinisterra¹. Escrita en 1996 y estrenada tres años más tarde², la obra se asienta sobre los postulados de la teoría literaria de la Estética de la Recepción, campo por el que han discurrido las investigaciones de Sanchis en los últimos años. La asunción de los planteamientos de esta escuela sirvió al valenciano para ordenar sus ideas dentro de un marco teórico, tal y como él mismo manifiesta: *He de confesar, en efecto, que lo primero que me ha aportado la Estética de la recepción es una clarificación de cosas que yo ya hacía instintivamente* (1995: 64).

Estamos ante una corriente de crítica literaria surgida en Alemania a finales de los años 60 entre cuyos miembros destacaron Isser y Jauss. En su propuesta, el lector es el elemento más importante dentro del proceso de comunicación literaria. La lectura de un libro se concibe como una relación interactiva entre el autor que escribe el texto y el lector que lo convierte en producto artístico. Es en la lectura donde el

¹ Nacido en Valencia en 1940, es uno de los dramaturgos españoles más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. Ha conjugado la actividad docente con la escritura y adaptación de textos teatrales. Creador y director del Teatro Fronterizo (1977), entre sus obras destacan *Ñaque, o de piojos y actores*; *¡Ay, Carmela!*; *El cerco de Leningrado* o *La raya en el pelo de William Holden*. Ha sido galardonado con el Premio Nacional de Teatro (1990) y el Premio Max de las Artes Escénicas por la reposición de *¡Ay, Carmela!* (1999). Ese mismo año la sala Beckett, sede del Teatro Fronterizo, recibió el Premio Max en la modalidad de Teatro Alternativo. En 2004 ha sido galardonado con el Premio Nacional de Literatura Dramática concedido por el Ministerio de Cultura por su obra *Terror y miseria en el primer franquismo*. Últimamente, Sanchis se ha interesado por fenómenos culturales muy diversos: física cuántica, teoría del caos, narratología, pragmática, estética de la recepción, etc. Para Pérez-Rasilla (2000:14): *La influencia de estas lecturas sobre su obra dramática es creciente y revela al escritor en continuo proceso de renovación personal*.

² *El lector por horas* se estrenó en el Teatre Nacional de Catalunya (Barcelona) y luego en el teatro María Guerrero de Madrid el 9 de abril de 1999. En ambos casos el reparto fue el mismo: Celso, padre (Jordi Dauder); Lorena, hija (Clara Sanchís) e Ismael, lector (Juan Diego). El resto del equipo lo componían: Dirección (José Luis García Sánchez); Escenografía (Quim Roy); Iluminación (Quico Gutiérrez); Sonido (José A. Gutiérrez); Vestuario (Ramón Ivars); Ayudante de dirección (Lluís Miguel Climent); Asistente de la dirección (Ángela Hernández). El montaje fue una coproducción entre el Teatre Nacional de Catalunya y el Centro Dramático Nacional.

placer estético que persigue toda obra literaria halla una perfecta cabida (Sanchis Sinisterra, 1995: 67). Para ello, el libro ha de estar abierto a todo tipo de debates, sugerencias e interpretaciones. El lector tiene que ir intentando rellenar los huecos de acuerdo con sus propias experiencias personales; por eso cada lectura es distinta de un lector a otro e, incluso, en un mismo lector después de un lapso temporal. En definitiva, la lectura no es más que una re-escritura del material dado.

Un concepto fundamental es el del llamado “lector implícito, ideal o modelo”, puesto que toda obra se construye pensando en un hipotético receptor que sepa asumir y disfrutar lo que tiene ante sus ojos. Este es el principal problema de la dramaturgia para Sanchis (1995: 66-67): sustituir al receptor real por una entidad ideal que pase a formar parte de la estructura teatral. ¿Cómo crearlo? El autor valenciano propone tres fases que son, además, una alternativa a la clásica división tripartita de planteamiento, nudo y desenlace:

a) “fase de despegue” en la que se traslada al lector/espectador del ámbito real al ficcional. Este estadio es clave para que el autor pueda obtener la disponibilidad del receptor y guiarlo a su terreno. Tendría lugar durante los primeros 10-15 minutos de la obra.

b) “fase de cooperación” en la que el receptor es el principal protagonista. Es aquí donde tiene que rellenar los huecos de la representación, plantearse hipótesis, etc.

c) “fase de mutación”: se trata de resolver las expectativas planteadas, aunque “de un modo perturbador [...] para que se lleve deberes para casa”.

La obra objeto de análisis viene precedida por una nota del autor titulada “El acto de leer”. Para Sanchis, la lectura es el resorte principal que impulsa a escribir. Todo el que se decide a coger un lápiz y un papel lo hace motivado por la necesidad de plasmar lo que ha aprendido en sus lecturas, bien para afirmarlo, bien para negarlo. Sanchis considera la literatura como su “verdadera patria”, su vida, y cree que, ante la dificultad para dar respuesta a muchos problemas, es mejor sugerir preguntas que nos ayuden a situarnos. Este es el propósito que persigue en *El lector por horas: Pero es que, en este tiempo de falsas certidumbres, de recetas para todo, de afirmaciones perentorias, de pensamiento único... he optado por compartir mis dudas, por señalar las sombras, por dar forma dramática al enigma que envuelve nuestras vidas* (p.176)³.

³ Los ejemplos citados pertenecen a *¡Ay, Carmela! El lector por horas*, edición de Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid (Espasa-Calpe, Colección Austral, nº 495), 2000.

Tres personajes y un puñado de libros son los protagonistas de la pieza. Celso, un acaudalado hombre de negocios, decide contratar a un lector por horas⁴, Ismael, para que acompañe a Lorena, su hija invidente. La premisa del Celso es clara: la lectura ha de ser neutra y el lector en ningún momento debe mostrar sus emociones, prejuicios o intenciones acerca de la misma⁵. Sin embargo, Lorena consigue ver reflejados en las sucesivas lecturas los secretos más íntimos de Ismael. Así, descubriremos que su pasado está marcado por la marginación social tras haber sido expulsado del instituto donde trabajaba por acoso a diversas alumnas. Además, su escaso talento como escritor le llevó a recurrir en el pasado al plagio como “fuente de inspiración”.

El rasgo más importante y que quizá determine el desenlace abierto es que estamos ante unos personajes cuyo haz de relaciones evoluciona a lo largo de la obra. Este sistema se define por una tensión entre seres dominantes y seres dominados, característica presente en otro de los ‘maestros’ de Sanchis, Harold Pinter⁶. En los primeros compases son Celso y Lorena los que asumen el rol de dominantes. Celso aparece caracterizado como un ser prepotente que humilla a Ismael cuando le insta a ocultar sus sentimientos y su vida privada si quiere conseguir el puesto de trabajo. Le exige, además, una total disponibilidad de horarios. Observemos cómo a Celso sólo le interesan las cualidades de Ismael como lector, de ahí que no dude en cosificarlo: *Antes no estaba usted. Era sólo un órgano, una máquina... o*

⁴ Esta actividad fue muy común en la Edad Media debido a las altas cotas de analfabetismo y a la consideración del libro como un bien de lujo sólo al alcance de unos pocos. Además, en las universidades era frecuente la lectura comentada de autores clásicos. En la actualidad, la lectura se ha convertido en una actividad más privada; sin embargo, esta práctica se mantiene en las escuelas infantiles, en los medios de comunicación, en colectivos como los ancianos o discapacitados y en los cuentos que muchos padres leen a sus hijos para que se duerman. Lo que prácticamente ha desaparecido es la contratación de una persona para realizar este acto. Pérez-Rasilla (2000: 61) menciona como antecedentes literarios de la figura del lector un relato de Ana María Moix titulado *Las virtudes peligrosas* y la novela francesa *La lectora*. Este crítico añade que Sanchis ha negado en varias ocasiones conocer ambas obras.

⁵ Pérez-Rasilla (2000: 183) sostiene: *Celso busca el anonimato en el lector, la ausencia de elementos interpuestos entre el texto y la recepción*.

⁶ Sanchis adopta del dramaturgo norteamericano la no omnisciencia autorial y su “concepción de la realidad humana como algo inverificable” (1999: 147). Para el escritor, esta propuesta no hay que confundirla con la incomunicación o el absurdo, ya que los personajes pinterianos son capaces de comunicarse y su aparente dificultad reside en que intuyen y tratan de evitar los fallos de comunicación que toda conversación supone.

Saúl Gamelo Merayo

una simple herramienta que convertía las letras en sonidos, las palabras en formas acústicas, en figuras que yo podía... (pp.180-181).

Celso también se singulariza por su falta de sinceridad, pues miente cuando le dice a Ismael que fue Lorena quien escogió las lecturas. Por otra parte, a lo largo de la obra se revela como una persona violenta cuyas víctimas han sido su mujer, en el plano físico, y su hija, en el psicológico. La intención que tiene hacia Lorena al contratar a Ismael es uno de los misterios que debe resolver el lector/espectador. Realmente, no sabemos si quiere rescatar a su hija del desequilibrio mental que ha traído consigo su ceguera o condenarla definitivamente a la locura. Esta última hipótesis vendría apoyada por el hecho de que Celso propone a Ismael la lectura de *Madame Bovary*. Emma Bovary, al igual que Lorena, busca en la lectura un modo de escapar a la triste realidad a la que se ve abocada. Al final, no podrá soportar la dicotomía entre realidad y deseo y acaba suicidándose.

En cuanto a Lorena, se trata de un ser oscuro e inquietante. Hay muchos detalles de su vida que desconocemos. Por ejemplo, si su ceguera ha sido provocada por la marcha y posterior muerte de su madre o como reacción a los malos tratos que ésta sufrió a manos de su padre⁷. Además, parece poseer un trauma sexual a juzgar por la historia que se inventa sobre el hombre que la llama por teléfono diciéndole obscenidades o por su obsesión morbosa en conocer hechos escabrosos de la vida de Ismael. A lo largo de las conversaciones con su padre y con el lector por horas, percibimos su actitud caprichosa y sus constantes cambios de humor.

Pero, sin duda, es Ismael el personaje que presenta una mayor complejidad. Su timidez y servilismo darán un vuelco con el transcurso de la acción. Ahora bien, lo que no varía es la defensa a toda costa de su empleo: primero, por necesidades económicas; al final, porque toma conciencia de su papel como guía en la salvación de Lorena. Pérez-Rasilla (2000: 63-65) lo considera un reflejo del héroe clásico: de origen familiar desconocido, supera una prueba decisiva (entrevista con Celso) y utiliza la lectura como arma para combatir al enemigo (ceguera). Esta teoría falla en un punto, puesto que Ismael no lucha para conseguir el amor de la dama desvalida (Lorena), sino que se convierte en el instrumento para que la invidente pueda interpretar la realidad y así formar, nuevamente, parte de ella⁸. Ismael es un ejemplo

⁷ La ceguera es también un rasgo distintivo de Pozzo, personaje perteneciente a *Esperando a Godot*, de Beckett.

⁸ Haro Tecglen (1999) distingue entre las posibilidades interpretativas que presenta la lectura en voz alta respecto a la lectura directa: *En la lectura directa, de ojos*

de “personaje fronterizo”: un ser marginado por la sociedad, rasgo característico de la dramaturgia de Sanchis. De ahí la elección de su nombre, en clara alusión al personaje bíblico hijo de Abraham y de la esclava Agar, quien se ve obligado a huir con su madre después de que Sara, la esposa legítima de su padre, diese a luz a Isaac (Pérez-Rasilla, 2000: 68). Ismael, durante gran parte de la obra, va a estar a merced de Celso y de Lorena, quienes se relacionan con él alternando indistintamente la distancia, la camaradería y la humillación. Este es uno de los puntos donde Sanchis va a aplicar lo aprendido del teatro de Harold Pinter: la incoherencia en los distintos cambios de las relaciones entre los personajes y la violencia que destilan las palabras y actitudes, una violencia sutil en el caso de Celso y totalmente explícita en Lorena.

Un aspecto muy interesante para comprender el desenlace final es el proceso mediante el cual Ismael pasa de personaje dominado a dominante, al tiempo que Lorena y Celso experimentan la situación contraria. En la escena quinta, Ismael incumple el pacto e interpreta la parte final de la novela *El corazón de las tinieblas: Para que algo termine... uno tiene que verse... al ver al otro, ¿comprende? Verse y ver al otro en la misma imagen, como un...* (p.195).

Este “un...” es un espejo que más tarde aparecerá como objeto físico en la escena. Ismael y, en concreto, sus lecturas han de ser el espejo en el que Lorena debe mirarse para superar sus traumas.

Otro momento en el cambio del carácter de Ismael se produce en la escena décima. Lorena le dice que, de vez en cuando, llama un desconocido por teléfono: “siempre el mismo, aunque con voces distintas” (p.211), pero Ismael no la cree. El diálogo entre ambos es una buena muestra de la agresividad verbal pinteriana:

ISMAEL.- Lo del tipo ese que la llama. No creo que sea verdad.

LORENA.- ¿No cree que me llama un hombre?

ISMAEL.- No... O puede que la llamen, sí. Pero eso de las voces y las porquerías, que un hombre la llame para decirle obscenidades, si le soy sincero...

LORENA.- ¿Sincero? ¿Es usted sincero?

ISMAEL.- (Tras una pausa) ¿Qué quiere decir? (Pausa) No tendría por qué serlo. No me contrataron para ser sincero.

sobre el texto, esa capacidad de interpretación o de creación se produce en silencio y en soledad, y quien lee se añade al autor para completar su obra: una sola vez, irreplicable: la relectura ya daría otro resultado diferente. Pero en la lectura en voz alta, entre dos o tres personas, las interpretaciones se multiplican, reverberan, se contradicen o concuerdan, las palabras tienen significados distintos.

Saúl Garnelo Merayo

LORENA.- *¿Y para mentir?*

ISMAEL.- *¿Qué?*

LORENA.- *¿Le contratamos para mentir? (p.212).*

Ismael todavía no se ha logrado imponer a Lorena; de hecho, es ella quien al final del diálogo le llama “profesor” dejando a Ismael totalmente desconcertado. Ya sabe su secreto.

En la escena once asistimos al paso intermedio que da Ismael para doblegar a Lorena. Ésta le acusa de haber sido él quien ha elegido la novela *Relato soñado*. A Lorena no le gusta nada porque el argumento le hace recordar a su madre muerta, de ahí que comience a insultar al lector por horas. Pero Ismael asume esta humillación, posiblemente porque ya es consciente de la tarea que tiene que desempeñar:

ISMAEL.- *Soy el perro de una loca. De una loca ciega. Como no ve nada, continuamente me pisa el rabo, las patas, el hocico... Aúllo de placer y ella, con su oído absoluto, me descifra de pies a cabeza. Eso me gusta más aún (p.220).*

Antes de llegar a las escenas finales, señalaremos el proceso de decadencia de Celso, una situación que ya apuntaba la lectura de *El Gatopardo* de Lampedusa con el declive físico de Don Fabricio. Celso considera que la figura del padre sólo es necesaria cuando el hijo está impedido y precisa ser cuidado; por tanto, es la ceguera de Lorena lo que da sentido a su vida, de ahí también su concepto de la literatura como expresión de la realidad por cruel que ésta sea:

CELSO.- *Al fin y al cabo, los libros son una forma de experiencia. Leyendo se vive, ¿no? Y ya sabemos que la vida no es un baño de espuma. Lorena también lo sabe, así que... No, no hay por qué evitarle los zarpazos. Y menos compadecerla. De ninguna manera. ¿Qué es la ceguera, a fin de cuentas? ¿Una desgracia? No era más feliz antes del accidente? ¿Una carencia? ¿De qué? Todos somos incompletos... (p.198).*

Durante gran parte de la obra Celso aparece dormido en escena, parece no querer asistir a la recuperación de Lorena. Uno de los momentos claves es cuando confiesa a su hija que está envejeciendo y ella le revela sus progresos:

LORENA.- *¿Te gustaría que ya no os necesitara... absolutamente? [...] Vuelvo a sentir rabia, dolor, miedo... incluso asco. Lo que ya*

no puedo es compadecerme. Tiene gracia ¿no? Ya no me tengo lástima. (p.230).

Así, llegamos a las tres escenas finales en las que, debido a su importancia, nos detendremos de un modo más pormenorizado. Como lectores, sólo conocemos las indicaciones que nos da Sanchis al comienzo: “amplio salón biblioteca de una casa acomodada”, “altas estanterías repletas de libros”, “muebles de sobria elegancia”, “una puerta”, “un ventanal”. Pero el espectador que ha podido ver el montaje descubre un torreón al estilo Gaudí que remite a un espacio laberíntico y también al interior de una ballena, en consonancia con la cita bíblica que inicia la obra: *Dispuso Yahvé un gran pez que se tragase a Jonás, y Jonás estuvo en el vientre del pez tres días y tres noches. (...) Me envolvían las aguas hasta el alma, me cercaba el abismo, un algo se enredaba en mi cabeza. A las raíces de los montes descendí, a un país que echó sus cerrojos tras de mí para siempre... (...) Y Yahvé dio orden al pez, que vomitó a Jonás en tierra* (Jonás 2: 1-11, p.177)⁹.

En cuanto al tiempo de la acción, éste se prolonga durante varios meses. Destaca el contraste entre el ritmo acelerado debido a las elipsis temporales que se dan entre las lecturas de los distintos libros y la ralentización de la acción con ese “minuto largo” de la escena final. El factor temporal encierra otro misterio, ya que no sabemos si a lo largo de todo este tiempo se han leído otros libros, aparte de los que se mencionan en escena.

En la escena número quince nos encontramos a Ismael leyendo a Lorena el final de una de sus novelas titulada *Perdóname el futuro*. Aquí Sanchis hace un guiño al lector/espectador puesto que se trata de una novela suya inédita. En la escena anterior, Ismael había sido descubierto como autor de un plagio y ahora Sanchis, de forma irónica, sigue atribuyéndole ese rol. El pasaje de esta novela gira en torno al instante en que una bala sale de la pistola de un hombre y el destinatario, en esas fracciones de segundo, piensa en su asesino y en la posibilidad, ya quimérica, de haberlo matado él antes. Reproducimos un fragmento:

ISMAEL.- (Tras una pausa, lee). “Maldigo mi desidia al dejarte crecer. Debí matarte la primera vez que tu mirada oscura se cruzó con la mía. Aunque también, sí, la puta de tu madre hubiera podido evitarme este trance, ahogándote al nacer en un balde de agua sucia.

⁹ El laberinto es una prueba de la influencia de Kafka, pensemos en *El castillo*, por ejemplo. En cuanto al vientre del cetáceo, puede ser un eco de la novela de Melville, *Moby Dick*, sobre la que Sanchis hizo una versión teatral.

Saúl Garnelo Merayo

“Una boca menos”, podía haber pensado. Y seguro que lo pensó, “una boca menos”, viendo tu boca recién abierta, aullándole a la vida desde el primer momento, gritando ya su rabia contra todos, especialmente contra la dueña de ese vientre que acaba de escupirte, y que te mira también con rabia, y que está pensando en librarse de ti, y sin duda en librarte de sí, y quizás en librarme de ti, aunque no me conoce, ahogándote en un balde de agua sucia”. (Pausa.) “Hubiera podido ahorrarme este trance, la puta de tu madre, esta muerte como de perro callejero, escandalosa, repentina, anónima, esta bala que noto cada vez más próxima, ansiosa por llegar hasta mi frente. Pero fue débil o cobarde o torpe, la puta de tu madre, quizás intentó hacerlo sin fortuna, quizás sus pocas luces la llevaron hasta hundirte en el agua, hasta anegar tus gritos”. (Pausa.) “Pero entonces, quién sabe, quizás dejaste de gritar, de pronto, y la miraste con esos ojos que parecen negros, pero que son, sin duda ya, castaño oscuro. Y notó en tu mirada ese fulgor, ese destello seco de rabia vengativa, y tal vez su cerebro, estragado por el alcohol y el asco, te imaginó un momento, convertido en ángel justiciero”. (Pausa.) “O no, quién sabe, quizás sencillamente...” (pp.240-241).

Ismael se va dando cuenta de que su misión está próxima a acabar; debe ser Lorena quien progrese por sí misma; por eso en varios momentos deja de leer y se niega a continuar: *Lorena, por favor..., Ya basta, Lorena. No tienes derecho a obligarme ni a...* (p.240). Sin embargo, la insistencia de la muchacha lo fuerza a seguir.

En la escena dieciséis culminan las relaciones de poder: Lorena tiene miedo de que Ismael ocupe el espacio de la realidad que ella ha comenzado a recuperar, por eso Celso opta por rescindir su contrato. Ismael, que acaba de regresar del entierro de su madre, se niega a aceptarlo. De nuevo, estamos ante un rasgo del teatro de Pinter, pues el lector por horas decide permanecer en un espacio hostil¹⁰. El tratamiento de diálisis de su madre ha resultado infructuoso, no así el proceso que ha experimentado Lorena en su interior gracias a sus lecturas. Por eso decide quedarse menoscabando la autoridad de Celso. Ha comprendido que debe ser el medio, la ‘bala’, para salvar a Lorena. Ésta acepta la situación, acaba sometida al lector por horas para salir del absurdo existencial en que se ha convertido su vida¹¹:

¹⁰ A partir de esta apreciación, Pérez-Rasilla (2000: 70) vincula esta obra con otras del dramaturgo norteamericano como *El portero*, *Retorno al hogar* o *El amante*.

¹¹ Batlle i Jordá (1999: 17) observa: *Lorena empieza a perder el poder cuando no puede resistir la debilidad de conocer algo sobre su lector particular*.

LORENA.- ¿Tú qué crees? ¿Podré volver a ver? (Pausa) ¿Me devolverás la vista?

ISMAEL.- (Tras una pausa.) Yo sólo soy la bala (p.247).

La última escena carece de diálogo. Textualmente, es una acotación en la que operan códigos proxémicos (gestuales), kinésicos (de movimiento) y efectos de luz y sonido:

(Durante el oscuro se escuchan seis campanadas de un reloj de péndulo. Al hacerse la luz, los tres personajes están en escena.

CELSO, con un aspecto muy descuidado, yace en un sillón.

ISMAEL está de pie, fumando ante el ventanal.

LORENA, subida en una escalerilla de mano, palpa uno a uno los libros de un estante alto de la biblioteca.

Transcurre un minuto largo.

De pronto, suena el teléfono.

CELSO tiene un leve sobresalto, cambia de postura y sigue durmiendo.

ISMAEL no se inmuta.

LORENA interrumpe su acción y queda inmóvil. El timbre del teléfono deja de sonar.

Unos segundos más tarde cae el TELÓN.) (p.248).

Es una escena altamente sugeridora y que, incluso, fue modificada por el propio Sanchis: en una primera redacción, Ismael estaba en lo alto de la escalera y Lorena se encontraba de pie fumando un cigarrillo. Posteriormente, en la versión del estreno, que es la del presente texto, las posiciones se invierten. Celso siempre aparece dormido sobre una butaca, en clara alusión a su derrota. En ambos casos, se pasa de la oscuridad a la luz, es decir, a una nueva realidad. Ismael parece presidir la escena como testigo y ve a Lorena dar sus primeros pasos: está subida en una escalera sin ayuda y toma contacto directo con los libros. Pero ésta es sólo una de las muchas interpretaciones: como ya mencionamos, en la primera redacción era Ismael el que estaba subido en la escalera ojeando los libros sugiriendo, por un lado, la apropiación de la biblioteca de Celso, por otro, la imposibilidad de que Lorena logre su objetivo. A todo esto hay que añadir el hecho de que cese el inquietante sonido del teléfono, símbolo de los desequilibrios mentales de la protagonista, parece abrir una puerta a la esperanza¹².

¹² Este final abierto remite a Beckett, Pinter y Kafka. La relectura de este último escritor fue clave, según Sanchis (1999: 46), para descubrir las posibilidades de un "nuevo teatro": *Al buscar en la escritura kafkiana una teatralidad- una teatralidad*

Saúl Gamelo Merayo

Queremos incidir, a continuación, en la importancia de la serie de lecturas que aparecen en escena. Esto nos lleva a abordar la relación teatro-novela que Sanchis ensaya en esta obra y que expresa en la “Nota del autor”: *Desde esta región errática en que vivo -el teatro-, he intentado asomarme al continente misterioso de los libros, de la ficción literaria, de la novela, en suma. De ese perenne flujo de palabras que nos hace vivir lo que otros vivieron o soñaron* (p.175).

Las múltiples sugerencias que pueden ofrecer los textos novelísticos son utilizadas por el escritor para el desarrollo de la acción¹³. La problemática de la intertextualidad late de fondo. *Justine*, primera novela del ciclo *El cuarteto de Alejandría* de Durrell, es el libro con el que Ismael pasa la prueba para conseguir el trabajo. Ya hemos comentado que *El Gatopardo* de Lampedusa anticipa el declive de Celso. Por su parte, la lectura de *El corazón de las tinieblas* de Conrad es decisiva para que Lorena conozca los secretos de Ismael. La novela de Flaubert, *Madame Bovary*, es la que suscita más comentarios sobre dos ejes: la maternidad y el peligro de la literatura. En cuanto a la primera, Lorena la rechaza como forma de dar sentido a su vida pensando, quizás, en que su madre la ha traído al mundo para sufrir. La literatura, para Celso, vuelve insoportable la realidad porque estimula un deseo que no podrá satisfacer; en cambio, Lorena, a través de los libros, cumple los sueños que la realidad, en forma de ceguera, le niega. Citaremos una discusión entre padre, hija e Ismael sobre este último aspecto:

LORENA.- *Eso no es verdad.*

CELSO.- *Tú sabes que sí... Y usted también, ¿no?*

ISMAEL.- *Bueno... yo, en realidad...*

CELSO.- *No le llamemos destrucción, si no quieren. ¿Le llamamos locura?*

LORENA.- *Tampoco. Depende de...*

CELSO.- *Locura, sí; no hay que tener miedo a...*

LORENA.- *Tú todo lo...*

CELSO.- *Que es una forma de destrucción, ¿no le parece?*

del discurso, no de la historia-, empecé a darme cuenta de que lo que yo estaba leyendo en Kafka no se parecía nada a lo que yo había leído en Kafka veinte años antes. Comprendí que esa escritura era un espacio de indeterminación sobre el cual el escritor proyectaba sus propias obsesiones, sus incertidumbres, sus preguntas [...] Descubrí que, quizá, una de las funciones del teatro podía ser crear estructuras indeterminadas de contenido que el espectador tuviera que completar con su participación.

¹³ Sanchis (Pérez-Rasilla, 2000: 71) ha confesado que escogió los textos al azar, hecho que creemos poco probable dado el contenido significativo de las lecturas.

ISMAEL.- *Yo creo que depende de cómo se...*

CELSO.- *La mente y la realidad entran en colisión, y entonces...*

LORENA.- *No siempre, papá, no siempre...*

ISMAEL.- *Hay muchas maneras de leer.*

CELSO.- *En eso estamos de acuerdo. Uno puede protegerse, salvarse de la destrucción...*

LORENA.- *Todo lo exageras, lo retuerces...*

CELSO.- *... de la locura. Pero en toda novela hay... Toda obra de ficción contiene ese virus. Esa intención, diría yo. Sí: hay una malignidad esencial en la literatura que...*

ISMAEL.- *Pero el ser humano necesita... siempre ha necesitado...*

LORENA.- *No insista, Ismael. Para él, eso es pura adicción morbosa... ¿Verdad, papá?*

CELSO.- *Algo así... ¿Otra copa?*

LORENA.- *Todo lo retuerces... Ya basta, papá.*

CELSO.- *Y Flaubert lo sabía muy bien (pp.206-207).*

Con la elección de *Relato soñado* de Arthur Schnitzler, Ismael toma la iniciativa e intenta que Lorena supere el trauma de la muerte de su madre. La siguiente lectura, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, opera un cambio en la muchacha: no se limita a escuchar sino que empieza a repetir lo leído, lo interpreta e, incluso, hace preguntas sobre el vocabulario. Una última lectura es la de la novela de Sanchis, *Perdóname la vida*, a la que ya nos hemos referido.

Es interesante la diferencia en la recepción de estos relatos: Lorena oye toda la novela y siempre conoce el libro que Ismael está leyendo; el lector / espectador, en ocasiones, no sabe qué libro se lee y, lógicamente, no escucha toda la obra. La mayoría de las escenas comienzan *in medias res* con la lectura de estos fragmentos, lo cual contribuye a aumentar la perplejidad del receptor.

La peculiar construcción de los diálogos remite a Beckett¹⁴ y simboliza la incertidumbre de la comunicación humana. Un primer

¹⁴ El acercamiento de Sanchis al escritor irlandés se produjo en buena medida gracias a la puesta en escena de su obra homónima *Primer amor* (1985). Un dato anecdótico que demuestra su admiración por el escritor de *Esperando a Godot* es que la sede del Teatro Fronterizo lleva su nombre: *Sala Beckett*. En ella ha impartido cursos para autores y actores profundizando en el estudio de los límites de la teatralidad: la intertextualidad, la implicación del espectador en la ficción, la metateatralidad, el cuestionamiento de la fábula y del personaje tradicional, lo no dicho, lo enigmático, etc.

Saúl Garnelo Merayo

rasgo que llama la atención es la ausencia de concordancia semántica en las réplicas. El que toma la palabra ignora la pregunta de su interlocutor y sigue ensimismado en su parlamento anterior. Esto provoca una falta de entendimiento:

LORENA.- *Ya está ahí. (Pausa.) ¿Me oyes? Ya está ahí.*

CELSO.- *¿Sí?*

LORENA.- *¿Qué hora es?*

CELSO.- *¿Estás segura? (p.242).*

.....

LORENA.- *Algunos días tarda cuatro o cinco minutos en llegar aquí. Abre todas las puertas, mira en cada cuarto, toca los armarios... ¿Ha llegado, estás seguro?*

CELSO.- *No sé.*

LORENA.- *¿Quién se lo dice: tú o yo?*

CELSO.- *(Tras una pausa) ¿Cómo lo sabes?*

LORENA.- *¿Qué? (p.242).*

Las frases inconclusas se repiten sin cesar y algunas se completan en el siguiente turno de conversación:

ISMAEL.- *Ya basta, Lorena. No tienes derecho a obligarme, ni a...* (p.240).

LORENA.- *¿A ti no te da miedo? Di: ¿a ti no te...? (p.243).*

CELSO.- *¿No es verdad, Lor...? (p.243).*

LORENA.- *Yo noto cómo tiembles, oigo tu respiración alterada, los latidos de...* (p.244).

ISMAEL.- *[...] No ahora no la llevo. Me la quité al salir. No es que no me guste la corbata, al contrario, me da...* (p.244).

.....

ISMAEL.- *Todo lo que ha de ocurrir, por muy inesperado que sea, ya está escrito, sí, en esas páginas que aún no has leído... Las cosas que han de ocurrir ya están ahí, y tú lo sabes... aunque no sepas cuáles son. De modo que cuando llegan... cuando aparecen en la página y las lees... es casi como si las recordaras. Esa sensación de...*

LORENA.- *¿Qué va a ocurrir aquí? (Pausa.) ¿Qué nos quieres hacer?*

ISMAEL.- *(Tras una pausa) La sensación de leer algo que ya estaba escrito, de casi recordarlo...* (p.246).

Por otro lado, hay preguntas que se lanzan al aire sin obtener respuesta:

LORENA.- *¿Crees que estoy nerviosa? ¿Por qué? (Pausa.) ¿Y por qué tendría que calmarme? (p.242).*

También queremos subrayar el empleo de la ironía como herramienta para generar conversaciones absurdas:

ISMAEL.- *Llevo un traje azul oscuro, es el más nuevo que tengo, a mi madre le gustaba mucho, y por eso... Sí: decía que era mejor no usarlo apenas, reservarlo para las ocasiones especiales. “Un traje así”, decía, “es más para recordarlo que para verlo”... (Pausa.) La camisa, en cambio, es de lo más corriente. Lo mismo que los zapatos. No soy bueno para escoger zapatos. Es más: me duele gastar demasiado en algo que se arrastra por el suelo. Ando mucho, ¿sabes?, y por toda clase de suelos. Los de tierra acaban en poco tiempo con los zapatos caros (p.244).*

.....

CELSO.- *¿Por qué no te sientas?*

LORENA.- *Sí, ¿verdad? ¿Por qué no?*

CELSO.- *¿Prefieres estar de pie?*

LORENA.- *No sé. ¿Lo prefiero?*

CELSO.- *No hay luz ahí.*

LORENA.- *(Ríe.) Ah, ¿no?*

CELSO.- *Ya sabes que no me gusta... Sabes que me gusta verte.*

LORENA.- *¿Te gusta? (p.208).*

En otros casos, se pregunta por algo del parlamento anterior que no es lo inmediatamente último:

LORENA.- *¿Con quién hablas?*

CELSO.- *Con Ismael... Le dije que viniera un poco antes, para charlar...¿Cómo te ha ido?*

LORENA.- *¿Hace mucho? (p.236).*

La estructura numeral es otro de los rasgos que demuestran la importancia del género novelístico en esta obra. Así, *El lector por horas* se divide en diecisiete secuencias, generalmente muy breves, que parecen querer imitar los capítulos de una novela.

En la “Nota del autor”, Sanchis establece un paralelismo entre el acto de lectura de un poema y la representación de una obra de teatro. Creemos que se puede incluir también a la novela, puesto que todas tienen como meta al receptor (lector/espectador), a quien le pueden exigir un mayor o menor esfuerzo interpretativo: *Y, del mismo modo que el lector de poesía tiene que completar con su imaginación, con*

Saúl Gamelo Merayo

su sensibilidad, con su experiencia de la vida, las vagas y a veces oscuras insinuaciones del poema, yo apelo a un espectador teatral que acepte la gozosa tarea de ‘rellenar los huecos’ de la obra, a interpretar libremente sus enigmas, de implicarse a fondo en la aventura de ‘leer’ (p.176).

En definitiva, estamos ante una obra en la que el verdadero protagonista es el público¹⁵. Como sugiere Juan Mayorga (1999: 122), las fracturas de la acción, los personajes y el diálogo son un reflejo de nuestras vidas, surcadas también de silencios, equívocos y zonas oscuras. En nuestra opinión, el gran mérito de *El lector por horas* es plantear preguntas como ¿Por qué ese reconocernos en lo que leemos?, ¿Por qué ese sentir que lo que leemos forma parte o ha formado parte de nuestra vida?, ¿Cómo influye la lectura en nuestros actos?, preguntas cuya respuesta es variable pero que, en todo caso, son un ejemplo que demuestra los lazos que unen la literatura y la vida.

Referencias bibliográficas

- CASTELLANOS, I. (1999). “Los personajes tienen lo bueno y lo malo de cualquier ser humano”, *La Crónica de León / El Mundo*, 14 de diciembre.
- HARO TECGLÉN, E. (1999). “Ensayo sobre teatro”, *El País*, 14 de diciembre.
- MAYORGA, J. (1999). “El espectador como autor” *Primer Acto*, 278, p.122.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1995). “Por una dramaturgia de la recepción”, *ADE-Teatro*, 41-42, pp.64-69.
- SANCHIS SINISTERRA, J. (1999). *El lector por horas*. Edición de Carles Batlle i Jordá. Barcelona (Teatre Nacional de Catalunya).
- SANCHIS SINISTERRA, J. (2000). *¡Ay, Carmela! El lector por horas*. Edición de Eduardo Pérez-Rasilla, Madrid (Espasa Calpe).

¹⁵ Esta percepción la poseen los propios actores, tal y como manifiesta Juan Diego (Castellanos, 1999): “En esta función, los actores trabajamos bastante la interacción con el espectador. Queremos que se sienta un poco autor y conseguir complicidad con él”.