

LA PRAGMATICA (Y LA FILOSOFÍA) DE LA PALABRA DRAMÁTICA EN LA OBRA DE SANCHIS SINISTERRA

por M^a Carmen Solanas Jiménez

“Hablo” pone a prueba toda la ficción moderna.

M. Foucault

La pragmaticidad de la palabra dramática ha sido definida por el propio J. Sanchis Sinisterra como “ese conjunto de propiedades que hace del habla de los personajes el enclave fundamental de la acción”¹. Sanchis no es un lingüista pero conoce prácticamente a todos sus representantes y parece haber asimilado las teorías de estos en provecho de las obras dramáticas que escribe. Tal es el entusiasmo con que nos habla por ejemplo de J.L. Austin:

“Cómo hacer cosas con palabras” es el título del libro de J.L. Austin que fundó la lingüística de los “actos de habla”. Y es también el lema que preside mi opción por un teatro de texto no discursivo, no retórico, en el que lo importante no es lo que los personajes se dicen, sino lo que hacen. Descubrir esa acción que discurre alrededor de las palabras –y de los silencios-, ese hacer que el decir contiene [...].”²

El autor hace hincapié en esta vía de interpretación en otros momentos, insistiendo una y otra vez en la importancia de la lingüística (y de la pragmática en particular) para acercarse a algunas de sus obras. Así, cuando considera como

¹ SANCHIS SINISTERRA, José, *Misero Próspero y Otras breverías*, Madrid, La Avispa, 1995, p. 9

² *Ibidem*.

“tarea urgente”³ revisar críticamente la noción de personaje confrontándola con los otros mecanismos ideológicos que la fundamentan, cita entre tales *mecanismos* los lingüísticos, aunque mucho más explícita -y extensa- es la siguiente declaración:

Los enunciados verbales asignados a cada uno de los sujetos o voces del discurso teatral adquiere sentido –sería mucho más exacto decir *producen* sentido– en tanto que registro de *actos de habla* efectuados dentro de un sistema de interacción [...]. Inesperadamente Austin y Searle se dan la mano con Stanislavski: el maestro ruso afirmaba que “hablar significa actuar” principio vecino de los “speech-acts”, y todo su trabajo en torno a la construcción del personaje tiene como columna vertebral la encarnación por parte del actor, de la conducta que subyace en este intercambio de enunciados verbales que constituyen el texto dramático.⁴

Para concluir más adelante:

Permítaseme sugerir la conveniencia de emprender una investigación rigurosa tendente a articular, con vistas al estudio de la obra dramática, tres campos teóricos aparentemente distanciados: la mencionada corriente lingüística de la “Texttheorie”, el discurso pedagógico de Stanislavski y las aportaciones de la lógica simbólica a la filosofía de la acción (*Vid.* Von Wright, 1979).⁵

Respecto a la *filosofía de la acción* en relación con el lenguaje y la *filosofía del lenguaje* habría que poner a Sanchis en relación con el pensamiento de M. Foucault y un escritor fundamental para el autor como es Samuel Beckett, “filtro dramático”, podríamos decirlo así, de muchas de las influencias (lingüísticas, pragmáticas, filosóficas...) de Sanchis Sinisterra. El trabajo por hacer es pues mucho todavía, así que veamos por dónde empezar y cuál podemos dejar concluido por el momento.

En primer lugar, convendría tener en cuenta en qué momento empieza el interés de Sanchis por los autores y los libros de lingüística.⁶ Desde luego, parece haber

³ SANCHIS SINISTERRA, José, “Personaje y acción dramática”, en AAVV, *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, p. 8.

⁴ *Ibidem.*, p. 105.

⁵ *Ibidem.*, pp. 105-106.

⁶ RAGUÉ ARIAS, M.^a José, propone una tripartición de la obra teatral de José Sanchis: “[...] podemos percibir tres corrientes que a menudo confluyen: la de sus trabajos sobre obras clásicas de la literatura universal, ya sean de teatro o pertenezcan al género narrativo; la de sus visiones sobre períodos históricos; las experimentaciones sobre ficcionalidad, a partir de un despojamiento escénico y textual”. En este caso nos interesarían las obras pertenecientes a esta última, aunque como se verá efectivamente estas corrientes confluyen. *El teatro de fin de milenio en España*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 169-173.

una clara vinculación entre su obra *minimalista* y sus *breverías* y la conciencia lingüística del autor. Todo hace pensar en el momento de la creación del *Teatro Fronterizo*,⁷ donde la búsqueda no ignoraba motivos básicamente prácticos y materiales:

[...] el hecho de tener que hacer teatro con la voluntad obsesiva de supervivencia me llevó a una serie de reflexiones sobre lo mínimo, lo esencial, lo imprescindible en el hecho espectacular, y sobre la concentración en los pilares fundamentales de la teatralidad: el actor y el texto.⁸

Sin embargo -y aquí no están presentes todavía ese tipo de razones- algunas reflexiones en torno a un “teatro concreto” circulaban en sus planteamientos desde bastante temprano:

Se ha evitado, pues, que el mundo de la representación tenga la menor apariencia de ficción encubierta: ni luces irreales, ni decorados, ni efectos espaciales, ni recursos técnicos de ninguna clase. Algo así como una ejemplificación semi-improvisada en la que todos toman parte desde un mismo plano, en la que todo afán de verosimilitud es rechazado y en la que sólo son utilizados aquellos elementos que contribuyen a la mejor inteligencia de la acción.⁹

Es precisamente este cambio de criterio (la *verosimilitud* en detrimento de otros *elementos que contribuyen a la mejor inteligencia de la acción*) el enclave de una perspectiva pragmática del autor. En efecto, de ningún modo podríamos plantearnos si una obra de teatro es verdadera o falsa.¹⁰ La dimensión relativa a la verdad o falsedad válida para ciertos enunciados, no tendría sentido para el texto teatral, respecto al cual parece más adecuado preguntarse por su carácter afortunado/desafortunado, distinción tomada de J. L. Austin, y fruto a su vez de otra distinción, a saber, la división de los actos de habla o *speech-acts* en *locutionary act* (acto de “decir algo”) e *illocutionary act* (acto “al” decir algo) a los que cabe vincular respectivamente la dimensión *verdad/falsedad* y el carácter *afortuna-*

⁷ El Manifiesto del Teatro Fronterizo es de 1977 y aparece publicado en “El Teatro Fronterizo. Manifiesto (latente)”, *Primer Acto*, N° 186, octubre-noviembre de 1980, pp. 88-89. También “El Teatro Fronterizo. Planteamientos. Trayectoria”, *ibidem*, pp. 96-107.

⁸ La cita está tomada de una entrevista hecha a Sanchis en otro número de la misma revista, MONLEÓN, José, “Testimonio. Sanchis Sinisterra. Un teatro para la duda”, *Primer Acto*, N° 240, septiembre-octubre de 1991, p. 138.

⁹ SANCHIS SINISTERRA, José, “Notas al programa de teatro concreto” (a propósito de *Midas*, 1963 estrenada por el Grupo de Estudios Dramáticos de Valencia, dirigido por el autor, en noviembre de 1964), *Primer Acto*, N° 66, 1965, p. 64.

¹⁰ En realidad sí cabe preguntárselo y muchos filósofos lo han hecho pero el nuevo planteamiento de Austin permite que digamos “que no tendría sentido”.

do/desafortunado.¹¹ La innovación de Austin está precisamente en este segundo tipo de actos de habla (sobre el que seguirán trabajando Searle y otros lingüistas), aquellos que revelan verdaderamente las *fuerzas* ocultas de la palabra, fuerzas que vinculan la palabra con *la acción*.

Así parece entenderlo Sanchis, quien enfrentándose a las obras que se centran en la construcción de significado y referencia (juzgadas bajo criterios de verosimilitud), prefiere la dimensión creada por las *fuerzas ilocucionarias*. Por otro lado, la autorreferencia constituye ya de por sí un punto de intersección entre los actos ilocutivos (el “test simple” de la primera persona del singular del presente de indicativo en voz activa sirve para caracterizar la mayoría de este tipo de fuerzas)¹² y el teatro, dado que “más claramente que las demás artes, el teatro es autorreferencial”.¹³

Sin embargo, esta consideración general en la que prácticamente hemos identificado *discurso* y representación teatral requiere una corrección. En un artículo de J. O. Urmson (compilador de la edición española de la obra de Austin) dedicado a la “dramatic representation”, se relativiza el criterio de verdad/ falsedad al tiempo que se admite una mediación pragmática:

So what is true of Jones and Smith, the actors, is false of the characteres Macbeth and Banquo, and what is true of Macbeth an Banquo is false of Jones and Smith. But what is true of Macbeth and Banquo is so in virtue of what is true of Jones and Smith.¹⁴

A este respecto, conviene advertir que aquí no seguiremos adelante con una consideración general del discurso dramático sino que nos centraremos en el interior del texto dramático, allí donde la pragmaticidad de la palabra realiza y/o manipula el devenir de la acción, si no es que constituye la acción misma.

I. LAS PALABRAS DE URMSON nos llevan a admitir que, en efecto, el hecho de que “los que hablan” lo hagan bajo la condición de *actor* implica cierto grado de virtualidad. Así, el personaje utilizará la capacidad lingüística del actor (en cuanto que *capa-*

¹¹ AUSTIN, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1982, especialmente conferencias VIII y XII (conclusiones).

¹² *Ibidem.*, Conferencia V y XII (conclusiones). También “Autorreferencia en los performativos” en LOZANO, Jorge; PEÑA-MARIN, Cristina; y ABRIL, Gonzalo, *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 175-77.

¹³ SANCHEZ SINISTERRA, José, “Personaje y acción dramática”, en AAVV, *El personaje dramático*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁴ URMSON, J. O., “Dramatic Representation”, *Philosophical Quartely*, Vol. 22, N° 89, October, 1972, p. 334.

ciudad humana) pero el *discurso* escrito por el autor (texto dramático).¹⁵ Ya un caso de intersección puede ser el de la lectura que Sanchis trata en su obra *El lector por horas*, donde se exige a Ismael (“lector por horas”) plena *transparencia* cuando lea:

CELSO: Eso es importante, desde luego, pero yo me refiero a la lectura, ¿comprende? A cómo la palabra escrita...

ISMAEL: Sí, ya...

CELSO: ... se convierte en palabra hablada. ¿Quiere repetir el final?

[...]

CELSO: Era una cuestión de transparencia. Sí, ésa es la palabra: transparencia. ¿Comprende?

ISMAEL: Creo que sí.

CELSO: Un órgano puramente fisiológico, sin más pensamiento que el necesario para convertir la cadena de signos gráficos en...

ISMAEL: Sí, sí.

CELSO: ...en unidades melódicas y rítmicas de significación.

ISMAEL: Comprendo. Es como si...

CELSO: En cuanto ponemos demasiado pensamiento, la transparencia se pierde. Y llega lo translúcido, aparece una figura interpuesta, que es la suya; algo de usted ahí en medio, entre el texto y yo.¹⁶

Lorena (chica ciega para la que lee Ismael) es “muy sensible”, dice su padre Celso, motivo por el cual se muestran tan rigurosos en el momento de elegir un lector. Sin embargo, el proceso de lectura no resulta tan fácil de “abstraer” e implica contribuciones por parte del lector:

LORENA: [...] Cada sesión de lectura es una confesión, en cada página me descubre un pliegue de su alma, un miedo, un rencor, el trazo de un recuerdo o de un deseo. [...] Lo sé todo de usted. Los adjetivos, sobre todo, le traicionan. Y también algunos verbos...Con los nombres en cambio, se defiende mejor. Siempre que no se refieran al cuerpo humano [...]. Miente cuando habla, pero leyendo se desnuda.¹⁷

A la “mentira del hablar” se refiere J. Searle cuando explica la *falacia del acto de habla* y la *falacia de la aserción*¹⁸ observando que el hecho de que lleguen a cometerse tales falacias tiene su origen en el *uso*. Por lo demás, el asunto también

¹⁵ Precisamente esta relación conflictiva entre autor-actor y entre actor-personaje es tema de muchas composiciones de Sanchis Sinisterra. Ver *Los figurantes* (especialmente el Segundo Acto), Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1996; “La puerta” y “El otro” en *Pervertimento y Otros Gestos para nada*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1997, pp. 36-40 y 29-31 respectivamente.

¹⁶ SANCHIS SINISTERRA, José, *El lector por horas*, Barcelona, Proa, pp. 34-35.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 99-100.

¹⁸ SEARLE, John, *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 142-154.

parece recordar la distinción pragmática entre *uso* y *mención*,¹⁹ que normalmente suele ejemplificarse con una oposición del tipo “Madrid” tiene seis letras (mención)/ Madrid es bonito(uso), aplicable a otro pasaje de una de las obras de Sanchis Sinisterra, *El canto de la rana*, respecto a un verso famoso que Cosme Pérez *se sabe*:

¡Ah, de la vida! ¿Nadie me responde?... ¿No era este un verso famoso? “Ah de la vida...¿Nadie me responde?”...O algo así...Un verso famoso, creo... Nadie me responde... (Grita) ¡Jerónimo!²⁰

El personaje es un famoso actor del Siglo de Oro Español, Cosme Pérez, que parece ser consciente de la simbiosis que se acaba ocasionando entre la capacidad lingüística y la escritura dramática del *otro*:

Sí: mi cabeza está llena de versos... ¿Cuántos cientos y miles han hecho allí su nido pasajero? Tantos que, a veces, me salen por los labios al hablar, y no sé si soy yo quien dice lo que digo...²¹

La mayoría de las breverías que tratamos aquí son fundamentalmente monólogos y diálogos entre dos personajes. El monólogo puede explicar su génesis en el “exceso de discurso”, el discurso ajeno que nos rodea mezclado con el propio: “De eso me viene, sin duda, el hablar solo: de tantos versos que me bullen por dentro...”, confiesa seguidamente Cosme Pérez. Pero el monólogo tiene también otra razón de ser, buscar al otro, encontrarnos con él:

Lo primero y principal es encontrar una buena excusa para decir el monólogo precisamente allí donde haya alguien que pueda escucharlo. Porque, si no hubiera nadie para escucharlo, ¿qué sentido tendría molestarse en decir un monólogo?²²

Y más adelante precisa:

Pero, ahora que lo pienso, necesito urgentemente otra cosa para mi monólogo: alguien a quien decírselo. Porque una cosa es que haya alguien que te escuche, casualmente, en el sitio adonde has ido a decir tu monólogo, y otra es que tú se lo digas a alguien [...]. Por ejemplo: si yo me pongo a hablar sola en mi dormitorio y hay un ladrón debajo de la cama, él escuchará lo que digo, sí, pero yo no se lo estoy diciendo a él.

¹⁹ “Entre el uso y la mención” en *Análisis del discurso*, *op. cit.*, pp. 147-149. También en SEARLE, “Uso y mención”, *op. cit.*, pp. 81-84.

²⁰ *El canto de la rana*, en *Misero Próspero y Otras breverías*, *op. cit.*, p. 85.

²¹ *Ibidem.*, p. 87.

²² SANCHIS SINISTERRA, José, *Monológico*, en *Pervertimiento y Otros Gestos para nada*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1997, p. 19.

Y todo ello aún siendo conscientes de que esta búsqueda conlleva el peligro de *pasar* al diálogo:

Alguien, además, que no me interrumpa mientras hablo, porque entonces no sería un monólogo; sería un diálogo [...].²³

Y es que las *conversaciones* encierran, sin duda, muchas más trampas y peligros:

Y eso sobre todo: conversar. Las fieras que dormitan en la fronda se despiertan al reclamo de las “conversaciones” y se aprestan a imponer su ley: la ley del más fuerte. Hablar es un avatar de la lucha por la supervivencia, un juego bélico, con sus reglas y trampas, un pacto de no agresión que continuamente es violado.²⁴

La metáfora de las *fieras* es utilizada por Sanchis Sinisterra (quien en el mismo lugar habla de “jungla del lenguaje”) para referirse al *ego pragmático*. Esto puede verse claramente en la primera brevería del conjunto, *De tigres*, en la que mientras X acusa a Y de tener *un tigre* enjaulado, él está ocultando *otro* en el lavabo:

Y.- ¿Ha oído?

X.- ¿Qué?

Y.- El ruido, otra vez.

X.- ¿Qué ruido?

Y.- ¿Hay alguien por ahí?

X.- ¿Por dónde?

Y.- Por ahí... Al final del pasillo.

X.- Al final del pasillo está el blanco. (Información concerniente a la actividad del tiro con arco que X está enseñando a Y y por tanto “relevante”)

Y.- Sí, ya sé.

X.- Y el lavabo. (En principio esta información no era “necesaria”)

Y.- Ah. (Acepta esta información, no la necesitaba pero tampoco la rechaza)

X.- ¿Necesita ir al lavabo? (Es posible que Y necesite ir al lavabo puesto que ha dicho *Ah*)

Y.- No lo había pensado, pero si insiste...(X ha hecho una segunda mención al lavabo, puede aprovechar puesto que se le presenta como *oferta* del otro, situación más ventajosa que una *petición* que hubiera tenido que hacer él mismo, a costa de su ego pragmático)

X.- ¿Por qué iba yo a insistir? Al contrario[...].²⁵ (El ego pragmático de X ha sido dañado porque *insistir* es meterse en el terreno del otro y es algo negativo)

²³ *Ibidem.*, p. 20.

²⁴ En la nota que precede a *Dos tristes tigres*, en *Misero Próspero y Otras breverías*, *op. cit.*, p. 17.

²⁵ *De Tigres*, *Ibidem*, p. 22.

II. EL PERSONAJE realiza acciones por medio de su comportamiento verbal y esto es analizable. Aunque no podamos ocuparnos aquí de todas y cada una de las obras en particular, pasaremos a ver algunos ejemplos de *cosas que suceden con palabras*:

SOLANO. No está mal.
 RÍOS. ¿Qué?
 SOLANO. Que no está mal.
 [...]
 RÍOS. Ya. Y por eso lo cortas.
 SOLANO. ¿Lo corto?
 RÍOS. Sí, lo cortas.
 SOLANO. ¿Cómo?
 RÍOS. Vas y dices: “No está mal”. Y lo cortas.
 SOLANO. ¿Lo corto?
 RÍOS. Sí. Lo interrumpes. “No está mal”. Y lo cortas.²⁶

El ejemplo me parece aquí totalmente claro, incluso *aclarado* por los propios personajes (que se detienen para *hablar* de ello) y es que, dicho sea de paso, son muchas las reflexiones pragmáticas que hace J. Sanchis Sinisterra no sólo en prefacios, ensayos y notas introductorias sino en el seno de las propias obras dramáticas.

El siguiente ejemplo lo tenemos en *La calle del Remolino*, monólogo basado en la respuesta a *¿Sabe usted dónde está la calle del Remolino?* En efecto, en este enunciado tenemos la *forma* de una pregunta pero la *fuerza* de una petición de información. Estamos ante un enunciado dotado de una *fuerza ilocutiva* que ha sido explotada al máximo. En tanto que pregunta, podríamos responder a ella diciendo “Sí, lo sé”, y esto también se lo plantea el propio personaje:

Pregunta: “¿Sabe usted donde está la calle del Remolino?”. Respuesta: “Sí, señor: lo sé”. Y adiós muy buenas. He cumplido con mi obligación cívica, ¿no? ¿No he contestado correctamente a su pregunta?²⁷

Sin embargo lo normal es *cooperar* y entenderlo como una *petición* a la que responder con las justas indicaciones, si es que se conocen. Pero esta cooperación puede llevarse al extremo, que es lo que sucede aquí, donde el personaje aunque le dará varias direcciones para llegar a dicha calle, comienza diciendo “ha tenido usted suerte en preguntármelo a mí” para pasar a hablar del barrio (“parricidios, fratricidios...”), del clima, y empezar a tomar “confianza” con el interlocutor hasta llegar a insultarlo para finalmente acabar proponiéndole irse a desayunar juntos “para siempre” y borrar la calle del Remolino del plano de la ciudad y “tapiarla”.

²⁶ SANCHIS SINISTERRA, José, *Ñaque*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 136-37.

²⁷ *La calle del Remolino*, en *Misero Próspero y Otras breverías*, op. cit., p. 39.

Las peticiones son uno de los actos ilocutivos más significativos.²⁸ Veamos ahora otro ejemplo de *petición* explotada para desarrollar parte de otra brevería. El *Hombre* dice que tiene que hacer una llamada y pide a la *Joven* que le guarde un momento el bolso mientras va a la cabina. La *Joven* debería poder realizar aquello que se la pide: la petición ha sido formulada correctamente y la *Joven* ha entendido que se trata de una petición, sin embargo la cuestión no resulta nada sencilla y al final no acabará *respondiendo* a su petición:

JOVEN.- ¿Por qué quiere que se lo guarde yo? No es que me moleste, qué va...
 Pero es... un poco raro, ¿no?
 HOMBRE.- ¿Raro?
 JOVEN.- Sí, raro.
 HOMBRE.- ¿Qué le pida guardarme el bolso?
 JOVEN.- Sí.
 HOMBRE.- ¿Le parece raro?
 JOVEN.- Podría llevarlo usted. No pesa nada.
 HOMBRE.- Eso es verdad.
 JOVEN.- Al fin y al cabo, usted no me conoce. Podría irme de aquí llevándome su bolso.²⁹

Sobre el juego de la petición/pregunta, con cierto tratamiento humorístico, se vuelve nuevamente en algunos momentos de *El cerco de Leningrado*:

PRISCILA.- [...] Ruegos y preguntas.
Entra Natalia, ya sin quinqué, siempre limpiando.
 NATALIA.- ¿Seguro que hoy es jueves?
 PRISCILA.- Sí. Y ahora los ruegos.
 NATALIA.- Pues préstame el abrigo marrón, anda.³⁰

En este caso la petición conlleva una *implicación pragmática* que mueve a su vez a Priscila a preguntar:

PRISCILA.- ¿Ya estás queriendo salir?
 NATALIA.- ¿Quién te ha dicho que quiero salir?
 PRISCILA.- Y sino, ¿por qué me pides el abrigo marrón?³¹

²⁸ Véase AUSTIN, Conferencia VIII. También: "Actos ilocucionarios indirectos" en *Análisis del Discurso*, op. cit., pp. 220-242.

²⁹ *Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto*, en *Misero Prospero y Otras breverías*, op. cit., p. 55.

³⁰ SANCHIS SINISTERRA, José, *El cerco de Leningrado*, Madrid, S.G.A.E., 1995, p. 15.

³¹ *Ibidem.*, p. 15.

La *confesión* constituye otro acto ilocucionario importante en el que lo que confesamos (palabras) constituye la confesión en sí (acción).³² En este caso, son también importantes las *condiciones preparatorias* y la *expresión de intención*.³³ Otra vez el ejemplo pertenece a Priscila:

PRISCILA.- Además...¿Quieres que te confiese una cosa?

NATALIA.- Si empezamos a bajar la guardia...

PRISCILA.- ¿Quién habla de bajar la guardia?

NATALIA.- ¿Qué cosa me vas a confesar?

PRISCILA.- Tú a mí no me das lecciones de...

NATALIA.- No será que me engañabas con tu marido.

PRISCILA.- Sospecho que nunca lo encontraremos.

NATALIA.- ¿El qué? ¿El libreto?

PRISCILA.- Sí. Hace tiempo que lo vengo pensando.

NATALIA.- ¿Esa es tu confesión?³⁴

Natalia no parece ver satisfechas las expectativas que el anuncio de Priscila acerca de una *confesión* había despertado en ella. Por otro lado, la alusión a “bajar la guardia” no resulta nada gratuita si recordamos lo ya dicho acerca del *ego pragmático* en el epígrafe anterior.

Con Priscila y Natalia, además de la lingüística de los actos de habla, ha sido necesario tener en cuenta los *principios de cooperación* y las *máximas*³⁵ para optimizar la comunicación expresadas por Grice. También fue necesario el principio de cooperación para analizar los casos de *petición*, pero hasta el momento no lo habíamos mencionado de modo explícito. Veamos a continuación un ejemplo en el que la violación de la *máxima de la cantidad* se ve explotada con fines humorísticos:

Y.- No le diría que no. (Redundancia)

X.- Pues no lo digas.

Y.- Está bien, no lo diré.³⁶

Este tipo de diálogo que mantienen los personajes de las obras de Sanchis contiene numerosas *cooperaciones* y *micro-acciones* sostenidas por la *pragmaticidad de la palabra*:

³² “Al decir X estaba haciendo Y” o “hice Y”, AUSTIN, *op. cit.*, p. 167.

³³ Véase “La estructura de los actos ilocucionarios” en SEARLE, *op. cit.*, pp. 62-79. También: “Condiciones del hacer performativo” en *Análisis del discurso*, *op. cit.*, pp. 178-183.

³⁴ *El cerco de Leningrado*, *op. cit.*, p. 14.

³⁵ Véase “Lo dicho y lo implicado: el modelo de Grice” en REYES, Graciela, *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arcos, 2000, pp. 38-52.

³⁶ El ejemplo pertenece a *Transacción*, en *Misero Próspero y Otras breverías*, *op. cit.*, p. 29.

AGATA.- (*Saliendo de la cabina*) ¿De quién hablas?
 BERTA.- (*Tras una pausa*) De mi padre.
 AGATA.- Ese no es nada tuyo.
 BERTA.- Si le llamo padre, es mi padre.
 AGATA.- Pues quédate con él, si tan padre tuyo es.³⁷

Una palabra carente de *fuerza* no podría mantener así la acción. Pero veamos cómo dicha fuerza puede todavía desplegarse de otros modos:

PRISCILA.- Y del autor ni sombra.
 NATALIA.- (*Ídem*) Tampoco...
 PRISCILA.- Tanto misterio...
 NATALIA.- Nada: ni sombra...
 PRISCILA.- ¿Tú crees que era preciso?
 NATALIA.- Pero esto ha sido una señal... (*Busca en las cajas*)
 PRISCILA.- Di. ¿Tú crees...?
 NATALIA.- Que si creo, ¿qué?
 PRISCILA.- Que era preciso.
 NATALIA.- Preciso, ¿qué?
 PRISCILA.- Tanto misterio.
 NATALIA.- Misterio, ¿cuál?
 PRISCILA.- Con el autor.
 NATALIA.- ¿Qué autor?
 PRISCILA.- El autor de la obra.
 NATALIA.- ¿De qué obra?
 PRISCILA.- ¿De qué obra va a ser?
 NATALIA.- De “El cerco de Leningrado”.
 PRISCILA.- ¿A ti qué te parece?
 NATALIA.- ¿Qué me parece, qué?
 PRISCILA.- ¿De qué obra va a ser?
 NATALIA.- ¿De “El cerco de...”?
 PRISCILA.- ¡Basta!
 NATALIA.- Basta, ¿de qué?
 PRISCILA.- Vuelvo a empezar: ¿era preciso guardar tanto misterio sobre el autor?³⁸

J. Sanchis Sinisterra no sólo emplea *preguntas eco* sino “respuestas eco”. Este comportamiento verbal (articulatorio/desarticulatorio de la acción) junto con las numerosas preguntas retóricas que aparecen en los monólogos son *actos ilocutivos indirectos* que descartan las posibles respuestas y constituyen *aserciones implícitas*. En este ejemplo, el *misterio* (aserción implícita) estaba servido antes de que Priscila decidiera “volver a empezar”.

³⁷ *Mal dormir*, en *Misero Próspero y Otras breverías*, op. cit., p. 61.

³⁸ *El cerco de Leningrado*, op. cit., p. 30.

Lo que se dice, efectivamente no siempre se corresponde con lo que se implica. Siempre se comunica mucho más. Pondremos aquí un último ejemplo con lo que ha sucedido a Berta en *Mal dormir*, que hablando con Ágata ha *dicho* mucho más de lo que en realidad cree haber dicho:

AGATA.- Te presentas aquí con sólo una carta que me llegó el lunes y que casi ni se entiende, y ahora vas y me dices que vuelva para allá, que todos me están esperando y me necesitan, y pobre de Cristóbal que ni duerme y se va a tirar al pozo, y pobres de las tías que ni morirse pueden, y pobre del pueblo, que ya no hay perros...

BERTA.- Yo no he dicho eso.³⁹

III. EL HACER DE LO NO DICHO, el hacer del silencio, puede ser también analizado en clave pragmática pero en este caso, las connotaciones filosóficas son más evidentes. Por otro lado, gravita la idea beckettiana de un silencio que *envuelve amenazadoramente a los personajes, si no es que lo habita ya*.⁴⁰ Todo ello, nos lleva a una reflexión sobre la *experiencia del afuera* y la presencia del *compañero*. Esta soledad que nos rodea esta testimoniada por los personajes a través del lenguaje:

Nada otra vez. Nada siempre. Yo solo. Solo yo [...]. Todo se desvanece en el aire... después de ser creado y gozado y sufrido...⁴¹

El sujeto parece haber sido excluido y atrás parecen haber quedado los momentos en que *hacía cosas con palabras*:

Con este leve gesto... se levantan los vientos de su sueño lejano y acuden hacia aquí, presurosos, conduciendo rebaños de nubes vagabundas.

Con este otro... les ordeno abatirse sobre el mar y encrespar su serena superficie.⁴²

Sin embargo es posible hacer cosas todavía, nos queda la posibilidad del *murmullo infinito*:

³⁹ *Mal dormir*, en *Misero Próspero y Otras breverías*, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁴⁰ Esta definición pertenece a Sanchis quien en el mismo lugar nos lanza la idea de un *silencio activo*: "Alguien escuchando en silencio una voz, no parece ser, en principio, el núcleo de una potente situación dramática, y sin embargo, ¿qué otra cosa ocurre en textos como *Yo no*, *Esa vez*, *Nana*, *Impromptu de Ohio*... en los que la presencia casi inmóvil de un oyente obliga a imaginar una conflictividad atenazada, enmudecida, soterrada, pero no por ello menos activa?" SANCHIS SINISTERRA, José, "El silencio en la obra de Beckett", *Pausa*, N° 8, julio de 1991, pp. 12 y 13.

⁴¹ *Misero Próspero*, *op. cit.*, p. 16.

⁴² *Ibidem.*, p. 11.

Al lenguaje de la ficción se le pide una conversión simétrica. Este debe dejar de ser el poder que incansablemente produce y hace brillar las imágenes, y convertirse por el contrario en la potencia que las desata, las aligera de todos sus lastres, las alienta con una transparencia interior que poco a poco las ilumina hasta hacerlas explotar y las dispersa en la ingravidez de lo imaginable.⁴³

Tal es la desesperanza de *Abandonos* que contienen un monólogo dedicado especialmente a las palabras:

Y.- Llegan a mí sumisas, susurrantes, pidiéndome permiso para entrar y quedarse. Yo las dejo anidar, como pequeñas larvas inocentes, crecen por los rincones de mi cuerpo, se nutren con mi sangre, con mis sueños [...]. Luego salen al aire, al sol, al mundo, revolotean a mi alrededor, van y vienen sin parar, liban entre las cosas, se zambullen fugazmente en los otros...⁴⁴

Así, previa la *experiencia del afuera* pasamos por la experiencia de un lenguaje que ya no comunica, identificable con *una acción que no conduce a ninguna parte*:⁴⁵

Y.- No son palabras vivas: son sólo sus cadáveres, ¿comprendes? Huesos, plumas, escamas, caparazones, uñas... Eso es lo que escupo al hablar.

[...]

Y.- Son ellas quienes me abandonan, me despueblan, me dejan desierto(a), yerto(a), muerto(a)...⁴⁶

Aunque quizá lo más significativo de este proceso sea la pérdida del *compañero*:

Y.- Tú... otra palabra que me abandona.⁴⁷

El “tú” es buscado, requerido en muchos monólogos de las obras de Sanchis Sinisterra no sólo como destinatario (Cfr. epígrafe I) sino especialmente para *hablar*:

¿Y tú? ¿Por qué me pides que venga a verte en los lugares más inverosímiles...si luego casi ni me hablas?⁴⁸

Patético es el modo en que este monólogo termina:

⁴³ FOUCAULT, M., *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1989, p. 26.

⁴⁴ *Abandonos*, en *Pervirtimento y Otros Gestos para nada*, op. cit., p. 57.

⁴⁵ Son palabras que Sanchis utiliza en su artículo “Fronteras Beckettianas”, *Primer Acto*, N° 233, marzo-abril de 1990, p. 43.

⁴⁶ *Abandonos*, en *Pervirtimento y Otros Gestos para nada*, op. cit., p. 58.

⁴⁷ *Ibidem.*, p. 58.

⁴⁸ *Retrato de una mujer con sombras*, en *Misero Próspero y Otras breverías*, op. cit., p. 73.

[...] Donde hay tres, ¿verdad, papá?... sobran dos y falta uno.
Y falta uno.⁴⁹

La experiencia del afuera significa un paso ulterior:

En el momento en que la interioridad es atraída fuera de sí, un afuera se hunde en el lugar mismo en que la interioridad tiene por costumbre encontrar su repliegue y la posibilidad de su repliegue: surge una forma –menos que una forma, una especie de anonimato informe y obstinado– que desposee al sujeto de su identidad simple, lo vacía y lo divide en dos figuras gemelas aunque no superponibles, lo desposee de su derecho inmediato a decir Yo y alza contra su discurso una palabra que es indisolublemente eco y denegación.⁵⁰

Sin embargo, aunque me he referido a ello como *proceso*, no es cierto que la *experiencia del afuera* se dé exclusivamente al final de las obras. Así ocurría en *Misero Próspero*, donde el monólogo después de un elocuente despliegue de imágenes se dirigía hacia la quietud, el silencio, el vacío en que estaba a punto de desaparecer. Así ocurre al final de *Espejismos*.⁵¹

X.- ¿Y dónde estarías?

Y.- Estaría en otro desierto, muy parecido a este, esperando el amanecer para seguir mi camino.

X.- ¿Detrás de los nómadas?

Y.- Detrás de cualquier espejismo.

X.- ¿Solo? (*Silencio.*) ¿Estarías solo?

Y.- Incluso en un desierto ocurren cosas... cuando las miras.

X.- ¿Estarías solo?

Y.- (*Mira hacia un lateral.*) El sol está subiendo. Empieza a hacer calor. (*Pliega la silla.*)

X.- ¿Solo?

Y.- Y las dunas se han movido esta noche. (*Se dirige hacia un lateral con la silla.*)

X.- ¿Estarías solo?

Y.- El desierto crece. (*Sale.*)

Donde se utiliza además la imagen del *desierto* para expresar la *experiencia del afuera*:

[...] es sentir de repente crecer en uno mismo un desierto, al otro extremo del cual espejea un lenguaje sin sujeto imaginable, una ley sin dios, un pro-

⁴⁹ *Ibidem.*, p. 77.

⁵⁰ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 64.

⁵¹ *Espejismos*, en *Pervertimento y Otros Gestos para nada*, *op. cit.*, p. 55.

nombre personal sin persona, un rostro sin expresión y sin ojos, otro que es el mismo.⁵²

El desierto efectivamente *crece*, y lo hace “de noche”:

X.- Me han dicho que los desiertos... crecen.

Y.- De noche.

X.- ¿Cómo?

Y.- De noche, crecen de noche. Los desiertos crecen de noche.⁵³

Pero si, como íbamos diciendo, la *experiencia del afuera* suele *verbalizarse* en la última parte de las obras, muchas son las que, por otro lado, empiezan con una “oscuridad” en la que los personajes se buscan (normalmente *el uno al otro*):

(El escenario está vacío y desierto. Luz imprecisa, quizás parpadeante – también en la antesala. Puede escucharse el viento, e incluso soplar, arrastrar polvo, papeles, hojas... Batir de puertas mal cerradas. Una voz lejana grita: “¡Solano!”... Silencio. Otra voz, también remota: “¡Ríos!”... La primera, más cerca: ¡Solano!”... Y una respuesta más lejana: “¡Ríos!”... Las llamadas se van repitiendo alternativamente desde distintas zonas del teatro...)⁵⁴

Nuevamente se trata también de una relación beckettiana silencio-oscuridad vinculada a la *acción*:

Para abarcar la significación del silencio en la obra de Beckett [...] habría que insertarlo en una constelación, en un sistema conceptual y estético que incluyera asimismo las nociones de vacío, quietud y oscuridad.⁵⁵

También en *El canto de la rana* Cosme Pérez buscaba *otros personajes* al principio de la obra:

¡Jerónimo!... ¡Escamilla!... ¡Dónde os habéis metido?... ¡Manola!... ¿No hay nadie aq-...?

Oscuro está el lugar, nadie aparece [...] ¡Eh! ¿Quién anda ahí? (*Grita hacia la sala*) ¿Hay alguien por ahí?... ¿La guardia, a caso? (*Escucha*)⁵⁶

⁵² FOUCAULT, *op. cit.*, p. 65.

⁵³ *Espejismos*, en *Pervirtimento y Otros Gestos para nada*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁴ Comienzo de *Ñaque*, *op. cit.*, p. 125.

⁵⁵ SANCHIS SINISTERRA, José, “El silencio en la obra de Beckett”, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁶ *El canto de la rana*, en *Misero Próspero y Otras breverías*, *op. cit.*, pp. 84 y 85 respectivamente. El hecho de que esta búsqueda se produzca además en un teatro es algo recurrente en Sanchis y produce efectos de *metateatralidad*. En el caso de *El canto de la rana*, la acción transcurre en el escenario del Coliseo del Buen Retiro de 1672, después de una representación. *Misero Próspero*

Al principio de *El cerco de Leningrado* también encontramos que no hay luz y sólo escuchamos las voces de los personajes:

VOZ DE PRISCILA.- ¿Qué pasa? (*Silencio*) ¡Natalia! ¿Qué pasa? (*Silencio*) ¡Natalia! ¿Estás ahí?
 VOZ DE NATALIA.- (*Lejana*) ¡Sí!
 VOZ DE PRISCILA.- ¿Qué ha pasado?
 VOZ DE NATALIA.- ¡Priscila!
 VOZ DE PRISCILA.- ¿Qué?
 VOZ DE NATALIA.- ¡Se ha ido la luz!
 VOZ DE PRISCILA.- ¡Ya me doy cuenta, idiota! ¿Crees que estoy ciega?
 VOZ DE NATALIA.- ¡Que se ha ido la luz!
 VOZ DE PRISCILA.- ¡Tampoco estoy sorda! ¿Dónde estás?
 VOZ DE NATALIA.- ¡La luz, te digo!
 VOZ DE PRISCILA.- ¿Has tocado el cuadro? (*Silencio*) ¡Natalia!
 VOZ DE NATALIA.- ¡Ya voy, ya voy!
 VOZ DE PRISCILA.- ¿A dónde vas a ir tú? ¿Qué haces?⁵⁷

Otro principio determinado por el comportamiento verbal de los personajes, en el que la conversación comienza porque a la *Joven* le parece que el *Hombre* le ha dicho algo, es el que tiene lugar en *Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto* (primera de las breverías que se reúnen bajo el título precisamente de “Claroscuros”):

JOVEN.- ¿Cómo dice?
 HOMBRE.- ¿Qué?
 JOVEN.- Perdona: no le escuchaba.
 HOMBRE.- ¿A mí?
 JOVEN.- Estaba distraída. Perdona.
 HOMBRE.- No comprendo...
 JOVEN.- ¿Qué me decía?
 HOMBRE.- ¿Yo?
 JOVEN.- Sí... Estaba distraída.
 HOMBRE.- No le decía nada.
 JOVEN.- ¿Qué?
 HOMBRE.- Perdona., pero yo...
 JOVEN.- ¿No me decía nada, está seguro?⁵⁸

también era metateatral: en ese caso, los personajes preparaban una función. El *Cerco de Leningrado* se desarrolla en un viejo teatro, y Ríos y Solano también parecen haber llegado a un teatro. Por otro lado, la mayoría de los personajes que aparecen en *Pervirtimento* y *Otros Gestos para nada*, tienen también consciencia de estar en un escenario.

⁵⁷ *El cerco de Leningrado*, op. cit., p. 9.

⁵⁸ *Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto*, en *Misero Próspero y Otras breverías*, p. 49. La amenaza constante de la *oscuridad* se recoge también en *Retrato de una mujer con sombras*,

Tras este batiburrillo de arranque, polvareda lingüística que va cobrando forma, los personajes *se encuentran* y al final de la brevería parece iniciarse verdaderamente una *conversación*:

HOMBRE.- [...] Gracias... ¿Qué pasó con su zapato?⁵⁹

Un proceso lingüístico parecido encontramos en *La Espera*:

Decir: tú, allí, entonces. Manera de empezar.
Entonces, tú, allí...aquella espera [...].

Donde la integración y la *acción* sólo es posible al final:

Alguien, una tarde, hace mucho tiempo, esperando inútilmente en una playa desierta, encontró entre la arena de la orilla, muy cerca de la espuma de las olas... esta pequeña caracola rota.⁶⁰

Pero si como hemos visto, la obra puede comenzar en oscuridad y silencio y volver o no a diluirse en la *experiencia del afuera*, esta también puede *irrupir* a mitad de la obra:

Sin duda es en este movimiento, mediante el cual el lenguaje gira sobre su eje, donde se manifiesta de forma más exacta la esencia del compañero obstinado. No es, en efecto, un interlocutor privilegiado, cualquier otro sujeto hablante, sino el límite sin nombre contra el que viene a tropezar el lenguaje [...] es más bien el desmesurado fondo en el que el lenguaje se pierde continuamente, pero para volver idéntico a sí mismo, como si fuera el eco de otro discurso que dijera lo mismo, o de un mismo discurso que dijera otra cosa.⁶¹

Así, el *afuera* es sentido por los personajes al contacto con *el otro* y los *otros*. “La ciudad crece como cáncer”, dice la *Joven al Hombre*.⁶² “Mi familia es muy antigua [...] se pierde en la noche de los tiempos” comunica *Y a X* en la brevería *De Tigres* en la que habíamos resaltado el *ego pragmático*:

tercera brevería de “Claroscuros”: “Porque es eso, ¿verdad? Ir apagando los faroles, lo mismo que en el juego...¿es eso lo que quieres? ¿Qué todo quede oscuro, que no podamos vernos ni reconocernos? ¿Qué las cosas dejen de tener sentido para...?” p. 75.

⁵⁹ *Ibidem.*, p. 58.

⁶⁰ *La Espera*, en *Pervertimento y Otros Gestos para nada*, pp. 45 y 46 respectivamente.

⁶¹ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 70.

⁶² “Y entretanto, afuera, la ciudad crece. Crece como un cáncer. Y nadie parece preocuparse, nadie parece tener miedo [...] Y mientras, el cáncer crece sin que nadie parezca preocuparse. Lo llaman ciudad, y nadie parece tener miedo.” *Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto*, en *Misero Próspero y Otras breverías*, *op. cit.*, p. 53.

Y.- Un antepasado mío, por ejemplo, era tan antiguo que ni sabíamos quién era.
 X.- Qué pesar.
 Y.- Nada: ni su nombre, ni dónde vivió, ni cuándo... Perdido en la noche de los tiempos.
 X.- Pobre hombre.
 Y.- Ni siquiera sabemos si era un hombre. Quizás fuera una mujer.
 X.- O un tigre.⁶³

En el caso de la *Joven y el Hombre* hay además un abismo lingüístico que recorre toda la pieza. J. Sanchis Sinisterra se ha encargado de tratar ese asunto en otras obras. Dicho “abismo” parece recibir en realidad el nombre de *discronía*.⁶⁴ En el caso de *El cerco de Leningrado* son localizables unas cinco. A continuación señalaremos una:

NATALIA.- ¿Qué haces con las plantas?
 PRISCILA.- ¿De dónde lo has sacado?
 NATALIA.- ¿Por qué las traes aquí?
 PRISCILA.- ¿A qué viene ahora disfrazarse?
 NATALIA.- ¿Desde cuándo te ocupas de las plantas?
 PRISCILA.- Desde que tú no las sacas a pasear.
 NATALIA.- Pues entérate de que no es un disfraz...
 PRISCILA.- Y las traigo para que las dé el sol.
 NATALIA.- Estaba en el almacén.
 PRISCILA.- Cuidarlas: eso es lo que hago.
 NATALIA.- Y es mi traje de Vera Yakubovski.⁶⁵

En *Casi de Pervertimento y Otros Gestos para nada*, la experiencia del afuera queda circunscrita a las peculiaridades del “anillo de Moebius” (subtítulo de la pieza) en la que el proceso es siempre continuado y tras la pausa *Y* recomienza con las mismas palabras que *X* había dicho al principio (un principio que iniciado de por sí con puntos suspensivos no significa sino otra continuidad):

X.- ... Hablo de antes del asfalto, de cuando andabas por tu calle pisando vieja tierra prensada, polvo apenas urbano.
 [...]
 X.- Habla del mar, sí. De la playa cercana, del barrio de pescadores...

⁶³ *De Tigres*, en *Misero Próspero y Otras breverías*, *op. cit.*, p. 20.

⁶⁴ *Discronía* es precisamente una de las piezas de *Pervertimento y Otros Gestos para nada*: “¡Si vieras!... Ayer me ocurrió algo extrañísimo. Estaba yo aquí en la sala, sentada en este mismo sillón, hablando con un viejo amigo -Sergio se llama-, cuando tuve de pronto la impresión de que no me estaba escuchando [...]. Estábamos los dos en el mismo lugar y en el mismo tiempo, pero había algo que nos... desajustaba...” p. 32.

⁶⁵ *El cerco de Leningrado*, *op. cit.*, pp. 61-62. Las otras “discronías” se encuentran en las pp. 20-21; 26; 36; y 46.

Y.- No recuerdo nada.
 X.- ¿No recuerdas el mar?... ¿No recuerdas el mar?
 Y.- Aún no era yo, entonces.
 X.- ¿Y ahora?... ¿Lo eres ahora?... ¿Eres tú ahora?
 Y.- ¿Quién, si no?
 X.- Si no recuerdas el mar, ya no lo eres.
 Y.- ¿Quién, si no?
 X.- Hablo de ti, que no lo eres.

(Pausa.)

Y.- Hablo de antes del asfalto, de cuando andabas por tu calle pisando vieja tierra prensada, polvo apenas urbano.⁶⁶

Nos queda, por último, añadir una última consideración con respecto a la *recepción* en la que el silencio tiene una función importante. El público, considerado también como *compañero*, forma parte de la experiencia del afuera, está incluido en el silencio y muchas veces se le plantea “cara a cara” la cuestión para que él mismo reflexione:

SOLANO.- Ríos...
 RÍOS.- ¿Qué?
 SOLANO.- Ríos.
 RÍOS.- ¿Qué?
 SOLANO.- ¿No queda nada?
 RÍOS.- ¿De qué?
 SOLANO.- (Tras un silencio, mirando alrededor.) Lo que decimos, lo que hacemos...¿se borra todo?
 RÍOS.- Somos actores, ¿no?
 SOLANO.- (Mirando intensamente al público.) No queda nada...¿tampoco allí? (Lo señala. Silencio.) ¿Tampoco allí?
 RÍOS.- ¿Te refieres al público?⁶⁷

Hay también una búsqueda del público, que también es el *otro* (una de sus posibilidades) implicación necesaria para que se produzca la experiencia del afuera:

Y mi silencio, más fuerte que mis gritos más fuertes: será un clamor atronador aquí, en mi ausencia.⁶⁸

⁶⁶ *Casi*, en *Pervertimiento y Otros Gestos para nada*, op. cit., pp. 47-50.

⁶⁷ *Ñaque*, op. cit., p. 178.

⁶⁸ *Presencia*, en *Pervertimiento y Otros Gestos para nada*, op. cit., p. 63.

Se trata, a fin de cuentas, de una *ecuación fundamental*⁶⁹ que J. Sanchis Sinisterra parece haber aprendido de Beckett, *hablar es igual a existir*, pero que a menudo recibe un tratamiento humorístico muy personal en nuestro autor:

Y.- Y ya metidos en la danza de hablar y escuchar, ¿por qué no tocarnos, empujarnos, besarnos y mordernos, bailar, prestarnos dinero, quemar el teatro, planear viajes, fundar sociedades anónimas, promover campañas contra...?
X.- ¡Basta, basta! (*Silencio.*) Es una perspectiva... aterradora.⁷⁰

Y sobre todo a la que debe añadirse desde ya, esa nueva ecuación ideada por Austin y que Sanchis lleva tiempo reivindicando para sí: *hablar es igual a hacer*.

⁶⁹ SANCHIS SINISTERRA, José, “El silencio en la obra de Beckett”, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁰ *Espejismos*, en *Pervertimento y Otros Gestos para nada*, *op. cit.*, p. 52.

BIBLIOGRAFÍA

- AUSTIN, John L., *Palabras y acciones*, compilado por J. O. URMSON, Barcelona, Paidós, 1982.
- FOUCAULT, Michel, *El pensamiento del afuera*, Valencia, Pre-Textos, 1989.
- _____, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1985.
- LOZANO, Jorge; PEÑA-MARIN, Cristina; ABRIL, Gonzalo, *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra, 1980.
- MONLEON, José, “El Teatro Fronterizo”, *Primer Acto*, N° 186, octubre-noviembre de 1980, pp. 89-109.
- _____, “Testimonio. Sanchis Sinisterra. Un teatro para la duda” (entrevista), *Primer Acto*, N° 240, septiembre-octubre de 1991, pp. 133-147.
- RAGUÉ ARIAS, María José, *El teatro de fin de milenio en España*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 169-173.
- REYES; Graciela, *El abecé de la pragmática*, Madrid, Arcos, 2000.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, ed. de Manuel Aznar Soler, Madrid, Cátedra, 1991.
- _____, *Misero Próspero y Otras breverías*, Madrid, La Avispa, 1995.
- _____, *El cerco de Leningrado*, Madrid, S.G.A.E. (Sociedad General de autores y editores), 1995.
- _____, *Los figurantes*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1996.
- _____, *Pervertimento y Otros Gestos para nada*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado de Teatro, 1997.
- _____, *Trilogía americana*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996.
- _____, *El lector por horas*, Barcelona, Proa, 1999.
- _____, “Personaje y acción dramática”, en AAVV, *El personaje dramático*, coord. de Luciano García Lorenzo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 97-115.
- _____, “Fronteras Beckettianas” y “El espacio dramático”, *Primer Acto*, N° 233, marzo-abril de 1990, p. 43 y pp. 45-49, respectivamente.
- _____, “El silencio en la obra de Beckett”, *Pausa*, N° 8, julio de 1991, pp. 6-15.
- _____, “Notas al programa de teatro concreto”, *Primer Acto*, N° 66, 1965, pp. 63-64.
- _____, “El Teatro Fronterizo. Manifiesto (latente)”, publicado en *Primer Acto*, N° 186, octubre-noviembre de 1980, pp. 88-89.
- SEARLE, John, *Actos de habla*, Madrid, Cátedra, 1980.
- URMSON, J. O., “Dramatic Representation”, *Philosophical Quartely*, Vol. 22, N° 89, October, 1972.
- VAN DIJK, Teun A., *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.
- VON WRIGHT, G. H., *Norma y acción*, Madrid, Tecnos, 1979.