

Metalepsis y transformismo.  
Dramaturgia de *Sensacional de maricones*

La obra dramática de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio ha recibido calificaciones como las de teatro postdramático o narraturgia, así como frecuentes predicciones agoreras acerca de la imposibilidad de su puesta en escena. *Sensacional de maricones*, escrita en 2005 y estrenada el año siguiente por la compañía La Capilla bajo la dirección de Boris Schoemann, supone un caso extremo en lo que se refiere a las anomalías que tanto llaman la atención en la escritura dramática de Legom y, sobre todo, es una pieza que aprovecha excepcionalmente esas anomalías y consigue resultados artísticos de sumo interés.

El presente análisis pretende mostrar que las particularidades que configuran esta singular dramaturgia surgen principalmente de un novedoso planteamiento de los niveles de representación de la ficción que, a su vez, afecta (o se manifiesta a través de) la categoría de personaje dramático y la estructura textual de la obra.

### **1. Escritura, dicción y ficción dramática**

Se trata de un texto que prácticamente carece de *acotaciones*. Las únicas que encontramos son el título, «Sensacional de maricones. Fotonovela escénica. Primer tomo», y el cierre del texto, «Fin del primer tomo». Cabe recordar, además, que este tipo de acotaciones son *metadramáticas*, es decir, se refieren al drama en cuanto tal, en lugar de *constituir* el drama. Más aún: si bien de una acotación metadramática de carácter más clásico como «comedia en tres actos en prosa» podemos extraer una cierta información acerca de la constitución del drama gracias a las convenciones tan establecidas de comedia, acto y prosa, el título de esta pieza poco dice de su estructura y nos sitúa más bien en el terreno de lo híbrido (dramatización de un género no teatral como la fotonovela) y de lo frívolo y efímero (tanto por el carácter intrascendente de este tipo de *pulp fiction* como por su publicación por entregas). Paradójicamente, esta información –búsqueda de lo híbrido e intrascendencia-- resultará valiosísima, si no para la descripción de la estructura del drama, al menos para comprender el sentido de muchas de las particularidades de dicha estructura.

Como queda dicho, una de las características de esta y otras piezas de Legom es que, aparte del título, no aparecen ni siquiera acotaciones personales nominales. Toda la acción se sostiene en

unos diálogos divididos por rayas que recuerdan a las utilizadas en el modo narrativo y que, como en un diálogo narrado, «dan paso» a las distintas voces que participan en él. Sin embargo, mientras que, en otras piezas del autor --como *Las chicas del Tres y Media Floppies* (2002) o *Mi querido capitán* (2010)-- existe una correspondencia evidente entre cada una de las voces introducidas por las rayas y un personaje --de forma que siempre es posible establecer a qué personaje pertenece cada una de las voces sin necesidad de acotaciones nominales o *dramatis personae*-- , en *Sensacional de maricones* no es posible establecer esta correspondencia. En esta pieza, de hecho, no hay manera de determinar con certeza el número de voces que participan en el diálogo.

La cuestión del número de voces (y, por tanto, actores) que mantienen el diálogo carece probablemente de relevancia a la hora de analizar el drama, tanto más cuanto que, como queda dicho, no es posible llegar a ninguna conclusión con los datos que ofrece el texto. Esta cuestión queda asumida, por tanto, como una de las tantas que debe resolver cada puesta en escena concreta; decisión de mucho más calado que la elección de --por ejemplo-- la música, si se quiere, pero no por ello menos ajena al análisis del drama. A nuestro juicio, y por razones que quizá no tiene sentido detallar aquí, pero que parten de la clara preferencia de Legom por las configuraciones en forma de dúo y la similitud de esta pieza con otras del autor como *Cuentos para dormir infantas* (en la que el número de narradores es explícitamente de dos), sería coherente una representación que utilizase dos actores (personajes demiurgos) que, desde su nivel intradramático superior, irían presentando, actuando e interactuando con los personajes del metadrama que constituye la fábula de la fotonovela.<sup>1</sup>

Esta poco habitual falta de concordancia entre voz-actor y personaje y las frecuentes metalepsis entre niveles dramáticos (ver más adelante) están estrechamente relacionadas, como puede verse desde el mismo comienzo del texto:

- Jaimito, como cualquier muchacho de servicio, estaba enamorado del patrón de la casa: Don Juan Eleudoro Castro y Castro.  
—Pero el suyo era un amor puro.  
—Don Juan Eleudoro.  
—Un amor de época.  
—Jaimito lo tenía decidido, no iba a enamorarse de nadie más en su vida, para qué, si con el cariño y los billetes de don Juan Eleudoro tenía.  
—Jaimito, ¿qué no piensas lavar hoy la nave?  
—Ya se la lavé tres veces, don Juan Eleudoro, si quiere la vuelvo a lavar. Don Juan Eleudoro. Las

---

<sup>1</sup> Conste, sin embargo, que las cuatro puestas en escena de las que hemos tenido noticia (dirigidas en México por Boris Schoemann, Leonardo Kosta y Álex Saavedra y en Italia por Claudio Autelli) han optado por emplear tres actores, con una actriz en el «papel» de Doña Mariana Bribiesca, sacando partido al hecho de que este es el personaje más «objetivo» de todos, como se verá más adelante en el análisis.

veces que usted quiera, don Juan Eleudoro.  
—Y se repetía y repetía el nombre, porque don Juan Eleudoro le sabía a caramelo.  
—Don Juan Eleudoro. (1)<sup>2</sup>

Nótese que las réplicas anteriores podrían adscribirse lo mismo a dos voces-actores turnándose en el «uso de la palabra» --y entonces la pareja de narradores adoptaría en la sexta y séptima (¿y novena?) réplicas los papeles de Jaimito y Don Eleodoro-- que a tantos actores como réplicas --de forma que siete actores narrarían y otros dos representarían el diálogo entre el muchacho y su patrón— o a cualquier otra combinación entre ellas. (Por supuesto, existe aún la posibilidad de que un solo actor enuncie todo el texto, pero no una única voz, pues esto destruiría el diálogo.)

El recurrente epíteto de «teatro narrativo» parte de aquí: de la ausencia de acotaciones, de la imposibilidad de asociar inequívocamente un actor a un personaje y de los usos narrativos que parecen prevalecer en los diálogos. Aunque el análisis de las relaciones y significados de los niveles dramáticos --pues de eso se trata, básicamente— se realizará con detalle más adelante, parece adecuado dejar sentado desde el principio el carácter dramático y no narrativo de este texto.

*Sensacional de maricones* es un relato que, aparentemente, presenta una estructura *regida* (García Barrientos 2001, 42) por unas voces indefinidas. Estas van, en efecto, narrando y representando la historia de Jaimito, la historia que constituye el primer tomo de la fotonovela «Sensacional de maricones». Esas voces parecen equivaler, por tanto, a la de un narrador que organiza el relato de la ficción y cede la palabra a los personajes de dicho relato. Sin embargo, sucede que la enunciación de estas voces es *inmediata*, teatral. El acercamiento al modo narrativo es evidente, pero el carácter escénico de esas voces regidoras es asimismo indudable, puesto que no se trata de una sola voz, sino de al menos dos, y estas voces interactúan entre sí sin que ninguna otra instancia las rija, es decir, in-mediatamente ante los ojos del espectador que presencia esa interacción. *Sensacional de maricones* cumple, en definitiva, con el carácter triangular de la comunicación teatral. El diálogo entre las voces (único elemento del texto aparte del título) solo puede ser percibido mientras se produce, puesto que no es transmitido por ninguna otra instancia mediadora. La presencia del público mientras se produce el diálogo es la única forma posible de transmisión, lo cual determina sustancialmente el carácter de este diálogo y su interpretación. Como en el caso de *La Celestina*, podemos añadir etiquetas, avisos y matizaciones a placer, pero no será posible negar que estamos ante un texto dramático.

El siguiente extracto permite apreciar la traviesa imbricación de modos que ensaya Legom

---

<sup>2</sup> Se cita siempre por el original proporcionado por el propio autor, indicando el número de página.

en su teatro, al tiempo que despeja cualquier duda –a nuestro juicio— del carácter dramático del texto:

—Jaimito no has lavado los trastes —dijo Doña Mariana.

—Jaimito, te estás acabando muy rápido el clorálex —dijo doña Mariana.

—Jaimito, esas manchotas cafés en tus calzones no se quitan, así que de ahora en adelante los lavas tú —también dijo Doña Mariana.

—Espera.

—Espero.

—Oye. ¿Por qué doña Mariana lavaba los calzones de Jaimito, no que él era el muchacho de servicio?

—Haces demasiadas preguntas.

—Buenas preguntas.

—Buenas preguntas.

—¿Entonces?

—Jaimito por una parte era el esclavo de la casa, de pendejo y huevón no lo bajaban, pero por otra parte.

—Por otra parte.

—Doña Mariana no hubiera permitido jamás que Jaime se acercara a su lavadora de burbujitas. (6)

Por una parte, encontramos en este fragmento elementos que nos remiten al modo narrativo: las apostillas como «dijo doña Mariana» y el reparto de un enunciado de función narrativa en tres réplicas. En el primer caso, se trata de un «dijo doña Mariana» que pretende recalcar el carácter narrativo de la fábula de segundo nivel y que en nada afecta la entidad inmediata, dramática, de quien lo enuncia. Pero, incluso en este caso, nos parece encontrar un efecto más rítmico, escénico, y –sobre todo— humorístico que verdaderamente narrativo. Es también este aspecto que por ahora llamaremos «coreográfico» del diálogo el que explica la división de las tres últimas réplicas. Aunque podría pensarse que tres réplicas dedicadas a narrar una acción indican que el texto es narrativo, es precisamente el ritmo y el suspense que se crean con la repetición y la dilatación del enunciado lo que debilita el carácter narrativo del diálogo y resalta su espectacularidad.

Por otra parte, este fragmento evidencia que los saltos de un nivel a otro no hacen sino potenciar el carácter teatral del drama de primer nivel, el de los ¿dos? narradores. Al interrumpir la serie de réplicas apostilladas al estilo «novelesco» con una discusión entre quienes están contando la historia, aparece con toda claridad la diferencia entre la historia regida de Jaimito y el acto de escenificarla que estamos presenciando.

Así pues, *Sensacional de maricones* es un texto dramático compuesto exclusivamente por diálogos, pero lo verdaderamente particular de este texto es la falta de una correspondencia fija entre las intervenciones verbales que pertenecen a un personaje y el cuerpo que pronuncia esas palabras. Para el análisis de los diálogos será fundamental tener en cuenta esta particularidad, unida al hecho de que el número de esos cuerpos, los actores, no está definido de antemano, como queda

dicho, y sin perder de vista que los personajes de la fábula de segundo nivel, la de Jaimito, están a su vez encarnados por los personajes pseudo-demiurgos.

El *estilo* de los diálogos presenta una marcada unidad. Tanto las voces de los narradores como los personajes del metadrama se expresan en un lenguaje vulgar y burlesco, cargado de dobles sentidos, referencias sexuales y divagaciones estériles. Nos encontramos de nuevo ante la pretendida intrascendencia del drama, que se reserva para sí mismo un grado de heroicidad similar al de los personajes de Legom: dignamente ridículo.

En este ambiente de (a nuestro juicio tierna) degradación es donde hay que entender el *decoro* de los diálogos. Todos los personajes, sin excepción, se sirven de imágenes groseras y malsonantes que acaban formando un tejido denso y, a su modo, poético que acentúa el contraste entre los ideales románticos del joven y la crudeza incomprensible de la realidad. Sirva de ejemplo el siguiente fragmento, anagnórisis fundamental en el desarrollo del personaje principal:

- El problema, pensó Jaimito.
- Es que mujeres de a de veras no hay.
- A mí lo que me late son las vergas peludotas.
- Prietas, grandotas, grasosas y bien, pero bien peludotas.
- Las chiquitas, rasuradas, limpiecitas.
- Esas también me gustan.
- Las cabezonas, con pellejo, las que tienen marcas congénitas, las que no, las anchas, las largas, las carnosas, las talludas.
- En general todas.
- Todas las vergas me laten —sintetizó Jaimito. (14-15)

Cabe aún diferenciar un matiz que influye en el estilo de los diálogos. El tono *kitsch* propio de publicaciones como la fotonovela es empleado en diversas ocasiones por los pseudo-demiurgos para introducir distintas escenas. El contraste que se establece entre el relamido uso de clichés y la vulgaridad del habla de los personajes sirve de fuente de humor y abunda en la sátira de los ideales espurios que llevan a Jaimito al fracaso. Es especialmente interesante el hecho de que los propios narradores no son capaces de mantener el tono folletinesco y acaban desmontando cualquier justificación narrativa y rebajando cualquier pretendido romanticismo en los actos de los personajes. Este es el marco de la escena de la visita de doña Mariana Bibriesca al cuarto del protagonista que termina con la anterior anagnórisis:

- Pero quien no perdió detalle fue doña Mariana Bribiesca, y una noche.
- Una noche de negras buganvillas.
- De negras espaldas y negros demerolos.
- Una noche negra, pues, muy negra, como son las noches negras, en la que don Juan Eleudoro no

estaba en casa.  
—Por vaya usted a saber qué negocios en el extranjero.  
—O cualquier mamada de esas, conveniente para el caso.  
—Se apareció Doña Mariana Bribiesca en el cuarto de Jaimito con todas las intenciones de cogérselo. (11)

En la pieza destaca —y volvemos aquí a la repetida y rechazada etiqueta de teatro postdramático— la considerable ausencia de la *función dramática* en los diálogos. Esto se debe, por una parte, a la estructura falsamente regida (las acciones principales del metadrama son parcialmente «narradas») y a la propia parquedad de acciones en la trama.

Lo que resulta revelador de la riqueza estructural del teatro de Legom es que encontramos ejemplos de diálogo dramático no solo en las pocas escenas que componen el argumento del metadrama, sino también en confrontaciones entre los pseudo-demiurgos y en las numerosas metalepsis: enfrentamientos entre narradores y personajes.

Este «hacer con palabras» se concreta, tanto en los diálogos del primer nivel de la ficción (el de los pseudo-demiurgos) como en las metalepsis (diálogos entre el narrador y el personaje narrado) en las acciones de puntualizar, corregir o cuestionar los hechos relatados. Por esta razón, confluye en estas réplicas la *función metadramática*:

—Doña Mariana se levantó de la cama mientras agarraba sus calzones, su sostén y todo el tiradero que había dejado por el cuarto.  
—¿No había llegado ya desnuda?  
—¿Tú crees?  
—Tú lo dijiste.  
—Entonces no podremos decir que Jaimito pensó: “Si fueras hombre solo traerías tu pantalón, tus tenis y una camiseta blanca”.  
—No podremos, definitivamente.  
—Porque ella entró desnuda y desnuda salió aún llorando del cuarto.  
—Como si ella fuera la violada.  
—Pinche vieja. (15)

Los pseudo-demiurgos usan y abusan de la caracterización, imponiendo su punto de vista sobre los personajes, tal como hace un narrador en el otro modo de representación con el que continuamente juega el texto. Este punto de vista tiende a la ironía y la degradación: «Bueno, lo de Jaimito no eran las metáforas. [...] Tampoco los seudónimos» (5).

Pese a que, como queda dicho, buena parte de la caracterización de los personajes del metadrama recae en los diálogos de los pseudo-demiurgos, la *función caracterizadora* también se encuentra en boca de los personajes de la fábula de segundo nivel, tanto para realizar caracterizaciones *reflexivas* --«Yo valgo poco, es verdad, muy poco, pero sé cuánto valgo» (15)— como *transitivas* en presencia del otro personaje --«Mira, Jaime con jota mayúscula. Se ve que eres

inteligente. No. Bueno, inteligente no. De hecho pareces bastante pendejo e inexperto» (10)— o en ausencia de este:

—Y sobre todo, tengo una hermosa nena que me ama.

—¿Hermosa nena esa pinche gorda? (18)

La *función narrativa* del diálogo, preponderante en las intervenciones de los pseudo-demiurgos y, por tanto, especialmente frecuente a lo largo del drama, no entorpece en absoluto el carácter teatral de este. En *Sentimental*, en un momento dado se pueden llegar a ocupar de la narración tanto los distintos (¿dos?) pseudo-demiurgos como los personajes del metadrama, pasando el acto de narrar de la voz de unos a la de otros sin transición, y sin transición convirtiéndose en escena del metadrama, en una suerte de transformismo de caracteres que conduce el desdoblamiento propio del teatro a extremos poco habituales:

—Pero hasta en sueños le decían Jaimito.

—Por eso me salí del pueblo.

—Cuando tenía cinco años le decían Jaimito.

—Cuando cumplí los nueve aún me decían Jaimito.

—Pero cuando cumplió los trece, y todos...

—...absolutamente todos en el pueblo...

—...le seguían diciendo Jaimito,

—...supe que algo estaba mal.

—Buenos días Doña Jacinta.

—Buenos días Don José.

—Buenos días, JAIMITO.

—JAIMITO.

—Jaimito su chingada madre. Soy Jaime. Y me van a decir Don Jaime. (2)

Ya se ha mencionado que el gusto del autor por poner un lenguaje obsceno en boca de sus personajes es tan llamativo que muchas veces es lo primero en lo que repara el lector / espectador del teatro de Legom. También hemos defendido ya que esa acumulación de palabras y acciones degradantes tienen un valor que se puede considerar poético siempre que se renuncie a un concepto demasiado estrecho de lo poético. Sea como fuera, es indudable que en no pocos enunciados de la obra encontramos que la función del lenguaje está orientada hacia sí misma, como cuando se expresa que Jaimito «se regresaba a su cuarto con una pequeña y dura victoria entre las piernas» (7), y que este uso poético del lenguaje tiene una función degradante, ridiculizadora, a la vez que humorística.

Una vez más, el juego con los distintos niveles dramáticos, las transgresiones en el paso de uno a otro que envuelven a los narradores y a sus personajes en una metalepsis cercana al transformismo, afecta a la interpretación de aquellos diálogos en que prevalece la *función poética*. La función de un enunciado que pertenece al metadrama es percibida como poética en el nivel

superior, el de los pseudo-demiurgos. Estos, a su vez, realizan una continua degradación de esos contenidos poéticos. La antítesis entre los ideales bovarianos de Jaimito y las apostillas de quienes rigen la escenificación de su historia es lo que el espectador, en el triángulo comunicativo exterior, percibe como poético en su contraste:

- Dice que está viejo y panzón.
- Cosa que no era mentira.
- Es que no lo ve con los ojos del corazón, como lo veo yo.
- Con el ojo del culo quisieras verlo. (5)

Cabe señalar todavía que la particular estructura textual de esta pieza facilita la realización de la función poética sacando provecho de la no equivalencia entre voz y personaje. De esta manera, el diálogo enunciado por un personaje es sometido a una cierta «coreografía» de carácter cercano al del verso que, al ser percibido por el espectador, desempeña una función indudablemente poética:

- Querido doctor Peligro.
- Dos puntos. (16)
  
- Y Jaimito, al caminar, solo se repetía:
- Yo fui una gata ejemplar.
- Yo fui una gata ejemplar.
- Yo fui una gata ejemplar.
- Yo fui una gata Ejemplar. (22)

No vamos a sostener que *Sensacional de maricones* esté escrito en verso. Pero no debería quedar sin observarse e intentar una interpretación de algo obvio, que llama la atención a primera vista en la estructura de los diálogos: la brevedad de casi todas las réplicas, en contraste con el carácter narrativo de la mayoría de estas. Creemos que este hecho, unido a la distribución entre varias voces de enunciados más o menos largos y a la repetición de algunos de ellos, da lugar a eso que venimos llamando aspecto «coreográfico» del diálogo, que consigue que el habla de los narradores sea menos literaria y, por tanto, a un tiempo menos impostada o institucionalizada – trascendente-- y más teatral (véase al respecto García Barrientos, 2001, págs. 67 – 70). Nada más lejos que un afán documental o burdamente provocativo en las exageradas pero refinadísimas obscenidades y groserías que despliega el diálogo legomiano.

No debe extrañarnos que, en una pieza que quiere hacerse pasar por intrascendente y vulgar, la *función ideológica* aparezca en muy pocas ocasiones como la primordial entre las que se acumulan en un diálogo. No deja de haber una función ideológica cada vez que aparece la mencionada antítesis de los ideales de telenovela y la degradación de estos, pero pocas veces

encontramos mensajes primordialmente ideológicos. Cuando aparecen, además, suelen estar teñidos de una ironía situacional cuyo efecto es ensalzar la ideología contraria a la que parecen aludir, como el discurso acerca del esfuerzo personal de Don Eleudoro en una de las escenas finales.

No obstante, y aunque puede resultar superfluo abundar en algo que debería ser obvio para cualquier espectador mínimamente atento, las situaciones degradantes en que se presenta la homosexualidad de los personajes legomianos no es fruto de una actitud homófoba, sino de todo lo contrario, como se desprende de este único comentario «serio» en medio de la verbena de despropósitos que el drama pretende hacer pasar como su único significado:

- Estaba condenado por la sociedad a la niñez perpetua que le atribuyen a los maricas.
- Para no otorgarles derechos. (2)

Como es lógico, los personajes seudo-demiurgos se sirven a menudo de la *función metadramática* para referirse a la representación de segundo nivel, la de la historia de Jaimito. De hecho, los diálogos que fueron mencionados al referirnos a la función propiamente dramática, en los que los personajes del primer nivel disputan entre sí e incluso con Jaimito acerca de detalles o interpretaciones, pueden ser considerados metadramáticos con respecto al drama de segundo nivel. Los pocos diálogos de función metadramática referidos a la representación de primer nivel —es decir, aquellos en los que el enunciado se refiere al drama que se está representando— remiten siempre al subtítulo de la pieza, «Fotonovela escénica», y sugieren que la representación no es otra cosa que un número de la publicación semanal, como las 14 réplicas que cierran el texto.

En propiedad, todos los diálogos (el único diálogo) de *Sensacional de maricones* tienen forma de *coloquio*. El número de personajes que intervienen en dicho coloquio, como hemos constatado, es una decisión que queda al albedrío del director en la puesta en escena o del lector en su puesta en escena virtual, pero —como también ha debido quedar claro— el número mínimo de interlocutores es dos. La ausencia de acotaciones que indiquen entradas o salidas de personajes no es argumento suficiente para pensar que el número de actores en escena es siempre el mismo, pero la forma en que un diálogo es capaz de enlazar fluidamente niveles dramáticos distintos hace pensar en que la metalepsis se consigue mutando los personajes en otros ante los ojos del espectador —al estilo de un transformista— en lugar de con entradas y salidas que serían incongruentes también con la estructura espacial del drama. De todo esto se deriva, por tanto, que a lo largo de la pieza no hay más forma de diálogo que un coloquio entre los personajes seudo-demiurgos.

Ahora bien, estos personajes del primer nivel no solo narran en coloquio, sino que —en coloquio— encarnan y representan a los personajes y las acciones del segundo nivel, y, dentro de la

fluidez y difuminación de límites que caracterizan esta pieza, en la acción del drama de segundo nivel también podemos encontrar escenas de distinto tipo en las que el coloquio consigue sugerir otras formas de diálogo dramático. Sin embargo, estas formas del diálogo que aparecen en el metadrama tienen un carácter espurio por cuanto la labor regidora de los pseudo-demiurgos está siempre presente: nunca podremos hablar de un puro coloquio, soliloquio o aparte en el metadrama, puesto que continuas filtraciones del plano superior de la ficción nos recuerdan —como el bigote de un transformista en el papel de *vedette*— que todo diálogo se produce como parte del coloquio que sostienen los pseudo-demiurgos.

Encontramos la forma de coloquio en una realización menos disuelta, más libre de comentarios y apostillas de los pseudo-dramaturgos, en las tres escenas centrales del metadrama --la violación de Doña Mariana, la visita al vecino travestido y la confesión de Don Juan Eleudoro--, momentos de la pieza que se acercan a la tensión propia de una escena dramática. En virtud de la correspondencia que parece existir entre representación ilusionista y tensión dramática, esta tensión es más acusada y el diálogo más cercano al del teatro convencional cuando está compuesto de *réplicas* breves, puesto que la *esticomitia* que se produce facilita la identificación de cada una de las voces narradoras con un personaje concreto. Este tipo de diálogos nunca se alarga demasiado y el efecto distanciador y antidramático de la voz regidora restablece inmediatamente la perspectiva de fotonovela comentada:

—¿Y su esposa se viste de machín?

—No, ella no tiene que vestirse de nada. Se pone lo que quiera. Yo le digo que se cuide, pero siempre anda con esos pantalones deportivos horribles y con la barriga de fuera.

—¿Y por qué se viste de vieja si no le gusta?

—Niño, hay cosas que algún día entenderás.

—¿Cuándo sea grande?

—No seas pendejo. Mucho antes.

—Hay muchas cosas que no entiendo de la vida.

—Yo lo que no entiendo es por qué se sentaron en la sala si la casa estaba vacía. (9 – 10)

En muchos otros diálogos, en los cuales prevalecen los *parlamentos* de cierta extensión sobre las *réplicas*, el efecto ilusionista no existe, ya que cada uno de los parlamentos de un personaje se divide entre las voces de los pseudo-demiurgos al tiempo que se «disuelve» en la labor regidora de estos:

—Mi patrona, la ilustre Doña Mariana Bribiesca.

—Condesa de Piedras Prietas.

—Le manda estos chocorroles en señal de respeto.

—Y admiración por...

—Y admiración por...

—Y admiración por su hermoso vestido color tabachines tiernos.

- Señor.
- Señor.
- Señor.
- Pasa niño.
- No, aquí me quedo.
- Jaimito había visto de todo en su vida.
- Ja.
- Eso creía. (8)

La particular estructura pseudo-regida de *Sensacional de maricones* tiende a nivelar la distancia en la percepción de formas de diálogo y situaciones que, en una dramaturgia más convencional, presentarían grados de ilusionismo muy diversos. Y es que, ¿qué diferencia se puede establecer entre el coloquio anteriormente citado y el carteo que sostienen Jaimito y el Dr. Peligro, consejero sentimental de la revista «Sensacional de maricones»? No se trata de la presencia o ausencia del interlocutor, puesto que esta es una cuestión que afecta por una parte a la fábula (el Dr. Peligro está en la redacción de la revista mientras Jaimito está en su casa, por no hablar de la distancia temporal que separa la pregunta y la respuesta) y por otra a la representación (que de alguna manera acomodará la forma escénica en que se profieren los diálogos al carácter epistolar de estos), pero no al drama en sí, puesto que en este tenemos --¡como siempre!-- a los personajes pseudo-demiurgos representando en forma de coloquio la consulta epistolar de Jaimito:

- Querido doctor Peligro. Le vuelvo a escribir porque considero que su respuesta a mis anteriores misivas no ha sido satisfactoria.
- Seguramente me reconocerá por el papel membretado de Helou Quiti.
- [...]
- Y el Doctor Peligro le contestaba pacientemente en cada número.
- Persevera, persevera. Sé fiel a tus ideales. (5)

Lo mismo cabe observar para los *soliloquios* y apartes que se producen en el interior del metadrama: la enunciación de un texto que pertenece a un único personaje la lleva a cabo más de una voz. Como ejemplo de «soliloquio a varias voces» sirva el fragmento enumerador de las distintas variedades de penes que se citó a propósito del decoro poético-grosero unas páginas más arriba. Para apreciar con más claridad la fluidez con la que se alternan y entremezclan los niveles dramáticos y las formas de diálogo gracias al «coloquio transformista» que da forma a la historia de Jaimito, nos permitimos citar un fragmento relativamente extenso de la escena en que Don Juan Eleudoro se confiesa a Jaimito y este sufre la gran decepción que espera a todos los protagonistas del teatro de Legom.

- Antes, Jaimito, yo no tenía nada.
- Nada.

—Recalcó don Juan Eleudoro pasando nerviso su mano por el hombro de Jaimito.  
 —Era un muchacho, como tú, ilusionado y pendejo.  
 —Qué le voy a decir, qué le voy a decir, —pensaba Jaimito con las pocas neuronas que le restaban frías.  
 —Qué mierdas le voy a decir cuando me declare todo su amor.  
 —Pero Jaimito ya no lo amaba.  
 —Qué.  
 —Eso le dijo al Doctor Peligro la noche anterior.  
 —Borracho y herido.  
 —Buen punto.  
 —El culo tiene razones que la razón no conoce.  
 —Jaimito había renegado de don Juan Eleudoro.  
 —Pero ahora, al amanecer, tendido entre sábanas.  
 —Con su amado reclinado sobre él.  
 —Solo cerraré los ojos y levantaré la trompita.  
 —Eso.  
 —Si me declara su amor, que yo creo que sí, solo cierro los ojos y levanto la trompa.  
 —Pensó Jaimito hecho un hormiguero.  
 —Trabajé mucho, pero mucho, para obtener todo lo que tengo. (18 – 19)

Nótese que, en esta veintena de réplicas, encontramos un coloquio entre los personajes del metadrama y otro entre los personajes narradores. Este último empieza con una metalepsis en la cual un narrador corrige la intervención de Jaimito, que en el momento de sentirse corregido vuelve a transformarse en narrador y hablar desde el nivel superior de la ficción: «Qué mierdas le voy a decir cuando me declare todo su amor» / Pero Jaimito ya no lo amaba. / Qué.». Además de estos coloquios, se pueden observar unos apartes *sui generis* que desvelan los pensamientos de Jaimito (¡pero que, en el primer caso, en realidad forma parte de la narración, apostillada como tal!). La imbricación es tal que, por una parte, sucede que los pensamientos de Jaimito pueden estar expresados en primera y tercera persona, como también sucede que lo que, desde el punto de vista de la lógica de la situación, es un único enunciado («Pero ahora, al amanecer, tendido entre las sábanas. / Con su amado reclinado sobre él. / Solo cerraré los ojos y levantaré la trompita.») está dividido en tres réplicas, de las cuales dos pertenecen al primer nivel y una al metadrama.

Las consecuencias son claras: se destaca la convencionalidad de esos tipos de diálogo dramático al mismo tiempo que el relato adquiere una flexibilidad poco frecuente en cualquiera de los dos modos —el narrativo y el dramático—, a lo que hay que sumar el efecto humorístico y de distensión, es decir, de intrascendencia.

Dentro de este esquema, creemos que la única *apelación* de todo el texto, la que, en el cierre de la obra nos invita a comprar el próximo número de «Sensacional de maricones» («No se lo pierda», 23), es una apelación dramática o interna, es decir, se dirige a un público dramatizado —los lectores ficticios de la revista— y no al público escénico, ya que este último tipo de apelación conlleva precisamente la idea de que el drama presenciado «significa algo», es trascendente,

mientras que la apelación interna abunda en la idea de que todo lo hemos presenciado no es más que un número de una revista efímera y de poca calidad.

De nuevo, para referirnos a las cuestiones relacionadas con la *ficción dramática* tendremos que tener en cuenta, como en las demás categorías, que la acción principal es la de narrar la historia de Jaimito, y que esta acción de presentar el primer tomo de «Sensacional de maricones» genera un metadrama con su propia ficción de segundo nivel. En el caso del primer nivel nos encontramos con un drama con una única situación dramática —la de los semi-demiurgos narrando— que ocupa todo el texto, de forma que no se puede hablar ni de estructura, ni de jerarquía ni de grados de representación. La pieza se reduce a una única escena, donde la acción —siempre patente— consiste en representar la historia de Jaimito, por lo que no necesita una división en planteamiento, nudo y desenlace. Además, esta acción es presente de forma continua e ininterrumpida. No se trata de un marco para el metadrama —como veremos más adelante— sino que en todo momento llama la atención sobre sí misma. Se trata de una estructura muy característica de esta obra y que hay que tener muy en cuenta para su interpretación.

Ahora bien, el tomo primero de la fotonovela «Sensacional de maricones», que constituye el metadrama o ficción de segundo nivel, se nos presenta como un *drama de acción* cuyo desarrollo corresponde a una estructura *cerrada* (si bien se prometen más aventuras de Jaimito en otros números, la de este tomo primero queda claramente conclusa). La línea principal sigue la historia de Jaimito, un muchacho homosexual que escapa de su pueblo en busca de una realización para sus anhelos sentimentales —derivados de la lectura de la propia revista «Sensacional de maricones»--, proyecta esos anhelos en su patrón y termina decepcionado. Sin perder de vista que la continua presencia de la acción del primer grado no permite que las acciones del metadrama tengan la entidad que tendrían al ser dramatizadas de forma autónoma, se pueden señalar en el argumento representado una serie de episodios, así como distinguir entre acciones y sucesos.

Por lo que respecta a la proporción entre sucesos y acciones dramáticas (en su acepción restringida), no sorprenderá a nadie familiarizado con la dramaturgia de Legom la preponderancia de los primeros sobre los segundos. Siendo el principal tema de esta dramaturgia el fracaso, la ridiculización de unos ideales siempre vicarios y mal digeridos, es lógico que las actuaciones del personaje principal acaben en fracaso y no alteren la situación previa. Así sucede, por ejemplo, cuando Jaimito se pasea desnudo por la casa intentando llamar la atención de su patrón o cuando interrumpe los encuentros amorosos de Don Juan Eleudoro y Doña Mariana Bribiesca. De hecho, en algunos casos, las actuaciones sí alteran la situación, pero en el sentido contrario al esperado por el protagonista, puesto que sus desfiles exhibicionistas acaban provocando el intento de violación de Doña Mariana.

Junto a la acción principal, la de Jaimito, podemos identificar una secundaria: la historia general del vecindario en que se instala el protagonista. Esta acción lateral aparece por primera vez cuando Jaimito visita la casa de enfrente y descubre al vecino, obligado a consumir únicamente productos de la marca Nestlé y a llevar «todos los días durante un año el mismo horrible vestido» (10), y enlaza con la acción principal cuando Don Eleudoro confiesa a su muchacho del servicio que la opulencia que tanto admira el joven es producto de sorteos, o parte de una campaña publicitaria, o, simplemente, fruto del endeudamiento irresponsable. En el epílogo narrado descubrimos que tanto el vecino consumidor de Nestlé como todo el barrio están en la misma situación, de forma que el desengaño del protagonista que se representa en la acción principal se enmarca en un fenómeno social de mayor alcance mostrado por la acción secundaria.

Resulta significativo que, a pesar del pretendido acercamiento al modo narrativo, son muy pocas las acciones del metadrama que se pueden considerar *ausentes* por su grado de presentación, y, desde luego, ninguna de las más importantes en el desarrollo de la trama. Las acciones que podemos considerar ausentes, es decir, aquellas cuya entidad reposa únicamente en las palabras de los semi-demiurgos sin que estos lleguen a representarlas, se reducen a referencias a otras historias del «Sensacional» o a sucesos con muy poca relación con la línea principal, como las historias referidas al pueblo de Jaimito (el negro, o los turistas austríacos decepcionados por la marcha del «joto del pueblo»). Dado que el mundo del metadrama se crea en las palabras y en los disfraces de los pseudo-demiurgos, y estos están continuamente en escena, no hay en el metadrama (ni en el drama) acciones que podamos considerar *latentes*. Para las consideraciones relacionadas con el grado latente de la representación, remitimos al apartado dedicado al espacio.

## 2. Tiempo

Por lo que respecta a los grados de representación del tiempo dramático, es posible aplicar las conclusiones extraídas del análisis de los grados de representación de las acciones. Es decir, en primer lugar: el tiempo de la ficción de primer nivel –la narración– es continuo, cronológico, isocrónico de principio a final y no tiene más que representación patente. Los pseudo-demiurgos no tienen ninguna entidad ficticia anterior o posterior a su existencia en escena, y esta no se interrumpe en ningún momento. Dado que ellos *son* el «Sensacional de maricones», el único tiempo anterior o posterior a la acción que podemos imaginar son otros tomos, anteriores y posteriores, de la misma publicación periódica. No existe, por tanto, una estructura temporal del drama más allá de la isocronía absoluta de la representación del acto de narrar / representar.

El análisis del tiempo dramático ofrecerá más interés cuando lo limitemos al metadrama,

sobre todo por la peculiar forma en que está engarzado en el nivel superior de la ficción. De hecho, es en esta categoría donde el carácter impuro, siempre regido, de la representación de la historia de Jaimito parece contradecir con más fuerza algunas de las convenciones que diferencian los modos narrativo y dramático. Para empezar, el isocronismo de las distintas escenas que componen la acción del metadrama no tienen el carácter real y completo que se supone propio de la representación teatral (García Barrientos 2001, 86). Si queremos analizar el tiempo dramático de la fábula de segundo nivel, o bien aceptamos que con cada intervención de los narradores se crea una transición (con lo cual tendríamos cientos de escenas minúsculas), o bien habrá que aceptar que, por virtud de la hibridación de modos que plantea el teatro de Legom, el ritmo de las escenas es aproximado y convencional en su relación con el tiempo de la escenificación, como sucede en la narrativa en la relación entre el acto de leer y la escena narrada.

La tarea de caracterizar la estructura temporal del metadrama no presenta mayor complejidad si se realiza de una manera intuitiva, o, dicho de otra manera: el espectador percibe sin dificultad una sucesión de episodios en la dramatización de la historia de Jaimito, mediante los cuales reconstruye la fábula completa. Desde el punto de vista teórico, sin embargo, la delimitación de las escenas no resulta tan sencilla, ya que «el criterio de oposición entre continuidad y discontinuidad del *desarrollo* del "tiempo dramático"» (García Barrientos 2001, 85), que debería permitir parcelar claramente las distintas escenas que componen el drama, no se deja aplicar con la precisión con que ordena la estructura temporal de textos más convencionales que este. Es, en efecto, una consecuencia del *heterocronismo* que se ha consignado en el párrafo anterior: la permanente actividad de transformismo que llevan a cabo los pseudo-demiurgos interfiere continuamente en el metadrama, pero no lo interrumpe, y estos parecen estar representando al mismo tiempo la narración y la historia de Jaimito. Por esta razón, el mencionado criterio de oposición entre continuidad y discontinuidad no es suficiente --puesto que los episodios del metadrama no se desarrollan de una forma continua-- y ha de quedar supeditado a una división basada en el contenido diegético de la representación --personajes que intervienen, acciones y lugares representados-- si queremos establecer una secuencia de escenas temporales.

Los nexos entre estos episodios (se hace difícil llamarles escenas, aunque los trataremos como tales) se muestran, como no podría ser de otra manera, como *transiciones*, ya que la representación de los pseudo-dramaturgos no se interrumpe en ningún momento. Su carácter de *suspensiones*, cuando se producen repetidamente en el interior de un episodio, es lo que impide el isocronismo que permitiría hablar propiamente de escenas. Y lo cierto es que desde el punto de vista formal, dramático, no hay manera de distinguir las suspensiones que se producen cuando un narrador interviene en medio de un episodio de aquellas que separan un episodio de otro. Ni

siquiera la duración de esas suspensiones es suficiente para discernir las «interferencias» dentro de un episodio de aquellas que separan episodios, pues, tanto en un caso como en otro, la duración del diálogo que se desarrolla en el primer nivel va desde los de una sola réplica hasta los que interrumpen el desarrollo temporal por espacio de varias intervenciones:

- Niño, hay cosas que algún día entenderás.
- ¿Cuándo sea grande?
- No seas pendejo. Mucho antes.
- Hay muchas cosas que no entiendo de la vida.
- Yo lo que no entiendo es por qué se sentaron en la sala si la casa estaba vacía.
- Podrían haberse sentado en el suelo de la casa.
- No tiene sentido.
- El Sensacional de Maricones no tiene sentido. Es como la Biblia.
- Eso explicaría las cosas.
- ¿Y por qué está vacía la casa?
- Quiso preguntar Jaimito.
- Pero se quedó con las palabras en la boca cuando el señor de la casa.
- Se levantó la pierna para rascarse los huevos impunemente frente a él.
- ¿Con qué derecho se rasca los huevos frente a mí?
- ¿Te molesta?
- Mucho. (9–10)

La función de estas suspensiones (tanto las que, como esta, no concluyen el episodio como las que sirven de transición a un nuevo episodio) es, como se ve, ante todo *comentadora* respecto a la fábula de segundo nivel, pero no se debe perder de vista la sensación de «impureza dramática» -- de transformismo-- que produce la continua metalepsis.

Por lo que respecta al *orden* de estos episodios, hay una serie de fenómenos que señalan, una vez más, la hibridación de modos. Por una parte, el momento en que se inicia la parte de la vida de Jaimito que ocupa el primer tomo del «Sensacional de maricones» --su establecimiento y enamoramiento en casa de Don Juan Eleudoro--, está presentado con una brevísima escena que da paso a las primeras secuencias de regresión y acronía, lo cual es un tipo de orden que se antoja más habitual en la narrativa que en el drama. Tras esa breve introducción y antes del epílogo aparecen sendos sueños de Jaimito. Ambos se desarrollan en la Quebrada de Acapulco («--Pero el Acapulco de las películas de Mauricio Garcés. / --O aquel de las canciones de Rocío Dúrcal. --Que eran los únicos Acapulcos que conocía.» (1)), e instauran un tercer nivel de ficción que, por su relación temporal con el metadrama no puede sino considerarse *acrónico*. En el primer sueño, los productores de telenovelas acosan a los amantes con ofertas para filmar su romance, mientras que el que se sitúa al final de la historia de Jaimito acaba con Don Juan Eleudoro ahogado, de forma que estos episodios de acronía total señalan el desengaño sufrido por el joven en el transcurso del metadrama.

En el desarrollo temporal del metadrama encontramos dos *regresiones*. La primera, la más larga, presenta el pasado del protagonista en el rancho, su vida de «joto de pueblo» y su decisión de partir a la ciudad. Es *externa*, puesto que se desarrolla antes del comienzo de la aventura capitalina de Jamito, y *parcial*, puesto que existe una elipsis (la llegada a la capital y la entrada al servicio de sus nuevos amos) entre esta secuencia y la primaria. Su función es, evidentemente, *explicativa*: aclara las razones por las que Jaimito es el muchacho de servicio de Don Juan Eleudoro.

La otra regresión es mucho más breve. Se produce cuando Doña Mariana Bribiesca descubre la homosexualidad de Jaimito durante su intento de violarlo y consiste en un retroceso hasta un episodio en que el inocente joven, todavía en su pueblo natal, es repetidamente utilizado por un tal Nicolás, que se aprovecha sexualmente de él haciéndole creer que esa es la única manera de probar que no es homosexual. Esta regresión es también externa, parcial y explicativa, puesto que el recuerdo de aquel episodio —tan mal interpretado por el pobre Jaimito— representaba la última duda que albergaba el muchacho sobre su orientación sexual y precede a la ya citada *anagnórisis*.

Por lo que respecta al orden, por tanto, la estructura temporal del metadrama es sencilla y se acomoda, en todo caso, a lo que pretende ser: la escenificación de una publicación de carácter sensacionalista.

Dejando aparte los tres únicos episodios que presentan una forma verdaderamente cercana a la de escena dramática, y que son también los más largos (la visita al vecino, el intento de violación de Doña Mariana y la confesión final de Don Juan Eleudoro), en los demás momentos del metadrama que pertenecen al presente de la historia el peso de los diálogos que podemos adscribir a los semi-demiurgos (y, por tanto, al primer nivel de la ficción) es mucho más evidente y subraya el carácter «contaminado» de estas escenas. Por esta razón, su inclusión en el orden temporal del metadrama puede resultar discutible, pero, una vez más, el carácter dramáticamente impuro de esta dramaturgia aporta brillantemente recursos propios del modo narrativo a un texto que no por eso deja de ser teatral. Estos episodios, sean transiciones entre escenas o escenas propiamente dramáticas, logran establecer la *iteración* de hechos importantes en la vida de Jaimito en casa de Don Juan Eleudoro, superando de esta manera la dificultad inherente al modo dramático de representación para expresar el relato iterativo (véase Garcíá Barrientos 2001, 101).

Los aspectos relacionados con la *duración* de *Sensacional de maricones* también derivan de su intento de ser escenificación de un número de una revista semanal (en la que la *extensión* del espectáculo es la habitual para una obra teatral). La extensión de la fábula de segundo nivel abarca desde la infancia de Jaimito hasta su salida de la casa de sus patrones, mientras que la del primer nivel, al contrario, parece circunscrita a su propio acto de representación. Los semi-demiurgos ejercen la función de intermediarios sin que tengan otra existencia al margen de esta representación,

como si aparecieran al abrir las páginas de la revista y desaparecieran al cerrarlas. Este hecho establece una significativa diferencia respecto a, por ejemplo, los científicos narradores de *El tragaluz*, de Buero Vallejo –como ejemplo de *personaje-dramaturgo* heterodiegético-- o de cualquier otro personaje-dramaturgo de carácter homodiegético que podamos recordar, como paradigma de los cuales sirva el personaje de Tom en *El zoo de cristal* de Tennessee Williams. En estos ejemplos modélicos, la vida ficticia de los personajes que enmarcan el metadrama, anterior y posterior al acto de presentar la historia, dota a esta de un significado trascendente, porque afecta a las vidas ficticias de quien la narra. En el caso de *Sensacional de maricones*, sin embargo, la narración de la historia de Jaimito es un acto frívolo e intrascendente como la lectura de una revista.

La *velocidad externa* o *significante* parece isocrónica y, en una obra sin diálogos, no deberíamos pretender buscar siquiera otra posibilidad. Pero lo cierto es que el transformismo y las metalepsis pueden sugerir la realización de pantomimas que aceleren o ralenticen la realización de las acciones narradas, produciendo efectos que subrayarían el carácter paródico de la obra.

Por lo que respecta a la *velocidad interna*, la presencia de transiciones permite tanto la *condensación* de algunas escenas como la *dilatación*. En el siguiente ejemplo podemos observar, en medio de diálogos puramente dramáticos, una condensación que se aprovecha de las posibilidades del modo narrativo y una posible *ralentización* en la velocidad externa, sugerida por la escritura que imita efectos sonoros y onomatopeyas, que sustituyen (y parodian) a las acotaciones:

- Jaimito, voy a lanzarme yo también por La Quebrada.
- Quiero que me veas las nalgas en toda su dimensión.
- No lo hagas, Juan, no lo hagas, mira que te pierdes.
- Es La Quebrada, está maldita, ya muchos turistas borrachos como tú lo han intentado.
- Tu vales más que un prieto acapulqueño.
- Y Jaimito corría detrás de su amado para detenerlo.
- Y cuando Juan estaba ya en posición para lanzar su nada proletaria barriga al vacío.
- Llegó Jaimito a sus pies, se los agarró con la firme desesperación de los vencidos.
- Y al faltarle el equilibrio cayó don Juan Eleudoro al vacío.
- Pendejooooooooooooo.
- Jaimitooooooooooooo.
- Te amoooooooooooo.
- Quiero que recuerdes grub, grub, grub. (16-17)

Más frecuente y característico de la dramaturgia de este autor es la dilatación de la velocidad interna de las escenas merced a los apartes y soliloquios que menudean las escenas más largas. Estos soliloquios aparecen muchas veces enunciados en tercera persona por un pseudo-demiurgo o producen una metalepsis. La tensión que produce esta dilatación temporal llega a su cumbre, quizás, en la escena de la confesión de Don Juan Eleudoro:

- Jaimito, tengo que confesarte algo, algo muy importante para los dos, hasta para los tres.
- Espero que no me lo tomes a mal.
- Llegó el momento de cerrar los ojos y ...
- ...parar la trompa.
- Cuántos raros animales revoloteaban por Jaimito durante esos segundos en que don Juan Eleudoro llenó sus pulmones de aire lentamente para soltarle la noticia de golpe.
- Querido doctor Peligro, borro todo lo que dije anoche.
- No me pida más que a otros por ser marica.
- Jaimito, la casa, mi casa, nuestra casa, me la gané raspando en una etiqueta de Polvorones. (19-20)

Por lo que respecta al *ritmo*, la pieza se presenta bastante clásica, en el sentido de que el metadrama es intensivo, que es «el ritmo no marcado, o sea, el normal» (García Barrientos 2001, 110). Sin embargo, la ficción de primer nivel ha de ser isocrónica, puesto que el acto de representar la historia de Jaimito dura lo que dura la representación de la historia de Jaimito.

La *distancia temporal* de la ficción de primer grado es cero, puesto que los narradores y el público dramático al que se dirigen son contemporáneos a los actores y el público real. Por lo que respecta al metadrama, la distancia es necesariamente *retrospectiva*, de forma que, en cierta forma, podríamos hablar de drama hasta cierto punto *anacrónico*, puesto que coexisten dos distancias temporales, si bien la época en que se desarrollan tanto la narración como la historia de Jaimito también son contemporáneos de su representación. El grado de determinación de la época en que se desarrolla la acción es muy elevado, pensemos que el espectáculo en sí se presenta como un número de una revista de unas características que solo existen desde mediados del siglo XX. Por otra parte, la presencia marcas comerciales –Nestlé, Helou Quiti, etc.--, no solo sirve para determinar temporalmente la época de la historia, sino que señala a una de las características más importantes de esta época, el consumismo globalizado por la omnipresencia de las compañías multinacionales.

### 3. Espacio

La relación entre sala y escena que plantea el texto de *Sensacional de maricones* es de oposición, como es lógico: el público forma parte de la representación tanto como puede participar el lector de una revista que tiene en las manos. Este planteamiento de *escena cerrada* se mantiene durante toda la obra. Está relacionado con la función de mediadores que detentan los pseudo-demiurgos y que activa la dramatización de la sala en cuanto que representa a los receptores de la revista. Como se ha explicado ya, esta dramatización de la sala es siempre implícita, puesto que explicitar la existencia de un público dramático contradiría el carácter de fotonovela que supuestamente tiene el espectáculo, además de que, dirigiéndose explícitamente al público, correría el riesgo de sugerir algún tipo de trascendencia.

Ateniéndonos ahora únicamente al primer nivel de la representación, el espacio dramático es *único* y «no representa nada». En efecto, el espacio en el que se mueven los narradores es el espacio que necesitan para su representación, sin que este remita a ningún espacio concreto de la «realidad»: la escena de *Sentimental de maricones* representa una escena ante una sala en el sentido más amplio de estos términos (García Barrientos 2001, 123 y ss.). Este hecho, y la mencionada apelación convencional («No se lo pierda»), son los únicos signos que permiten pensar en un público / lector de la revista dramatizado implícitamente.

Nos encontramos aquí con un fenómeno similar al que hemos consignado en el apartado dedicado al tiempo dramático: el espacio de la ficción no se significa por ningún medio y termina donde terminan los cuerpos y las voces de los actores y, cuando estos desaparecen (en el plano temporal, porque en el espacial están presentes durante toda la duración de la obra), el espacio de la ficción desaparece también; entiéndase: por oposición a un Elsinor, al cielo de un auto sacramental, a la habitación de un hotel de provincias de *Tres sombreros de copa* o al árbol junto al camino de *Esperando a Godot*, cuya existencia ficticia es imaginable incluso más allá de la actualización en el drama. Y es que *Sensacional de maricones* no pretende ser un drama, sino una «fotonovela escénica», y este brillante juego de hibridación finge que no representa un mundo, sino que lo narra, y por esta razón todos los recursos apuntan a que el significante se reduce —como en la narrativa— a palabras (pero palabras proferidas, escénicas): ni el espacio ni el tiempo significantes existen --pretende este híbrido-- cuando se terminan las palabras.

Todo lo anterior implica que el espacio de la representación de la narración no ofrece más que el *grado patente*, que la *distancia* entre el espacio escénico y el ficticio es la mínima posible, a la vez que su *objetividad* es total (el lugar en que se desarrolla el diálogo entre los narradores se nos ofrece como percibido por un sujeto ficticio que es el público intrínseco de la escenificación, cuyo punto de vista se puede identificar con el del público real) y con un significado totalmente *neutralizado*.

En el drama presentado por los narradores —metadrama—, los espacios sí son múltiples y sucesivos. El número de estos no es muy grande, y la estructura espacial se corresponde en gran medida a la estructura temporal que hemos estudiado más arriba: con el espacio onírico e idealizado de la Quebrada de Acapulco cerca de sus dos extremos y la evidente oposición entre campo (en las regresiones) y ciudad.

Al igual que sucede con el drama del primer nivel, el espacio dramático de este segundo nivel de la ficción está significado únicamente por palabras, lo cual es lógico en un texto sin acotaciones. Por lo general, el espacio se define en las palabras de los narradores, a veces de forma tan vaga como «por todo el pueblo», otras —como la descripción de la casa de vecino— se insiste en

algún detalle (la ausencia de muebles), pero la nota característica de estos *decorados verbales* es que son fundamentalmente abstractos, jamás pretenden transmitir sensaciones u objetos, sino únicamente situar la acción en el espacio. Dentro de estos signos verbales cabe destacar aquí la forma en que Legom recurre en un par de ocasiones a variaciones en la grafía y tipografía de los diálogos que reemplazan las acotaciones paraverbales, una de las cuales –la ya citada caída desde la Quebrada-- indicaría el *tono* en cuanto signo denotador de espacio dramático.

Al caracterizar este teatro, cuyos únicos signos de representación del espacio son las palabras, se podrá objetar que, aparte de estos signos verbales, ha de existir una iluminación que lo actualice, ya que la luz es la que se encarga de «dotarlo de existencia dramática, hacerlo precisamente "visible"» (García Barrientos 2001, 136). Creemos, sin embargo, que, para hacer justicia a la novedad y excentricidad del texto de Legom, es necesario consignar que la existencia o no de iluminación puede quedar al albedrío de los responsables de la puesta en escena y forma parte de la escenificación y no del drama, que –a diferencia de cualquier otro drama más «clásico»-- parece no precisar de un espacio visible para su transmisión. Su naturaleza de diálogo-narración permite que su carácter dramático se sostenga con la simple presencia de las voces de los narradores, lo cual lo emparenta con el radioteatro.

Como sucedía con la categoría de tiempo, a lo largo del metadrama encontramos muy pocos ejemplos de grado *ausente* del espacio dramático. Por lo general, cuando los pseudo-demiurgos mencionan un espacio es para actualizarlo dramáticamente a continuación al transformarse en los personajes que intervienen en la escena en cuestión.

La delimitación del espacio *latente* en el drama de segundo nivel de una obra cuyo espacio está presentado únicamente por los diálogos de los narradores, un metadrama en el que la continuidad espacial y temporal está continuamente interferida por las voces de quienes lo presentan, no es sencilla. Y, sin embargo, en el diálogo siguiente se puede percibir un espacio percibido por uno de los personajes (el vecino) pero no por el otro (Jaimito) ni por el público. La contigüidad característica de este tipo de espacios estaría también salvaguardada si entendemos que el espacio escénico termina donde termina el cuerpo (la voz) del actor:

- Qué quieres niño.
- Le gritó desde la puerta de la casa de los vecinos el señor de la casa.
- El grito etumbó sobre el hombro de Jaimito.
- Jaimito se asustó.
- Y más al ver que el señor de la casa era la señora de la casa pero con voz de señor de la casa.
- Mi patrona, la ilustre Doña Mariana Bribiesca.
- Condesa de Piedras Prietas.
- Le manda estos chocorroles en señal de respeto. (8)

Atendiendo a su distancia, el espacio del metadrama es *convencional*, puesto que –sin

atender a las soluciones concretas que decida la puesta en escena--, se muestra únicamente en el lenguaje, «la más universal de las convenciones» (García Barrientos 2001, 146). En el extremo contrario, el espacio del drama de primer nivel es *icónico* de una forma particular, puesto que no representa ningún lugar más que la «escena» en el sentido más amplio del término. Este contraste entre las distancias de ambos niveles de la ficción remite, una vez más, a la hibridación con el modo narrativo.

Atendiendo al significado de los espacios en los que se desarrolla la acción del metadrama, cabe señalar que, de esta ciudad tan anhelada por Jaimito –y, por ello, naturalmente *semantizada* en su oposición al pueblo natal--, el drama solo nos muestra el barrio residencial donde viven los patrones y, dentro de este barrio, la acción solo sucede en la casa de Don Juan Eleudoro (con preferencia por los dormitorios, sobre todo el de Jaimito) y en la del vecino. Este barrio es una imagen de una actitud vital asentada en la ostensión efímera que emula modelos vacíos, imagen que se corresponde con los sueños bovarianos de Jaimito –inspirados en el «Sensacional de maricones»–, que surgen y se desmoronan en la intimidad de su dormitorio.

#### 4. Personaje

Como ya ha quedado apuntado en apartados anteriores, los personajes del primer nivel de la ficción –los pseudo-dramaturgos que narran y representan la historia de Jaimito—presentan la particularidad de carecer casi absolutamente de «vida» como personas de ficción. Al igual que cualquier personaje dramático, «carecen de pasado y futuro» (García Barrientos 2001, 156), pero, a diferencia de la mayoría de los personajes, tampoco parecen existir como personas ficticias: no parece posible imaginar personas de un mundo de ficción que se dedican a representar la revista «Sensacional de maricones» y, lo que es más importante, una hipótesis así carece de pertinencia.

La hibridación de modos y el carácter pseudo-regido del metadrama presentan ciertas dificultades a la hora de establecer la estructura personal de este, cuestión que se relaciona indudablemente con la dificultad para establecer una estructura temporal dividida en escenas. El *reparto*, para empezar, no está definido en un *dramatis personae*. A lo largo del drama aparecen o, cuando menos, profieren diálogos: los pseudo-demiurgos (en un número indeterminado), Jaimito, Don Juan Eleudoro, Doña Mariana Bribiesca, el vecino, el Doctor Peligro, Nicolás y algunos otros personajes de menor entidad, como los vecinos del pueblo. Dentro del metadrama se pueden distinguir los personajes principales –Jaimito como protagonista, Don Juan Eleudoro y Doña Mariana— de los secundarios, aglutinados casi todos en las retrospectivas.

Los personajes que participan en las «escenas» más largas y dramáticas del metadrama,

además de ocupar un puesto elevado en la jerarquía personal, se acercan algo más a un cierto *ilusionismo* en su percepción por parte del público, que se deriva de la cantidad de réplicas para las cuales los narradores se meten en sus pieles (o se encasquetan sus las pelucas). Probablemente sea hecho, unido a que Doña Mariana es el único personaje femenino de la obra, el que llevó a la decisión de contar con una actriz para las representaciones de esta pieza de las que hemos tenido noticia. Destaca también el personaje del vecino, que, pese a tener un papel episódico, participa en una de las «escenas» más largas del metadrama. Esta escena sirve, como se ha apuntado, para enmarcar los ridículos sueños de Jaimito dentro de una imagen más amplia de la sociedad, en la que la frivolidad y la apariencia alcanzan cotas absurdas.

Por lo que respecta a las *configuraciones* de personajes en escena, predomina abrumadoramente el *dúo*, igual que en la mayoría de la dramaturgia de este autor, lo cual es principal argumento para pensar que el número de pseudo-dramaturgos es dos y dos son los actores siempre presentes en escena, ya que de esta manera se evita el punto muerto de un personaje presente en la escena pero sin voz, algo poco congruente en una dramaturgia que se caracteriza por dotar a los personajes de entidad casi exclusivamente a través del discurso de estos.

Dejaremos aparte los diálogos del drama de primer nivel y aquellos en que discute Jaimito con uno de los pseudo-dramaturgos, porque ya se han tratado al hablar de las funciones del diálogo y se volverá a tratar al analizar la relación entre niveles dramáticos. Dentro de las escenas propiamente dramáticas que componen la acción de *Sentimental de maricones*, encontramos dúos entre Jaimito y Don Juan Eleudoro, entre Jaimito y Doña Mariana de Bibriesca, un dúo epistolar entre Jaimito y el Dr. Peligro, confidente de la revista *Sensacional de maricones* (en el cual cada una de las intervenciones de Jaimito y su corresponsal se reparte entre las voces de los narradores, pero no por ello deja de ser un dúo con la misma extraña entidad que los demás); el dúo que forman el protagonista y el vecino travestido de enfrente y el dúo con Nicolás que conforma una analepsis de la infancia de Jaimito. En ninguno de estos casos la presencia regidora de los pseudo-dramaturgos llega a desaparecer, y se manifiesta en forma de comentarios a la acción y apostillas varias, si bien en las tres escenas su intervención se reduce, permitiendo que se produzca la tensión propia de una escena dramática.

Un caso especial de coloquio es el que se produce en la retrospectión que reconstruye la decisión de Jaimito de abandonar su pueblo natal, cuando llega el telegrama en francés («El famoso telegrama. Ya ni lo recordaba», 2). El pueblo entero se arremolina alrededor del portador del telegrama y finalmente decide que Jaimito, por ser homosexual, podrá traducirlo. Se trata de un coloquio *ad hoc*, en el que la multitud de personajes está representada por los (¿dos?) narradores, cuya presencia regidora nunca llega a desaparecer, como indica el cambio de tiempo verbal en una

de las réplicas:

- Qué dice el telegrama, pues.
- Dinos.
- Ugh. Es urgente.
- Y qué dice.
- Que es urgente.
- Y qué más.
- No les puedo decir.
- El telegrama estaba en francés.
- O algo así.
- Quién habla francés.
- Necesitamos a alguien que hable francés.
- Rápido, que es urgente.
- ¿Qué lo hable o que lo lea?
- Que lo lea en francés y nos lo diga en español.
- No, cabrón, en el pueblo quién... (2-3)

Para analizar los grados de representación de los personajes hay que remitir de nuevo al estudio de los grados de representación del tiempo y el espacio y recordar las consecuencias de la hibridación con el modo narrativo. En la narración no existen personajes ausentes porque todos los personajes están presentados por la voz mediadora del narrador, y en *Sensacional de maricones* ocurre algo similar: no hay un solo personaje que sea mencionado por los pseudo-demiurgos sin que estos lo encarnen, siquiera en una réplica, mediante el característico juego de transformismo.

En la cuestión del grado de caracterización encontramos de nuevo resaltada la mera función mediadora de los pseudo-demiurgos. El hecho de que sean personajes sin carácter encaja perfectamente con las observaciones realizadas acerca de su falta de existencia como personas ficticias más allá del tiempo y del espacio de la representación. Los únicos atributos que se pueden señalar acerca de ellos se infieren de sus discusiones durante la narración (incluidas las metalepsis) y de la caracterización reflexiva involuntaria que se deriva de cada caracterización transtiva, como las que ellos realizan de los personajes del metadrama. En cualquier caso, estos atributos no van más allá de una actitud lúdica y un gusto por lo irónico, que en realidad son atributos que definen más bien su narración que su carácter.

Más diversas, lógicamente, son las técnicas utilizadas para caracterizar a los personajes del metadrama. El público conoce el nombre de los tres personajes que conforman la acción principal. El nombre, como tantas veces en el teatro, guarda ya en sí una serie de atributos de carácter. Más aún, el diminutivo con que todo el mundo se refiere al héroe del «Sensacional de maricones», aparte de relacionarlo inequívocamente con la víctima de los chistes de protagonista bobo, se yergue en una suerte de *emblema* (García Barrientos 2001, 174), pero de naturaleza negativa, pues simboliza «la niñez perpetua que le atribuyen a los maricas. / Para no otorgarles derechos» (2). El nombre de

su patrón, Don Juan Eleodoro, aúna las referencias al mítico libertino y el sonoro nombre griego tan frecuente en los culebrones con los cuales sueña Jaimito. La mujer de este, Doña Mariana de Bribiesca, rezuma por su nombre un abolengo y un señorío que no acaban de conjugarse con su lenguaje soez y su amor por la lavadora de burbujitas.

Llama la atención la cantidad de ejemplos de caracterización transitiva explícita que realizan no solo los narradores hacia los personajes, sino también los propios personajes entre sí. Uno de los rasgos más llamativos del teatro de Legom es el frenesí con el que los personajes se adjetivan y motejan recíprocamente, siempre insultándose y degradándose. Dadas las características de *Sensacional de maricones*, no extraña que estas caracterizaciones tengan siempre carácter verbal, incluso las menos numerosas caracterizaciones implícitas como son las referencias a las marcas comerciales favoritas de Jaimito (Helou Quiti) o la obsesión de Don Juan Eleodoro por los chocorrollos. Las caracterizaciones reflexivas se producen en los momentos más propiamente dramáticos –las escenas en dúo–, lo que abunda en la impresión de confesión que dejan casi siempre estas escenas. Finalmente, es necesario señalar que un caso de caracterización muy frecuente es el que llevan a cabo los pseudo-demiurgos al describir a los personajes del metadrama. A menudo las suspensiones de las escenas propiamente dramáticas se deben, precisamente, a caracterizaciones de los personajes del nivel inferior de la ficción. Estos cambios de nivel se producen de forma muy rápida y sin que llegue a «desaparecer» de la escena el personaje caracterizado, a pesar de lo cual no es capaz de oír la caracterización, por lo que, tanto en su forma como en su función, estas suspensiones recuerdan a los apartes del teatro clásico, que no dejan de ser también un cambio de nivel dramático que no interrumpe la escena.

Según el orden del método descrito en *Cómo se comenta una obra de teatro*, hemos dejado para este momento la definición de un rasgo de la pieza que, en realidad, venimos utilizando desde el principio de este comentario, que es la *función pragmática* de unos personajes que se presentan como *seudo-demiurgos* de la historia de Jaimito y que crean, de esta manera, un segundo nivel de ficción. Será, por tanto, en el apartado dedicado a la «visión» donde se analizará pormenorizadamente la función pragmática de estos personajes.

La relación entre el personaje principal del metadrama y la acción que en este se representa ha sido señalada de una manera interesante por el propio autor en una nota que acompaña las puestas en escena mexicanas:

*Sensacional de maricones* fue en un principio un intento por tomar lo peor de la ficción, los pasquines de quiosco, para hablar de asuntos que me son importantes, como las luchas por la diferencia, las del “querer ser querido”; pero en el camino apareció Jaimito, una bestia metafísica que solo quiere “vida”, en el más falstaffiano de los sentidos.

Se puede afirmar, en efecto, que un drama que, en principio, se presenta como una historia modélica de frívolo bovarismo postmoderno, acaba fagocitada por la personalidad ridícula y arrebatadoramente humana de su protagonista, de forma que en la retentiva del espectador las aventuras que le suceden a este lazarillo<sup>3</sup> joto quedan supeditadas a la personalidad del muchacho.

Los personajes del metadrama aparecen *degradados*, mientras que los narradores, dada su función comunicativa, cómplices del público, están *humanizados*. A esta separación *temática* entre los personajes de ambos niveles cabe añadir la *interpretativa*: del máximo ilusionismo en el primer nivel a la máxima distancia en el segundo, que no esconde, sino que aprovecha la evidencia del transformismo de los narradores. La aparente poca distancia *comunicativa* entre narradores y público es solo relativa, puesto que en casi ningún caso se «actualiza» la presencia del público: los narradores están hablando a unos receptores, pero casi nunca se identifica explícitamente al lector del pasquín con el público presente en el espectáculo. Estos aspectos abundan en el carácter regido pero no interpretado del metadrama, en su entidad de «fotonovela escénica»: un producto de consumo rápido que –a primera vista– no propone mayor reflexión ni trascendencia.

La historia de Jaimito es claramente metonímica, «una de tantas». Los personajes de esta obra significan una actitud ante la vida contemporánea, una sociedad entera que persigue ingenua pero despiadadamente sucedáneos de valores. Los seres que hemos visto en la escena son intercambiables por otros de características similares, como indica explícitamente el epílogo que se imbrica en la narración de la partida de Jaimito:

- Y en tres meses estarían desempacando los nuevos vecinos.
- Ilusionados y pendejos.
- Como Jaimito.
- Con sus vestidos de mujer talla extra grande y sus dotaciones de condones y submarinos de cajeta.
- Con sus grandes sonrisotas y sus muy grandotas naves.
- Cortesía de los teléfonos celulares, las tarjetas de crédito y las rifas de la Cruz Roja.
- Y tal vez entre ellos, vendría un pequeño Jaimito, recién desempacado del rancho, con sus grandes ojos marrones marcados por las lágrimas y el lodo. (22-23)

## 5. «Visión»

Todas las particularidades tratadas en las categorías previas tienen consecuencias sobre la

---

<sup>3</sup> Son varios los ecos de la novela picaresca que, de una forma metatextual (y, por tanto, ajena a lo estrictamente dramático), colaboran en la configuración de la personalidad del protagonista: el joven ingenuo que se pone al servicio de varios amos (el primero de los cuales es el único que aparece en este «primer tomo»), la asimilación de conductas inmorales como producto de su anhelo por «arrimarse a los buenos» --siendo estos los héroes del «Sensacional de maricones»--, e incluso el paródico bautizo en el río por parte de su paisano Nicolás. Agradezco a mi colega Kristína Jamrichová por haber llamado mi atención sobre este detalle.

recepción del drama por el público, lo que ha hecho necesario referirse a cuestiones como «niveles de la representación», distancia o perspectiva que, en propiedad, forman parte de la categoría de la recepción. Este hecho nos permitirá, por otro lado, mayor concisión en el análisis de estos aspectos, puesto que muchos de los ejemplos y argumentaciones ya han sido expuestos.

La ficción de primer nivel –tan austera que, restringido el mundo representado a la presencia de dos narradores «vacíos», parece no estar representando nada--, reduce la distancia al máximo sin por ello estimular la ilusión de realidad de un mundo ficticio que no pretende crear. Sin embargo, la continua interferencia de este nivel en el metadrama insiste una y otra vez en el carácter antiilusorio de la representación de la historia de Jaimito, en la cual todos y cada uno de los elementos que constituyen la ficción se nos muestran explícitamente regidos por los pseudo-demiurgos que los representan. La tendencia a los extremos opuestos de distancia representativa en cada uno de los niveles tiene varias funciones, que ya hemos señalado al analizar los demás elementos que componen el drama: la «asepsia» de los narradores y sus continuas interferencias refuerzan el contraste humorístico con los personajes degradados del metadrama, cuya historia se pretende intrascendente como la de un pasquín.

La «asepsia» ficticia del primer grado de la representación significa que la acción de narrar se percibe como absolutamente externa y objetiva: como la revista que pretende ser. Sin embargo, la ficción que estos narradores presentan está evidentemente focalizada en el personaje de Jaimito. Es el único personaje del que se «narran» episodios internos, como las retrospectivas o los sueños. Además, en las metalepsis, el único que habla con los narradores es Jaimito, el único que tiene derecho a opinar –transgrediendo la barrera entre los niveles— sobre la presentación de la historia, de forma que pareciera que se narra «desde su punto de vista». Sin embargo, resulta más acertado hablar de una perspectiva interna implícita, en la cual la «visión de dramaturgo» es la de los demiurgos que presentan la historia y en la cual participa y polemiza el personaje de segundo nivel cuya *perspectiva moral* adopta el público.

Atendiendo ahora a los distintos aspectos en que se manifiesta esta perspectiva, hay que señalar que, por su percepción, no se trata exactamente de *ocularización*, porque las acciones que son claramente interiores no están marcadas por la subjetividad, su representación parece atravesar el mismo filtro (los narradores desde la perspectiva moral –degradada y ridiculizada-- de Jaimito) que las acciones «externas».

La perspectiva *cognitiva* también señala a Jaimito como «foco» de la representación. El público –a través de los diálogos de los narradores, de los soliloquios de este e incluso de los diálogos de los narradores con Jaimito— conoce su mundo interior, «de primera mano», mientras que los anhelos e intenciones de los otros personajes se hacen explícitos únicamente a través de los

diálogos propiamente dramáticos con el protagonista (como sucede en el desmoronamiento de Doña Mariana tras su intento frustrado de violación).

Creemos que precisamente la *empatía* del público con un personaje mil veces insultado y fracasado como Jaimito es uno de los grandes aciertos del drama, a pesar de que —o precisamente porque— no podemos «estar de acuerdo con» él. Desde una perspectiva *ideológica*, las aspiraciones de héroe de culebrón de Jaimito no pueden sino parecernos ridículas, y no por ello podemos dejar de con-padecer con él.

El metadrama no tiene relación semántica con el drama de los narradores, porque estos son solo el medio de su exposición. Por su parte, la función del drama primario es una concurrencia de la *organizadora* (con el importante matiz de que los demiurgos insisten en el carácter regido de la historia narrada), la *comentadora* y una función que, al ejercerla, es la que más entidad dramática da a los propios demiurgos, la *testimonial*, pues es al cumplir con esta función que suceden las discusiones entre ellos, discusiones que prueban el carácter dramático, in-mediató, del drama.

Terminaremos con el análisis de una de las características fundamentales de este drama que, por su influencia en las demás categorías dramáticas, ya hemos mencionado en muchos otros lugares de este estudio. La continua interferencia de los demiurgos en la historia que están narrando supone una omnipresente *metalepsis* que deja de ser una excepción para convertirse en fundamento estructurante del drama. La prolongación de la línea metateatral que supone el desdoblamiento del actor-papel (actor que hace el papel de un actor que hace el papel de una persona ficticia) adquiere un carácter especial en *Sensacional de maricones*, una contaminación de niveles y modos que, en consonancia con el espíritu *queer* que rezuma la dramaturgia de Legom, hemos venido tildando de transformismo por la velocidad que exige en las transformaciones y por el humorismo que se desprende de la ausencia de efecto ilusorio, como una *drag queen* en plena apoteosis de lentejuelas que no oculta su mostacho guillermosecundario.

Una de las manifestaciones de este transformismo irreverente es la imbricación entre el personaje del narrador y el protagonista de la historia narrada, que difumina la frontera entre los niveles y hace pensar que, en realidad, alguno de los demiurgos es en realidad el propio Jaimito (recuérdese lo expuesto acerca del «punto de vista» imperante en el metadrama):

—Ahí descubrió, sin lugar a dudas, que era puñal.

—¿No te habías dado cuenta?

—No, por qué.

—Cómo que por qué, pendejo. Olvídate de lo de Jaimito, sentimental y el francés, olvídate de que cada jueves estás desde las seis de la mañana esperando a que abra el puesto por tu sensacional de maricones, que estás enamorado de tu patrón y de que ya van como siete veces desde que llegaste del rancho que te meten a los baños del billar para mamar tolochas

de a fiado. Te la pasas metiéndote cualquier cantidad de frutas y verduras frescas por el culo y tuviste que esperar a que te la chupara una vieja para darte cuenta. (12)

Quizá es innecesario señalar que, en este extracto, la sensación es más bien la de que el narrador de la primera réplica es Jaimito hablando de sí mismo en tercera persona.

A este tipo de metalepsis, auténtica contaminación de niveles que provoca la discontinuidad temporal de la escena, cabe añadir otros dos tipos, de efecto especialmente cómico: la que se produce cuando el personaje de la metahistoria participa de la narración *durante la representación* del episodio y aquella en la que la misma voz que profiere un diálogo que claramente pertenece a un personaje del metadrama apostilla en la misma réplica como personaje narrador :

—Por eso me salí del pueblo.  
—Cuando tenía cinco años le decían Jaimito.  
—Cuando cumplí los nueve aún me decían Jaimito.  
—Pero cuando cumplió los trece, y todos...  
—...absolutamente todos en el pueblo...  
—...le seguían diciendo Jaimito,  
—...supe que algo estaba mal. (2)

—Jaimito no has lavado los trastes —dijo Doña Mariana.  
—Jaimito, te estás acabando muy rápido el clorálex —dijo doña Mariana.  
—Jaimito, esas manchotas cafés en tus calzones no se quitan, así que de ahora en adelante los lavas tú —también dijo Doña Mariana.(6)

Si el análisis dramatólogo aquí expuesto demuestra algo, es que *Sensacional de maricones* es una pieza representativa de una dramaturgia que busca lo impuro pero no lo revolucionario. Una de las implicaciones de tanta permeabilidad entre niveles y de la compleja hibridación de modos literarios que se encuentra en *Sensacional de maricones* --y, por extensión, en la mayor parte de la obra de Legom-- es un escepticismo hacia todo lo que se reviste de solemnidad, y en esto se incluye la posible solemnidad de una representación del llamado teatro de autor, con todo su prestigio fosilizado, tanto más cuando esta representación critica una sociedad en la que se ensalza el concurso televisivo sobre el trabajo y cuya imagen ideal de las relaciones amorosas es moldeada por medios de comunicación sensacionalistas. La dramaturgia de Legom se sirve de brillantes recursos dramáticos para huir del *pathos* y de las grandes confrontaciones, creando un teatro que alcanza su dignidad en la intrascendencia, como lo hacen sus personajes.

Daniel Vázquez Touriño  
Universidad Masaryk