


**SANGRE LUNAR,
UN HITO EN EL DISCURSO DE SANCHIS SINISTERRA**

**Eduardo Pérez-Rasilla
Universidad Carlos III**



No necesita demasiadas presentaciones la obra de Sanchis Sinisterra. Su dilatada trayectoria como dramaturgo, director de escena, gestor, profesor y teórico del teatro ha generado un interés por su labor, que se ha manifestado en las abundantes ediciones anotadas, estudios monográficos y otros trabajos. Entre quienes firman esas páginas están nombres como Manuel Aznar, Joan Casas, Carles Batlle, Virtudes Serrano, María José Ragué, Juan Mayorga, Itziar Pascual, Marcos Ordóñez, Juan Manuel Joya, Fermín Cabal, Phyllis Zatlin Boring, Santiago Fondevila, José Monleón, Mariano de Paco y, modestamente, quien esto suscribe. Por lo demás, sus cursos, talleres y seminarios se multiplican en Europa y en América, y están siempre concurridos, por un número creciente de discípulos y seguidores. Algunos de ellos han demostrado ya su condición de dramaturgos y han exhibido su sugerente capacidad creativa, por ejemplo, Sergi Belbel, Llüisa Cunillé, Juan Mayorga, Paco Zarzoso, Josep Pere Peyró, Carles Batlle, Yolanda Pallín, etc. Los premios obtenidos por Sanchis son también numerosos y entre ellos figuran el Nacional de Teatro, el premio Max o el Carlos Arniches.

José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940) ha combinado la formación académica reglada y la actividad institucional con el autodidactismo y una pujante iniciativa en el ámbito cultural y escénico. Se licenció en Filosofía y Letras en 1962, trabajó como profesor ayudante durante algunos años en la Facultad y obtuvo después la plaza de profesor de Enseñanza Media en la disciplina

de Lengua y Literatura españolas, tarea que ejerció durante varios cursos en diversos institutos. Poco tiempo después comienza enseñar en el Institut del Teatre de Barcelona y más tarde explica de nuevo cursos en la Facultad de Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Paralelamente, su formación se apoya en un vastísimo caudal de lecturas, que abarca campos muy diversos –desde la teoría de la literatura a la física cuántica–; promovió el Teatro Universitario en Valencia, que evolucionó después hacia fórmulas más abiertas y desligadas de las estructuras oficiales, que presagiarían otras empresas escénicas que impulsaría años más tarde; y realizó en 1960 un viaje a París que tuvo, según su propia consideración, el carácter de un viaje iniciático. Allí conoció la obra de algunos de los hombres de teatro franceses (Barrault, Vilar, Jouvet, etc.) y también el legado de Artaud y, sobre todo, de Brecht. Pronto comienza a dirigir espectáculos –basados en textos propios y ajenos–, a promover numerosas iniciativas escénicas y a escribir teatro, primero bajo el influjo del neorrealismo social y también de las siempre atractivas propuestas brechtianas, aunque tratadas siempre de una forma muy personal, lo que le ha llevado a considerarse un brechtiano heterodoxo.

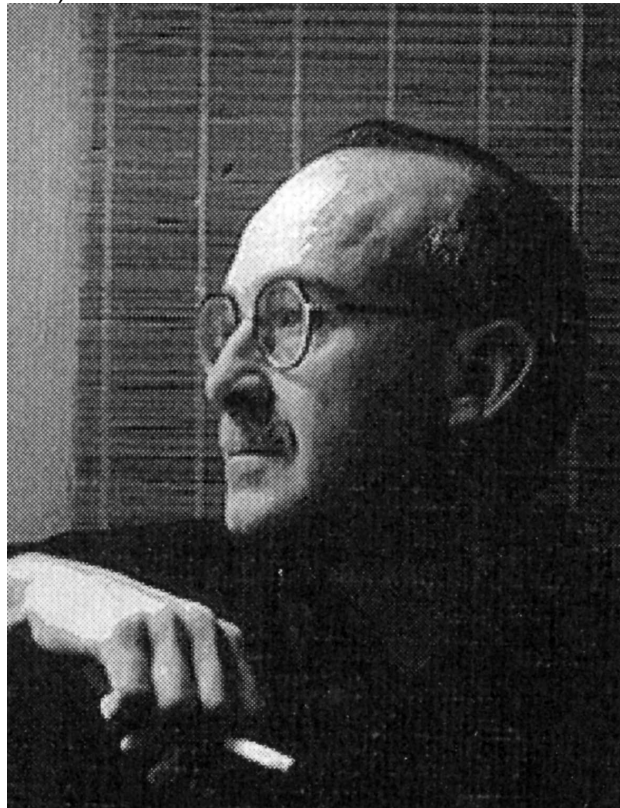
Su estilo irá evolucionando paulatinamente hacia unas formas de madurez, que adquieren el inconfundible sello del dramaturgo, pero que son el resultado, a su vez, de una amalgama de influencias muy libremente asimiladas y un empeño irrenunciable por la investigación de nuevos caminos y por el planteamiento de problemas en torno a la condición de la escritura dramática. A la huella de los maestros franceses y a los ecos brechtianos habría que añadir los de Beckett –tal vez su más poderosa referencia como dramaturgo–, los de Kafka y los de Pinter. Además se percibe un saludable parentesco entre algunos textos de Sanchis y ciertas obras del dramaturgo francés Michel Vinaver. Pero el panorama no quedaría completo si olvidáramos el influjo que han ejercido sobre su obra algunos teóricos de la literatura, como Eco, Iser, o tal vez incluso Derrida, entre otros, y, con una frecuencia cada vez mayor, otras manifestaciones diversas de la ciencia contemporánea, singularmente la Física.

Como es bien sabido, Sanchis ha empleado el adjetivo

“fronterizo” para referirse a su propio teatro. Y con este término bautizó a la compañía teatral por él fundada en 1977, y vinculada a la sala Beckett de Barcelona (cuyo nombre es una expresión de homenaje y reconocimiento), con la intención de señalar un camino programático. Los manifiestos redactados por el dramaturgo sobre la cuestión han sido editados en diferentes publicaciones y, últimamente, en el volumen *La escena sin límites*, que se cita en la bibliografía. El lector dispone así de un material preciso en el que confrontar el contenido de este concepto.

Pero quizás no esté de más subrayar que la adscripción a lo fronterizo entraña un compromiso ideológico de muy amplio espectro. Fronterizo, en tanto que vinculado a una “cultura centrífuga”, que busca la “marginalidad” y el “mestizaje” –aunque “no la marginación”–, la “exploración de los límites”. La búsqueda de otras posibilidades formales y la investigación sobre los materiales que proporcionan otros géneros literarios no dramáticos, fundamentalmente la narrativa, no pretenden exclusivamente una renovación estética, sino la depuración ideológica de un teatro en el que “la ideología se infiltra y se mantiene en los códigos” mismos de la representación. Así, la convicción de que “el contenido está en la forma” lleva al dramaturgo a la producción de un discurso teatral revolucionario, pero limpio de didactismos maniqueos y mensajes doctrinales explícitos, porque la transformación del teatro debe realizarse, según la idea de Peter Brook adoptada por Sanchis, desde una diferente manera de “percibir la realidad”. Por todo ello, el dramaturgo adoptará una actitud militante en lo que a la construcción formal del texto se refiere, que podría recordar precisamente a otro de sus escritores dilectos, Julio Cortázar (también, por supuesto, a los ya mencionados Brecht, Beckett, Pinter o Kafka). No se puede ser revolucionario, vendría a decir, si se repiten los mecanismos tradicionales a la hora de contar la historia sobre el escenario, porque perpetúan un estado de cosas que queremos rechazar, y porque muestran una imagen estática y jerarquizada del mundo. Es preciso subvertir el lenguaje dramático, aproximarse sin temor a los confines mismos de la teatralidad, para poder ofrecer al espectador un panorama más amplio y también más inquietante, no circunscrito a las fronteras marcadas por la “ideología dominante”, ni contaminado por sus subproductos. De

este modo, no es extraño que considere la desnudez escénica como “una opción estética, y también ideológica” y que busque la condensación y la limpieza en sus propuestas dramáticas, desprovistas habitualmente de cualquier elemento que al dramaturgo le parezca superfluo. (Naturalmente las cursivas corresponden a citas de los manifiestos de Sanchis a los que me refería, y la explicación misma es, en cierta medida, una glosa de los citados textos).



José Sanchis Sinisterra

Las consecuencias de estos presupuestos podemos encontrarlas en diversos aspectos de su teatro. Por un lado, el marcado carácter “metacultural” de su obra, que suele construirse con frecuencia a partir de otra realidad artística o científica. Por ejemplo, la Física en *Perdida en los Apalaches*; la Medicina en

Sangre lunar, el cine en *La raya del pelo* de William Holden; la narrativa en *El lector por horas*; el espectáculo de variedades en *¡Ay, Carmela!*; la danza en *Bienvenidas*; el teatro, en *Ñaque*, o de *piojos y actores*, en *El cerco de Leningrado*, en *Los figurantes*, o en algunas piezas cortas como *El otro* o *Espejismos*; etc. A estos textos habría que añadir las abundantes dramaturgias sobre otros textos literarios anteriores, fundamentalmente narrativos (*La noche de Molly Bloom* –a partir del capítulo último del *Ulises*, de Joyce–; *Carta de la Maga a bebé Rocamadour* –a partir de un pasaje de *Rayuela*, de Cortázar– *Bartleby, el escribiente* –sobre el relato homónimo de Melville–, y *El gran teatro de Oklahoma*, a partir de unos pasajes de *América*, de Kafka), aunque también teatrales (*Historias de tiempos revueltos*, a partir de dos textos brechtianos: *El círculo de tiza caucasiano* y *La excepción y la regla*), o aquellas obras que tienen como referencia un hecho histórico expresado a través de las crónicas (*Los naufragios de Álvaro Núñez*, *Lope de Aguirre, traidor* o *El retablo de Eldorado*). Y aún podrían mencionarse las piezas cuyos títulos o cuyos contenidos se ajustan más estrictamente a la noción de intertextualidad. Entre éstas podrían recordarse aquellos *Otros gestos para nada*, expresión calcada de los *Textos para nada*, del admirado Beckett; *Misero Próspero*, fantasía a partir del personaje shakesperiano de *La tempestad*; *Terror y miseria en el primer franquismo*, que toma prestados título, estructura e intencionalidad política de la conocida pieza brechtiana; además del citado *Ñaque*, que cuenta como referente principal con el *Viaje entretenido*, de Agustín de Rojas Villandrando. Habría que añadir a esta lista otras dramaturgias inéditas, algunas de las cuales, sin embargo, sí han subido a los escenarios, como *La leyenda de Gilgamesh*.

Teatro curioso e inquieto, que se asoma a las fronteras con otras formas de expresión, o de conocimiento, o que se mira en ese espejo de las relaciones entre texto dramático y representación y siente el vértigo de la inestabilidad. Porque, en segundo lugar, los planteamientos de Sanchis sobre lo fronterizo conducen a un territorio pantanoso, inseguro e incierto. La contundencia del texto tradicional, su sentido de la perfección, su acabado, su equilibrio y proporción entre las partes, son

sustituidos en los textos de Sanchis por una confección deliberadamente inacabada, por la presencia de huecos en su desarrollo, y por la presentación de enigmas no del todo resueltos. Algo así como un “puzzle” al que le faltaran piezas u ofrecieran dificultades para encajarlas correctamente, o un mosaico cuyo dibujo exhibiera, en algunas de sus partes, figuras desmesuradas o irreconocibles.

La falta de criterios unánimemente aceptados, la distorsión de los cánones estéticos, la percepción de una realidad fragmentaria, incierta y cambiante, parecen rasgos inherentes al tiempo en que vivimos. Desde una determinada perspectiva, fue Brecht el primero que mostró la falta de sustancialidad y de entidad individual del personaje, a quien conformaban y transformaban los procesos históricos y las condiciones sociales. Y fue Brecht también quien, asumiendo la herencia del expresionismo, propuso la fragmentación, frente a la unidad y la secuencia lógica, como criterio para contar la historia dramática. De este modo rompe con la ilusión de la realidad a que aspiraban la linealidad y el tratamiento mimético de la historia entendida como trozo arrancado de la vida. Más tarde, Beckett puso el acento en la inanidad del ser humano, en su condición efímera, abocada a una desesperante espera de algo que nunca llegaba. Un conjunto de manías, repetidas de manera obsesiva y casi ritual, configuraban la actitud de los personajes a la hora de entretener esa insufrible espera. Y es Beckett también el que nos ofrece miradas sobre el mundo que ven poco o nada y que, cuando perciben algo, esto se revela contradictorio o confuso. Tampoco el lenguaje ayuda gran cosa, sino que se convierte en una selva de frases y palabras, de balbuceos y vacilaciones, de citas cultas o de referencias equívocas, que aturden aún más a los personajes, o que las convierten en esos ritos inútiles –y a veces grotescos– con que se distraen de su condición. Pero, lo que sería motivo de tragedia, se torna comedia en el autor de *Esperando a Godot*, aunque el humor sea sarcástico y congele tantas veces la sonrisa. Pinter explora a su vez la herencia de Beckett en sus piezas plagadas de silencios y de enigmas, de sordidez y de corrosivo humor, de dislocación y de denuncia. Y en los tres dramaturgos, no es preciso insistir en ello, el empeño por la renovación formal, por la

búsqueda de nuevos modos de escribir la obra dramática, está íntimamente ligado al propósito de ofrecer una visión del mundo diferente y subversiva. Es decir, el trastorno formal de la pieza obedece a un criterio ideológico.

Algunos de los dramaturgos que componen el panorama del teatro español contemporáneo, pertenecientes a distintas generaciones y cultivadores de estilos teatrales muy diversos, han tratado de reflejar también este desasosiego en algunas de sus piezas, que muestran mundos cambiantes o duplicados, juegos de sombras o de espejos, callejones sin salida, interminables series de cajas chinas, borrosas fronteras entre la vida y la muerte, entre la certeza y la suposición, o entre la realidad y la fantasía. Además de los ya citados discípulos habituales u ocasionales de Sanchis, cabría mencionar a Josep Benet i Jornet, Rodolf y Josep Lluís Sirera, Fermín Cabal, Ernesto Caballero, Ignacio del Moral o Antonio Álamo, entre otros. Pero cada uno de ellos está dotado de una poderosa personalidad como creador, y los estilos y el tratamiento de estas cuestiones son diferentes, a pesar de un sustrato común que podemos reconocer en su obra.

Sanchis no es una excepción y, aunque ha asumido decididamente la herencia beckettiana, en modo alguno renuncia a una escritura propia, personalísima. Su obra se aventura por esta frontera entre la palabra y el silencio, entre lo que se dice y lo que se calla, entre la verdad y la mentira. Abundan en sus textos los huecos y las fracturas, las elipsis, los diálogos cruzados, las respuestas diferidas, los desencuentros, las falsas pistas, los caminos truncados, las historias inacabadas y los desenlaces poco o nada rotundos. El espectador, convertido en espectador implícito, es invitado a colaborar en la creación de la obra, a participar en un juego propuesto por el dramaturgo, pero en el que cede al espectador buena parte de la iniciativa. El lector de *Sangre lunar* tendrá sobrada ocasión de comprobar cuanto aquí se dice.

Estos efectos de distorsión no impiden que el lenguaje esté particularmente elaborado. De manera semejante a lo que ocurre en la obra de Beckett, el estilo de Sanchis es rico y preciso, y revela siempre un afán de búsqueda, un deseo de encontrar la palabra o la expresión adecuada por parte de sus personajes,

siempre pendientes de decir lo que realmente quieren que el otro comprenda, o de ocultar lo que les interesa que el otro no sepa, o de utilizar la palabra como recurso para la obtención de los objetivos –casi nunca confesados– que persiguen. En este sentido, no importa su condición social ni cultural. Todos sus personajes mantienen una especial relación con la palabra, un estilo propio, que, en ocasiones es efusivo y entusiasta, o produce un verdadero torrente de palabras, o es prolijo y exacto, con una expresión en la que manda el rigor, o es reiterativo o tendente al circunloquio y dominado por la verborrea, o, en otros casos, es escueto y seco, incisivo, o lírico y empapado por la pasión, pero nunca indolente o apático.

Particularmente complejo –e interesante desde el punto de vista dramático– se muestra el tratamiento del tiempo. El tiempo en la obra de Sanchis suele ser siempre obsesivo –nuevo eco del teatro de Beckett– y casi nunca transcurre de una manera lineal, ni se percibe como algo apacible, sino que provoca una especial tensión. Se emplean efectos y recursos como la reversibilidad, el solapamiento de diferentes momentos temporales, la fractura de los límites entre los distintos períodos, el anacronismo, la incertidumbre temporal, los saltos en el tiempo, la prolongación angustiosa y excesiva del momento, el empeño obsesivo por la recuperación del pasado o la reiteración de marcas temporales. Si el tiempo es un elemento sustancial de la dramaticidad en la obra de cualquier escritor de teatro, en la producción de Sanchis advertimos siempre la preponderancia de este elemento, como demuestra, por ejemplo, la lectura de cualquiera de sus piezas, y *Sangre lunar* no es una excepción.

También el espacio reviste un singular grado de complejidad. Desplazamientos bruscos e inopinados, solapamiento de espacios distantes, aumento desmesurado y repentino de la extensión de un espacio, inabarcabilidad de un recorrido previsiblemente corto, transformación inmediata de un lugar conocido en desconocido, tratamiento laberíntico del espacio, remoción inopinada de elementos fijos y estables, equivocaciones incomprensibles de direcciones, vaguedad de los rasgos que configuran un lugar determinado, permeabilidad de límites supuestamente infranqueables, ruptura repentina de la cuarta pared, inusitada

agilidad en los desplazamientos, etc. En casi todas las piezas podemos también encontrar algunos ejemplos de estos modos de tratar el espacio. También, y de una manera especialmente intensa, en *Sangre lunar*.

Mediante estas estrategias de dislocación, Sanchis puede proponer enfoques novedosos de las relaciones de poder y la relación de identidad y de otredad, sobre las que, de nuevo, incide el concepto de lo fronterizo. Aunque solo algunas de su obras sean explícitamente políticas o de contenido histórico (*¡Ay, Carmela!*, la *Trilogía americana* o *El cerco de Leningrado*, aunque quizás fuese preciso citar también *Marsal Marsal* o *Los figurantes*), en toda su escritura se ponen de relieve las relaciones de poder entre los personajes, que reproducen, a pequeña escala, los mecanismos de manipulación y dominación ejercidos por el gran poder político, y sus técnicas de manipulación se muestran sumamente refinadas. Sin que constituya el tema único, ni quizás siquiera el tema dominante, podemos advertir esta indagación en títulos como *El lector por horas*, *Valeria y los pájaros* o *Sangre lunar*, por ejemplo.

Como consecuencia de esos análisis, y desde la conciencia política y desde el estímulo del teatro brechtiano, el dramaturgo exhorta a la solidaridad y a la alianza entre los oprimidos. Se sugiere muy sutilmente, a veces incluso mediante la ironía, la posibilidad de una lucha política pacífica, pero imaginativa y tenaz. La idea de la formación de redes de ciudadanos, como alternativa a los grupos de poder establecidos, está latente en muchos de sus textos, que transmiten así un mensaje optimista, de invitación a una resistencia pasiva o activa. Así pueden leerse piezas como *La calle del Remolino*, *Marsal Marsal* o *Los figurantes*, o también la referencia de *Carmela* a aquella especie de club de la memoria que está formando con mujeres de opciones políticas dispares, pero coincidentes en la necesidad de recordar. O las muy abundantes invitaciones a la resistencia en *El cerco de Leningrado*. Y, en cierta medida, también en *Sangre lunar* se nos plantea una compleja cuestión de índole social y moral que requiere una acción cívica articulada.

Las relaciones de identidad y otredad se plantean como un tema contiguo al de las relaciones de poder. Frente al peligro de

aniquilación a que aboca el ejercicio desmesurado y despótico del poder, sea el poder a gran escala o el más limitado que se ejerce en el terreno de lo privado o de lo cotidiano, donde también el ser humano pretende sojuzgar al otro, se yergue la voluntad afirmación personal. Y la adquisición de la conciencia de la propia identidad conduce a la necesidad de reconocer al otro, lo cual provoca, por ejemplo en *Los naufragios de Álvaro Núñez*, una suerte de fecundo mestizaje, asunto que parece estimular poderosamente al dramaturgo. Y si en aquella pieza el encuentro con el otro y el mestizaje se trataban desde la perspectiva de la Historia con mayúscula, en *Sangre lunar* el dramaturgo vuelve a enfrentarse con estos retos, pero en el terreno de lo íntimo, de la historia cotidiana, con minúscula. Posiblemente son los textos más ambiciosos del dramaturgo los que abordan de manera más decidida la complejidad de esta cuestión, tal como ocurre en *Los naufragios de Álvaro Núñez* (un texto que está pidiendo a gritos su puesta en escena), *El lector por horas*, *La raya del pelo de William Holden*, *Marsal Marsal*, y, desde luego, *Sangre lunar*, aunque ciertamente este motivo está presente en toda la obra de Sanchis Sinisterra.

Pero no se trata de un proceso sencillo, sino, por el contrario, se muestra como un empeño casi inalcanzable, una irrenunciable, pero ardua utopía. Desde la influencia de Pinter y de Kafka (y también, posiblemente, de Beckett), Sanchis muestra a unos seres invisibles para los otros y una realidad ajena inverificable, que a veces dan la sensación de vivir en mundos paralelos, que nunca llegan a encontrarse. Quizás por ello, o tal vez a pesar de ello, estos personajes se afanan en la búsqueda del otro, o lo buscan a su pesar, porque esa relación con el otro constituye también la búsqueda de sí mismos. Sin embargo, el miedo a encontrarse, les lleva con no poca frecuencia, a pretender negarse y a tratar de negar al otro. Este juego de contradicciones conduce a los personajes a una suerte de laberinto, difícil, sin duda, para los personajes y en ocasiones para el espectador, pero extraordinariamente fecundo y sugestivo desde el punto de vista dramático. Algunos de los personajes más atractivos surgidos de la imaginación de Sanchis han afrontado de una manera o de otra este viaje identitario y paradójico, como les sucede al Álvaro Núñez

de la pieza que lleva su nombre, a Ismael o a Lorena en *El lector por horas*, a Natalia y a Priscila en *El cerco de Leningrado*, y a un largo etcétera. Y, desde luego, les ocurre a casi todos los personajes de *Sangre lunar*.

Sangre lunar, escrita en 2001 y hasta ahora inédita y sin representar, se mueve entre estas paradojas, encuentros y desencuentros. El motivo, curiosamente, coincide con el de la última película de Almodóvar, *Hable con ella*, pero su tratamiento y las conclusiones que se desprenden del texto de Sanchis son completamente distintas. Por lo demás, las semejanzas remiten probablemente a la voluntad de dos creadores muy diferentes de abordar un caso sugerido por alguna información aparecida en la prensa sobre historias clínicas más o menos truculentas o impactantes.

La mujer joven, en estado vegetativo, como consecuencia de un accidente, cuidada en una clínica privada a expensas de su acomodada familia y a cargo de un enfermero, son circunstancias que aparecen en ambas obras, si bien, en la película, el cuidador estaba platónicamente enamorado de la chica antes de que ésta tuviera el accidente y en la obra dramática la asignación de la mujer al cuidado de Manuel responde a criterios puramente profesionales y carece de relaciones afectivas previas. Pero es la violación de la chica, presumiblemente por parte del enfermero (o de su entorno) y el subsiguiente embarazo, lo que constituye el punto fuerte de la trama entre ambas obras. En ninguna de las dos se ofrece al espectador el asunto definitivamente aclarado, sino que se limitan a la sugerencia o al indicio que permite al público formularse una hipótesis sobre la responsabilidad de alguno de los personajes. Habría que añadir algún detalle más, como el que se refiere al hecho de que no se detectara, por parte del equipo médico, que la mujer llevara un tiempo sin tener el período.

Sin embargo, aquí terminan las coincidencias. El tono sentimental y ternurista de Almodóvar tiene poco que ver con la limpia disección de las relaciones que unen, y separan, a un conjunto de personajes, que, a raíz del suceso, se ven implicados en él, pero también lo utilizan como ocasión o excusa para replantearse sus posiciones ante sí mismos y ante los demás.

Sangre lunar cuenta, de una manera convergente con el caso principal, fragmentos de las historias de unos personajes que tienen o tuvieron relación con Lucía, la mujer que desde hace años permanece en coma. Sus vidas, hasta donde las conocemos, están llenas de frustraciones, silencios, mentiras, dudas, vacilaciones, deseos no satisfechos, miedos, ambiciones e incapacidades no reconocidas. Todos experimentan algún rechazo por parte de los otros y todos buscan en alguien alguna forma de solidaridad, apoyo o consuelo. Lucía, y el percance que le ha ocurrido, incide en sus vidas, pero no parece condicionarlas decisivamente, e incluso parece afectarles solo de manera relativa, aunque este particular, a su vez, podría discutirse.

Sus existencias se deslizan inciertas, inseguras, erráticas, de manera que sus trayectorias dibujan un enmarañado ovillo, en el que presentimos también otras líneas apenas insinuadas. Son las de otras facetas de sus vidas o las que remiten a otros personajes, total o parcialmente ausentes en la obra, pero de quienes conocemos su existencia por las palabras de otros, o por su paso fugaz por los escenarios que transitan. La invisibilidad alcanza su mejor metáfora en el personaje del limpiador de cristales, hombre sin rostro, que nunca habla y de quien nada sabemos, sino su oficio. Poco sabemos también del interlocutor (o de los interlocutores) de Héctor, el padre de Lucía, ni menos aún del hermano del interlocutor, acerca del cual habla en una fragmentaria conversación telefónica que escuchamos. Tampoco se nos ofrece mucha información acerca del impaciente amante de Estela, madre de Lucía, excepto que vive en Quebec, que se llama Philippe, que se comunica telefónicamente con ella y que mantienen en secreto la relación. De Gloria, la mujer de Jaime, antiguo novio de Lucía, quien la acompañaba en el momento del accidente, solo conocemos las molestias o los celos que le causa la situación de Lucía, o, al menos, es lo que Jaime nos dice de ella. Suponemos que aquel percance es el que condenó a Jaime al uso permanente de la silla de ruedas y tal vez a esa actitud cínica de que hace gala. El abogado Morín, cuyo nombre se pronuncia con algunas deliberadas variantes, no aparece tampoco en escena, sino que constituye una referencia en boca de diversos personajes, aunque quedan las dudas sobre la idoneidad de esta

persona para hacerse cargo de la situación, y tampoco sabremos definitivamente si ha asumido esa responsabilidad profesional, ni cómo pretende resolver el caso. Se menciona también, episódicamente, al profesor de canto de Sabina, carente de nombre y casi de perfil, más allá de su carácter exigente o riguroso, y al suegro de Jaime, a quien éste fue a visitar, con motivo de una afección renal padecida por aquel personaje, de quien únicamente se nos dice que fue un “borracho académico”, lo cual dispara también las hipótesis y las sugerencias. Tampoco sabemos apenas nada de otros médicos, enfermeros y tal vez personal auxiliar de la clínica, a algunos de los cuales creemos entreverlos o, al menos, sentir su presencia.

Pero el personaje más importante de los que no vemos es el anónimo hermano de Manuel, el enfermero, un hombre disminuido en sus capacidades mentales por los excesos que ha practicado en su juventud, y con quien Manuel mantiene una relación que oscila entre el paternalismo y la complicidad. Nunca aparece en escena, ni le oímos nunca tampoco, sin embargo, escuchamos con mucha frecuencia a Manuel, que le habla. Y están también las voces de los periodistas o las siluetas de médicos y enfermeros de la clínica. En definitiva, un cúmulo de seres en sombra cuya utilización dramática nos remite de nuevo a nociones como la invisibilidad, la fragmentariedad, la formación de redes o la imposibilidad de conocer plenamente las historias. *Sangre lunar*, como otros textos de Sanchis, parece apuntar también una crítica implícita de las historias teatrales “redondas” o completas, en las que encajan convincentemente todas las piezas. El mundo percibido por él se muestra, por el contrario, incompleto, marcado por la fragmentariedad, enigmático e ilógico.

Y no se trata solo de los personajes no ausentes. Las propias situaciones se muestran incompletas, fracturadas o apenas entrevistas. La relación entre Sabina –la hermana menor de Lucía– y Jaime apunta un conjunto de sugerencias, pero no sabemos cuándo empezó ni a qué extremos ha llegado, aunque, a partir de los datos ofrecidos, el lector (el espectador cuando llegue el caso) puede formular distintas hipótesis. Y tampoco sabemos qué clase de vida lleva exactamente Sabina en Austria, ni cuáles son sus verdaderas carencias afectivas. Lo que le ocurre a Héctor

en su trabajo como piloto y sus luchas sindicales tampoco encuentran explicación definitiva. La vida en la clínica ofrece no pocos enigmas. ¿Cómo no ha despertado sospechas Manuel, de quien después se dirá que ha tenido acusaciones de abusos sexuales, aunque, a su vez, queda la duda de si el culpable fue el propio Manuel o su lujurioso e irresponsable hermano? ¿Y ningún responsable de la clínica ha prohibido a Manuel que su hermano lo acompañe en las guardias? ¿Qué decisiones van a tomarse respecto a la reducción de plantilla? ¿Por qué? ¿Cuál es la situación real –y el poder– del doctor Soto? ¿Qué ha movido a la doctora Caruana a incorporarse a esta clínica privada? ¿Qué siente por el doctor Soto?

Precisamente este último y el enfermero Manuel conforman quizás los dos personajes más sinuosos y más interesantes de la pieza. El doctor Soto encarna una forma de ejercicio del poder. Se enfrenta a los periodistas con displicencia y humilla a quien le plantea una pregunta comprometida. Y lo hace –y esto es lo más significativo– mediante el manejo de un lenguaje que supone que la periodista no puede entender: el lenguaje técnico de la profesión médica. En la primera escena utiliza también un lenguaje violento y despectivo frente a alguien a quien no vemos – y no sabemos quién es–, porque, a su entender, no le ha transmitido unas cifras adecuadamente. Y el Dr. Soto se sirve de su posición para lograr los favores sexuales de la doctora Caruana, primero mediante ciertas formas de galanteo y de intimidación y, finalmente, mediante un trato que supone, en definitiva, explotar las ambiciones de la doctora, aun a sabiendas de que su pacto puede no ser impecable desde el punto de vista ético.

También Manuel ejerce, en otro nivel, alguna forma de poder. El hecho de cuidar a su hermano y a Lucía le proporciona la posibilidad de dominio sobre ellos. Y los cauces son la palabra, de nuevo, y el sexo. Como tantos personajes de Sanchis, Manuel está caracterizado por la verbosidad. Los cuentos que le narra a Lucía tienen su correlato en los que cuenta en su casa (¿a quién?), acompañados en ambos casos de reconvenciones o de singulares consideraciones de tipo moral, a su hermano y a Lucía. Manuel ha podido ejercer el sexo con Lucía, pero, en un ejemplo

de perversión del lenguaje, atribuye esas relaciones sexuales a un acto de provocación de Lucía o a una actitud compasiva que le induciría a producir placer a la muchacha yacente e inmóvil. También en la relación con su hermano tiene el sexo un papel. Manuel parece proporcionarle la posibilidad de gozar sexualmente a Lucía y calmar así la lujuria incontrolada de su desequilibrado hermano, pero esta decisión le otorga a Manuel un motivo más de poder sobre su hermano, como podemos comprobar en la reprensión un tanto violenta verbalmente con que censura las consecuencias de la relación sexual con Lucía, lo que supone, de nuevo, una perversión del lenguaje, pues solo Manuel puede ser el responsable de la acción. En cualquier caso, su conducta, como la de otros personajes, deja de nuevo un margen para el enigma: ¿cometió realmente los abusos sexuales con una paralítica? ¿Cuáles son las razones de su conducta?

La muy elaborada estructura y composición de *Sangre lunar* permite también un juego asociaciones y de falsos cierres de las pistas. La escena segunda, que reúne a Sabina y a Jaime tiene lugar en una bolera, lugar al que Jaime parece estar habituado, pero que permite también establecer un paralelismo entre la silla de ruedas que emplea, el juego de los bolos y el automóvil en que se produjo el accidente, asociación que culmina cuando Sabina, molesta por los hirientes comentarios de Jaime, suelta el freno de la silla y la empuja contra los bolos.

Poco después Manuel, presumiblemente en su casa, cuenta el cuento de la Cenicienta, a través de la ventana, a alguien que se encuentra en un nivel inferior, mientras come cerezas y arroja descuidadamente los huesos. Cuando es requerido – supuestamente por su hermano–, alguien hace entrar de nuevo por la ventana los huesos de cereza arrojados. Y, en una escena posterior en la narración escénica de la obra, aunque tal vez anterior cronológicamente, Estela encuentra unos huesos de cereza entre el pelo de Lucía. Juego, por tanto, de pistas e indicios, ¿falsos?, ¿fragmentarios?

Está también plagada de sugerencias la escena en la que Jaime acude a visitar a su suegro y se pierde en el significativamente laberíntico espacio que configuran los pasillos de la clínica y es guiado por Manuel, no sin bromas y comentarios

que adquieren un doble sentido en el contexto de la historia, puesto que se convierten en metáfora de cuanto está ocurriendo.

Y, como ya se ha anticipado, también el tratamiento del espacio y del tiempo son sumamente flexibles. El dramaturgo solapa las acciones mediante la sugerencia plástica minimalista de los espacios, que se suceden con rapidez y ligereza y que suponen una drástica selección de los elementos de la trama. El tiempo responde también a un tratamiento poco convencional. La acción comienza con la rueda de prensa convocada con motivo del incidente y a continuación se ofrecen las escenas en las que se muestran las reacciones de todos ante el suceso, pero desconocemos el orden cronológico preciso de dichas escenas, que, por otra parte, tampoco necesitamos. La segunda parte es anterior cronológicamente a la primera, excepto en sus pasajes finales, que constituyen una especie de síntesis o acumulación de imágenes y momentos representativos de la historia, antes de dejar paso al bello e inquietante monólogo final.

También en el lenguaje abundan las ambigüedades, los equívocos, las fracturas, las elipsis, las respuestas diferidas, las réplicas no contestadas y hasta las trampas, tal vez. Y, tal vez más que en otros textos del dramaturgo, se perciben rasgos como la alternancia entre el lenguaje escueto, el balbuceo o el silencio, y la locuacidad desmedida, una locuacidad con la que tantas veces el personaje pretende ocultar algo o defenderse de algo.

Sangre lunar es, en suma, uno de los textos más emblemáticos de la producción literario-dramática de su autor, que recoge su constante proceso de innovación y experimentación con la escritura, y que propone un sugestivo modelo de trabajo.