

En la obra plástica de Seoane, pintura y grabado sobre todo, hay una sabia asimilación del cubismo, el movimiento que hizo cambiar de forma radical los rumos pictóricos de este siglo. Pero lo sorprendente es que se sirvió también de los hallazgos de este "ismo" para la construcción de sus obras dramáticas. Ya se dijo que en *Avaládiva* hay tres personajes en uno. La concepción es totalmente cubista, pues ofrece tres perspectivas de una sola figura. Es como si se representase de frente, de perfil y de tres cuartos al mismo tiempo. Estamos ante el perspectivismo múltiple, pero ahora en el teatro. El recurso de los personajes multiplicados obedece a igual procedimiento, aunque invertido; Seoane, pues los influjos no son únicos ni excluyentes, lo pudo tomar también de los simbolistas.

Pero hay otro aspecto en el que Luis Seoane se manifiesta aún mucho más arriesgado y audaz. La contracción de longitudes, la dilatación e interferencia del tiempo, la paradoja de las simultaneidades, etc., en fin, la teoría de la relatividad, conduce a que la literatura y las artes de nuestra época se estructuren teniendo en cuenta que el tiempo y el espacio psíquicos están tan íntimamente fundidos como los físicos. Es lo que en las artes se puede llamar tiempo poético. Pues bien, el hecho (convencionalmente, un anacronismo) de situar en la misma acción (mismo plano) a los campesinos actuales y a los personajes medievales no es otra cosa que la aplicación de esta teoría. Seoane trasladada sus personajes a una nueva dimensión al fundir el espacio con el tiempo. Igual que en el cubismo, se anula la convención de la perspectiva espacial renacentista y, por lo tanto, desaparece el sentido de la medida del tiempo.<sup>18</sup> Respecto a esto, las palabras de Miró, dirigidas al campesino mozo, son esclarecedoras: "Non existe o tempo, sen vez, en cualquier lugar, un hombre escribe. Guarda un cuaderno immaculado, en el que, con buena caligrafía, anota diálogos que alguna voz, imperceptible para los demás, le susurra. Abandona ese cuaderno y toma otro, idéntico, en el que otras voces le proponen nuevas preguntas, o le descubren otras intenciones y regresa a la línea que dejó interrumpida. A esa voz que se apagó un buen día y ahora regresa. Él transcribe. Sin tachones, sin doblesces, con buena letra. Ese hombre se llama José Sanchis Sinisterra."

<sup>18</sup> Los hallazgos filosóficos de Bergson y los científicos de Einstein, entre otros, posibilitaron una nueva concepción espacial del tiempo en todas las artes, pero muy especialmente en la narrativa (Prust, Joyce, Borges, Faulstich, Kafka, Cortázar...). En el teatro, las experiencias sobresalientes fueron menos numerosas (Wilder, Priestley...). Sin duda alguna, todos debieron influir en Seoane; pero aquí, por tratarse de textos de un pintor, interesa resaltar que las técnicas empleadas por la experimentación temporal en la literatura son generalmente cubistas. La preocupación por el tiempo en la pintura del siglo XX se hizo notar no sólo en el cubismo sino también en otros movimientos, como el futurismo o el suprematismo.

## ALGUNAS PREMISAS SOBRE LA CREACIÓN DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Itziar Pascual



"No te preocupes: son sólo voces... y nadie más que tú las oye. Nadie más. Cesarán con el tiempo, ya verás. Es lo bueno del tiempo... (Pauca.) Lo único bueno..."

*Naufragios de Alvar Nuñez o La herida del otro.*

### ■ A MODO DE INTRODUCCIÓN

Cuando escribo estas líneas intuyo que en algún lugar entre América Latina y España, tal vez en la sala de espera de un aeropuerto, tal vez en un restaurante; tal vez, en cualquier lugar, un hombre escribe. Guarda un cuaderno immaculado, en el que, con buena caligrafía, anota diálogos que alguna voz, imperceptible para los demás, le susurra. Abandona ese cuaderno y toma otro, idéntico, en el que otras voces le proponen nuevas preguntas, o le descubren otras intenciones y regresa a la línea que dejó interrumpida. A esa voz que se apagó un buen día y ahora regresa. Él transcribe. Sin tachones, sin doblesces, con buena letra. Ese hombre se llama José Sanchis Sinisterra.

En 1992 empecé a acercarme como lectora a esas voces que le acompañan, con la intención de proponer un estudio global de su creación dramática. Aspiraba a la totalidad con una inocencia insensata. Ahora sé que es inútil. Imposible mantener vivo —ni siquiera actualizar— un estudio de una obra vital, en constante evolución y crecimiento. Una obra que transpira viajes, encuentros, lecturas. Una obra generosamente dispuesta con todo su saber a los autores más jóvenes. Una obra para el porvenir.

En el breve margen de unos meses la labor teatral de José Sanchis Sinisterra en Madrid ha sido fecunda. Baste citar unos pocos ejemplos: el ciclo monográfico dedicado a su autoría en la novena edición del Festival Alternativo de Teatro, Música y Danza de Madrid, incluyendo la puesta en escena de *Pervertimiento*, a cargo del colectivo francés Compagnie Souro y *Marval, Marval*, por El Teatro Fronterizo, así como una lectura dramatizada de *El cerro de Leiniygrádo* y una conferencia impartida

por él mismo, dedicada a la dramaturgia; la presentación de su obra *El lector por boca* en el III Ciclo de Lecturas Dramatizadas organizado por la Fundación Autor de la SGAE de Madrid y dirigido por Robert Muro y en el ciclo Teatro de Fin de Milenio, organizado por la Asociación de Autores de Teatro y presentado en el Circuito de Bellas Artes; su labor docente como profesor de dramaturgia, tanto en la Escuela de Letras como en la Asociación de Autores de Teatro, realizando en esta última un taller que se ha prolongado, meses después, como laboratorio permanente de dramaturgia del Siglo de Oro. El pasado mes de junio coordinaba junto a Guillermo Heras el ciclo Perspectivas Dramatúrgicas: hacia el siglo XXI, un encuentro de jóvenes autores de Madrid, Barcelona y Valencia en el marco del Festival Internacional de Sitges (STI-98). Además, y dentro del ciclo Paraula d'autor, organizado por el STI-98 y la SGAE ha leído su última creación, cuyo título es *La raya a pelo de William Holden*.<sup>1</sup>

Y todo ello sin tener presente su reciente estreno en el Teatro Nacional de Catalunya o su evidente proyección internacional, con la traducción de sus obras a varias lenguas y su puesta en escena (véase el caso de Portugal, con el estreno de la versión portuguesa de *El verso de Leunigrahn*, a cargo de la Companhia de Teatro de Almada o la presencia de *¡Ay, Carnada!*, por Seiva Trupe y *Nague*, por Teatro Medional, en la pasada edición del prestigioso Festival Internacional de Almada), esas escrituras silenciosas, anónimas, "ejercicios" como él los llama, que se expanden en pequeños cuadernos que viajan entre dos continentes. Insisto, esta enumeración no tiene ninguna intención exhaustiva. En todo caso, exculpatoria.

Supongo que el mejor sentido de un estudio, el único cuando su globalidad se ha extinguido, es incitar a la lectura del texto o de la creación a la que alude. Acudir esa fuente de la que manan sensaciones, imágenes, instantes. Voces. Como las que escucha este dramaturgo.

<sup>1</sup> Rescato, por su indudable interés, algunas de las reflexiones que José Sanchis integró en la presentación en Sitges de este texto por entonces sin título y en fase de conclusión: "He vivido el problema de querer escribir un texto y acabar escribiendo otro, de vivido del original. En este proceso el autor es un metro intermedio frustrado. Cada vez más escribo sin estructurar previamente los acontecimientos que voy a plantear. De este modo el texto adquiere vida autónoma. Esta obra tenía que tratar del cine, de todo lo que el cine nos ha aportado. Configuré así la idea de una trilogía dedicada a las tres artes que me han influido de manera más determinante: la literatura, el cine y la música. (La primera obra de esta trilogía sería *El actor por boca*). Amenzado pues de una obra dedicada a la música. En la escritura de esta obra, que nació como encargo de un conocido actor de cine y teatro, aparece la imagen de mi adolescencia, en la que el cine era un escape ante la melancolía reinante".

La obra plantea el encuentro en un singular cine de barrio de tres personajes: Eusebio, un hombre maduro que regresó a Cataluña tras años de ausencia, cargando apenas unos pocos objetos en un parate de manitrero; Catalina, una joven cinefíla, que novio la abandonó hace tiempo y Domingo, el veterano acomodador del cine. Catalina y Domingo son los únicos espectadores en esta sesión, que se demora sistemáticamente, en un vetusto cine en el que el tiempo parece detenido, la tranquilidad, Resista, fuera y el acomodador se come las entradas en vez de cobrarlas. Asistiremos a la confusión de Catalina, que comienza a identificarse a Eusebio como el novio que muchos años atrás la dejó y desobrimos que Catalina ha "matado" ese tiempo de espera en una cine, memorizando secuencias enteras de sus películas favoritas. Y lo que en un principio parece imposible —tras decenas de años a ran a los dos personajes— va cobrando verosimilitud... De este modo se funden dos mundos artísticos: un hermoso homenaje al cine, en el que no faltan referencias a títulos míticos como *Jubany Güitler*, *Las milpas del rey Salomón*, *Solo antes del peligro* o *Rafeta*, en mirrada cumplir ante Eusebio —Ulises, el hombre que perdió tanta vida y tantos años en el camino del viaje— y Catalina —Rafeta, que dejó encerrada su vida en un cine de barrio.

En una ocasión, hace ya algunos años, e interesado por ese estudio que a la manera del telar de Penélope se ha ido tejiendo y destejiendo en este tiempo, José Sanchis Sinistererra me prometió dar por finalizada su obra. Solo así podría terminar este trabajo, cumplir con esa ilusa aspiración de totalidad que había ido fragmentando año tras año. Me complace confirmar que no cumplió su palabra. Es la mentira que podía esperar el teatro español de este final de siglo.

■ ALGUNAS PREMISAS SOBRE LA CREACIÓN DE JOSÉ SANCHIS SINISTERERRA

RIOS. ¿Dónde estamos?  
SOLANO. En un teatro...  
RIOS. ¿Seguro?  
SOLANO...o algo parecido.  
*Nague, o de pijota y actores*

La trayectoria de José Sanchis Sinistererra<sup>2</sup> en la escena de la autoría española de final de siglo está marcada por la singularidad. Lejos del concepto decimonónico de dramaturgia, en el que el autor vive aislado el proceso de escritura, Sanchis ha practicado una experiencia dramaturgía a pie de escenario, en la que textualidad y teatralidad han caminado en una cohabitación enriquecedora, sin que una fagocitara a la otra.

Lejos del concepto de autor solitario, cuya obra nace y muere en los límites de su producción, este hombre de teatro ha creado toda una escuela, cuyos seguidores constituyen algunos de los referentes más claros de la dramaturgia actual en lengua catalana.<sup>3</sup> Lejos de una mera asunción de la historia de la literatura dramática y de

<sup>2</sup> José Sanchis Sinistererra (Valencia, 1940) inicia su labor teatral en el seno del teatro universitario e independiente de su ciudad natal. En 1960 crea el Aula y el Seminario de Teatro de la Universidad de Valencia, que funciona hasta 1966. Licenciado en Filosofía y Letras (1962), ejerce durante cinco años como profesor ayudante de Literatura Española en la Facultad de Letras de Valencia. Su labor pedagógica continúa como Catedrático de Literatura Española del Instituto Nacional de Bachillerato (1966) en Teruel y Sabadell, actualmente en excedencia, y como profesor del Institut del Teatre de Barcelona, desde 1971 hasta hoy. Asimismo ha sido profesor de Teoría e Historia de la Representación Teatral en el Departamento de Filología Hispánica de la Facultad de Letras de la Universidad Autónoma de Barcelona, desde 1984 hasta 1989. Ha impartido numerosos seminarios de dramaturgia en distintas ciudades españolas, así como en Colombia, Cuba, Uruguay, Argentina, Nicaragua, Brasil, El Salvador, Honduras, Costa Rica, Venezuela, Chile y México.

En 1977 fundó y dirige El Teatro Fronterizo, que once años más tarde tendrá su sede en la Sala Rocalet de Sabadell. Como director ha escrito ha montado obras de Cervantes, Lope de Rueda, Lope de Vega, Juan de Timoneda, Malherbe, Racine, Shakespeare, Pirandello, Gelpi, Strindberg, O'Neill, Cocteau, Anouilh, Brecht, Dönnitz, Rodríguez Moreda, Broesa y Brecht, entre otros. También ha realizado aplicaciones de obras de Sábiles (*El Rey Rojo*), Shakespeare (*Cuanto de unicornio*) y Calderón (*La vida es sueño*) y *La zafra de Malaterra*.

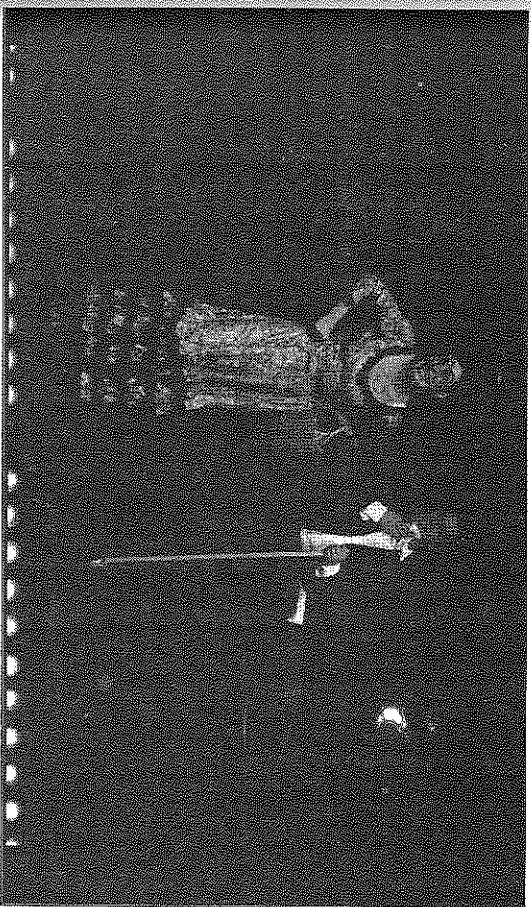
Es autor de más de una veintena de textos teatrales, entre originales y dramatúrgicos. Entre ellos cabe destacar *Ti, un ingratu* (1962); *Doméstico jue* (1963); *Algo así como Hamlet* (1970); *Trochocosa maniquetón del lavo de La Celestina de Fernand de Rojas* (1971); *Escena de Trov y unicornio en el primer fantasma* (1974); *La noche de Holly Blson* (1979); *Solano, o de pijota y actores* (1980); *El nacimiento de Eusebio* (1984); *Crimenes y lamentos del trío de Lope de Aguirre* (1986); *Pervertimiento y otros actos para nada* (1986); *Jús, Carnada!* (1986); *El cambio de la nua* (1987-1987); *Canta de la Alloga a la de Rosamund* (1987); *Las figurantes* (1988); *Porlita en la Alhambra* (1990); *Un día en el año* (1990-1991); *Milico Pistoso* (1987-1992); *Volcán y las pajas* (1992); *Resonancia* (1993); *El verso de Leunigrahn* (1993-1993); *Du invierno ligero* (1993); *Almud, Almud* (1994); *El actor por boca*, para labor como profesor de Dramaturgia de José Sanchis Sinistererra y la experiencia realizada en la Sala Rocalet de Barcelona que él fundara, es indisoluble al pulso de una nueva autoría en Cataluña. Nombres como los de Sergi Belbel, Ilijana

sus convenciones, ha buceado con una innata curiosidad en los límites y fronteras de la teatralidad; en otros géneros literarios, en otros campos de conocimiento, a la búsqueda de recursos expresivos eficaces y revisando o desechando los que ya controlaba. Lejos de una percepción peninsular de su lengua y de su escritura, Sanchis Sinistera ha establecido un sólido puente con América Latina, fuente temática y referente indiscutible en sus obras. Lejos de una percepción acomodaticia o nihilista de su creación —tan manidos en la escena española— ha pujado por una práctica reafirmada en un discurso teórico riguroso, por un ejercicio constante de corrección de sus materiales, concibiendo la escritura como un acto de permanente elaboración, oficio de resistencia y disciplina.

Lejos, muy lejos, de una visión del teatro endogámica y onanista, Sanchis ha creído y exigido al teatro una labor cívica, un encuentro con el ciudadano —el espectador— de nuestras sociedades democráticas, tan indolentes, en el que el escenario debe y puede ser tierra fértil para el debate, la duda, la pregunta, la sospecha, en donde el espectador escribe con él la obra, como miembro implícito del acto teatral. Lejos de un afán de totalidad, Sanchis ha abrazado la fragilidad del detalle, la expresión de lo mínimo, el valor de la sustracción. Y lejos, lejísimos de los palcos José Sanchis Sinistera se ha mantenido de pie en el gallinero; más cerca de la sombra que del foco, más próximo a la crítica que a la adulación —en particular ante las ondulaciones de una profesión teatral que no siempre se ha mantenido alerta ante los vaivenes de las políticas culturales o de sus ausencias—; lejos, en definitiva y por convicción, de los centros de poder y de sus tentáculos, con una inalterable en la palabra dramática, en lo fronterizo, en espacios alternativos como la Sala Beckett: alternativos a una cultura aditiva, espectacular y faraónica.

Y estando tan lejos, José Sanchis Sinistera ha estado muy cerca. Cerca de los hombres y mujeres que pueblan la intrahistoria y sus jirones (como Dorantes y Castillo en *Naufragios de Alvar Nuñez*); cerca de los hambrientos (como Ríos y Solano en *Naque*); cerca de los que han padecido la violencia y la tortura (como Telmo Castán en *Valeria y los pájaros*); cerca de los que han sido víctimas de la brutalidad del poder (como Carmela y Paulino en *Ay, Carmela!*); de los que viven agachados y trasterrados (como Ágata en *Mal Dormir*), de los que no tienen voz porque su lengua no es la del Sistema (como la Sombra de *El Retablo de Elvira*); de los que clamaron una justicia que no llegó a tiempo (como Ana de Rojas en *Lope de Aguirre, traidor*) o de los que, simplemente, no fueron felices porque, como Dorothy Greñuelas, se perdieron en los Apalaches. Cerca de *Los Figurantes*, en el teatro y en la vida, de los vencidos. Pero cerca, también, de los que no cedan al derrobo de sus principios, al *Cerro de Leningrado*. De los que están dispuestos a seguir.

Cunillé, Josep; Ferré, Paco; Zarzoso, Barb; Escudé, o Moret; Sarrías, entre otros muchos, dan buen testimonio de su quehacer pedagógico.



Ay, Carmela!, de J. Sanchis Sinistera.

Autoría, dramaturgia, pedagogía y práctica escénica constituyen una globalidad en la que cada experiencia práctica, cada disciplina, alimenta a la otra. Analizar distintos aspectos de su creación de manera aislada nos obligará a prescindir de muchos de sus entramados, antecedentes y recorridos. Intentaremos plantear un somero repaso a aquellos que consideramos menos analizados, revisando su percepción de la teatralidad y sus fronteras —un término más que elocuente para este dramaturgo—, explorando las creaciones de duración inferior a la convencional —lo que el propio Sanchis denomina “teatralidad menor” y recalando en *El canto de la rana*— y escogiendo una obra de larga duración, *El lector por horas*, la más reciente en edición y representación de su amplio corpus dramático.<sup>5</sup>

La elección, que podría inscribirse meramente en factores de temporalidad y difusión, se debe a una razón más: indagar en aquellas obras cuyas fuentes están ancladas en otras obras. Xavier Puchades en su estudio dedicado a las “Breveñas y

Marta José Ragué-Arias apunta en este sentido globalizador: “Posiblemente, en la abundante obra teatral de José Sanchis podemos percibir tres corrientes que a menudo confluyen: la de sus trabajos sobre obras clásicas de la literatura universal, a su vez de teatro o pertenecían al género narrativo; la de sus visiones sobre períodos históricos; las experimentaciones sobre la teatralidad, a partir de un despojamiento escénico y textual. En las tres hay un desencadenante inicial que invierte el punto de vista habitual de la historia y la Historia: en las tres hay esencialidad y minimalismo en el mejor sentido del término: en las tres observamos la acción desde la perspectiva interior del teatro, metáfora del mundo y de la vida”. Ver *El teatro de la rana en España* (de 1975 hasta hoy), Barcelona, Ariel, 1996, Pág. 170.

Un estudio pormenorizado de la creación de José Sanchis Sinistera podría abordar temas como la presencia de la estética de la recepción en su obra; el legado beckettiano y la herencia y evolución de sus postulados dramáticos. Otros temas significativos podrían ser la puesta en escena de sus obras por parte de El Teatro Fronterizo o las dramaturgias a partir de temas del Siglo de Oro español. Temás todos ellos de enorme interés, que por la extensión de este trabajo, no podemos abordar.

claroscuros" de Sanchis Sinisterra<sup>6</sup> integraba la ya citada *El canto de la rana* "en ese gusto de Sinisterra por tomar otros textos como punto de partida del hecho teatral"; textos de todo tipo: narrativos (como *Molly Bloom* o *Carta de la Maga a Beké Raaminé*); teatrales (*Muerto Prospero* y numerosas adaptaciones de clásicos como Sófocles Calderón, etc.); o académicos, relacionados con la historia del teatro en su rama más sociológica, como *Naque*<sup>7</sup>.

Literatura, textualidad y escena son algo más que un referente en la creación dramática de este creador: un legado convertido en poso de lectura y por tanto de vida y experiencia se transforma en una arquitectura de obras posibles, un universo de lo leído en el que Sanchis otea fisuras, rincones y escondites, repudiando una asunción pasiva y acrítica de mensajes, estéticas y cánones englobados en la historia del conocimiento. Parafraseando a uno de sus personajes, Castillo, en *Naufragios de Álvaro Mutis*: "Lo escrito, escrito queda, desde luego. Pero eso no significa que haya que estar conforme".

Sanchis se adentra así en el laberinto de la gran biblioteca para extraer aquellos materiales —del Siglo de Oro a Melville, de Shakespeare a Joyce, de Kafka a Cervantes— que le permiten transgredir las nociones de espacialidad y temporalidad, las barreras de los géneros y la lengua como realidad única y oclusiva. Con estas armas se impone al poder de la página en blanco y se adentra en el enigma del mundo. Y en ese viaje siempre le acompañará el lector/espectador, aliado con el que construye y reconstruye ese velo de silencios, quedados, vacíos y enigmas no revelados. En un final de siglo dominado por la saturación de información y de ruido, la textualidad de este autor está habitada por personajes de los que rara vez sabemos mucho y que como los icebergs, ocultan gran parte de su identidad; seres que se expresan con frases cortadas, mínimas, en las que domina más la duda o la interrogación que la afirmación; seres pues inquietantes que residen en la incerteza, la especulación y la duda.<sup>7</sup>

En este recorrido *El lector por hora* señala un nuevo paso, en el que el homenaje a la literatura se hace consciente y en el que se avanza por la senda de una dramaturgia que el propio Sanchis define como "del no saber", antagónica a la tradición del dramaturgo deminguo.

<sup>6</sup> Ver Xavier Puchades, "El último lugar posible donde guardar secretos", *Act Teatral*, nº 11, Valencia, 1998. Este volumen incluye una pieza corra de Sanchis Sinisterra, *El año pasado en Toulouse (opereta)*, en edición bilingüe. (Traducción al catalán de Ramon X. Rosselló.)

<sup>7</sup> Los componentes de la textualidad en lugar de articularse y trabajarse en pos de una congruencia de cualquier naturaleza parecen ignorarse, eludirse, negarse, contradecirse, invalidarse, confundirse... La acción dramática no quiere progresar; cuando lo hace, no se rige por el principio de causalidad, no respeta las coordenadas espacio-temporales, no opta por el grado u otro de realidad o de irrealidad. Los personajes, desprovistos de antecedentes, escenas de motivaciones, dadas a objetivos vagos y confusos, parecen dudar de sí mismos tanto como de los demás, por lo cual son proclives a mutaciones del bilmente justificadas; a travestidos y desorientados sibilas; a graves contradicciones, a escripciones profundas. Los diálogos cumplen con referencias su función comunicativa, se organizan en secuencias irregulares, como jirones de un discurso que ninguna voz autoral pretende fundamentar y, en fin, vulneran frecuentemente lo que los lingüistas del habla denominan Principio de Cooperación". Ver *Naufragios de Álvaro Mutis: la escritura del pasado*, Texto inédito de la ponencia presentada en el II Congreso Internacional de Dramaturgia, Caracas, 1992. Citado por Virtudes Serrano en el prólogo a la *Trilogía americana*.

#### ■ PRÁCTICA DRAMATÚRGICA Y TEATRALIDAD MENOR

Para revisar la práctica dramaturgica y la teatralidad menor de este autor proponemos un pequeño recorrido en el que tendremos presente el marco teórico en el que se formula esta práctica y aludiremos a algunas experiencias concretas.

En *El Teatro Fronterizo. Taller de Dramaturgia* Sanchis Sinisterra analiza el concepto de dramaturgia y su desarrollo práctico. Su discurso está entroncado con la experiencia de la compañía El Teatro Fronterizo, que en 1980 —año en el que está fechado este documento— había puesto en pie tres propuestas de dramaturgias suyas: *La leyenda de Gilyanuch*, *Historia de tiempos revueltos* y *La noche de Molly Bloom*, amén de *Naque, o de piojar y actores*.

#### TEORÍA PARA UNA PRÁCTICA DRAMATÚRGICA

El autor plantea de inmediato su rechazo a un concepto de teatralidad tradicional: "Normalmente la teatralidad de un texto es definida como su mayor o menor capacidad de adecuación a un conjunto de códigos que rigen la representación teatral". Una visión en claro antagonismo con el proyecto teatral al que está vinculado, El Teatro Fronterizo, "que antes que un grupo dedicado a la realización de espectáculos es un taller de investigación y creación dramaturgicas; un laboratorio de experimentación textual".<sup>8</sup>

Y esa práctica no puede reducirse al mero traslado de situaciones, personajes y ambientes de un género a otro, en función de unas convenciones establecidas con anterioridad: "Cada uno de los montajes producidos hasta la fecha (los anteriormente citados) es el resultado de un trabajo previo de manipulación y elaboración de materiales literarios originales no dramáticos, cuya teatralidad se pretende verificar... Ahora bien, la manipulación textual, a diferencia de la práctica generalizada de la adaptación, es algo más que el mero traslado de una obra no dramática a los límites y convencionalismos de la teatralidad establecida, algo más que una reducción o traducción del original a los cánones comúnmente aceptables del espectáculo burgués."<sup>9</sup> Convertir, por ejemplo, una novela en una obra teatral que en nada se diferencia de las escritas inicialmente como tales, es una operación estéril que nada añadirá al original y en nada enriquecerá la práctica dramaturgica y/o escénica. Tarea doblemente redundante, en el mejor de los casos, reductiva y banalizadora en el peor y más frecuente".

Se propone, por tanto, un concepto diferente de dramaturgia: "Se trata de efectuar una doble traición: desterrar el texto original de sus primitivas coordena-

<sup>8</sup> Es interesante destacar que estos planteamientos se propugnan en 1980, en pleno apogeo de un teatro que se decantaba por la espectacularidad.

<sup>9</sup> Frente a la noción de fidelidad, término polisémico con el que se ha justificado en determinadas ocasiones una lectura poco rigurosa de los textos —y en otros casos, la mera adscripción a una tradición interpretativa y espectacular del siglo pasado— Sanchis se sitúa en una posición profundamente contemporánea. La intervención no se niega, sino que se somete a un exhaustivo proceso de indagación, análisis y estudio. Estas mismas premisas han marcado su trabajo con textos del Siglo de Oro español.

das para resituarlo en las fronteras de la alteridad". Y recuerda que de la relación entre literatura dramática y puesta en escena surge la verdadera noción de teatralidad: "Las figuras decisivas de la renovación escénica testimonian una inextricable unidad entre la elaboración de la obra y la producción del espectáculo... Escrito desde la escena, escenificar desde la escritura. Cuestionamiento recíproco de teatralidad y teatralidad".

La experiencia de El Teatro Fronterizo en este camino, tiene añadido un principio de realidad, la adecuación entre las necesidades del montaje y los medios disponibles: "Contar únicamente con los propios recursos, por muy escasos que sean garantiza la realización y la independencia del trabajo, amén de potenciar su rigor. Desear lo posible: consigna para este tiempo de espejismos".

Una de las consignas que Sanchis Sinisterra plantea es la selección de los textos en la trayectoria de El Teatro Fronterizo: "Se trata de textos que, por una parte, no prefiguran una representación convencional y, por otra, se sitúan en zonas particularmente refractarias a la domesticación cultural burguesa... En este sentido, no puede decirse que las propuestas realizadas hasta el momento por El Teatro Fronterizo hayan supuesto una desmedida transgresión de los modelos de escritura aceptables por el sistema literario vigente. Indican, eso sí, una preferencia por la fragmentario, por lo inacabado, por lo parcial, por lo disperso, frente a la pretensión de Totalidad inherente a la gran mayoría de los textos consagrados", señala.<sup>10</sup>

Y añade: "Preferencia también por una textualidad abierta, ambigua, polisémica, contradictoria, dialéctica... frente a la obra unívoca, coherente, cerrada, plena de sentido pleno. Preferencia, en fin, por los géneros híbridos, por las estructuras fluidas, por las formas menores, por los textos liminales, por los autores apátridas por una literatura errática, transterritada".

Pasemos ahora al proceso práctico de dramaturgia que propone Sanchis Sinisterra. En esta ocasión plantea el trabajo a partir de *Un viejo manuscrito*, de Franz Kafka.

- a) Análisis de los componentes discursivos del texto.
- Sujeto del enunciado (¿De qué habla el texto?)
  - De los otros (lo Otro, la otredad radical, la diferencia absoluta, amenazante).
  - De nosotros, los nuestros (lo Nuestro, lo propio, la "mismidad" plena, sus fisuras, instituyente).

De las relaciones entre ambos, surgen distintas posibilidades en términos de: invasión, usurpación, ocupación, desposesión del espacio, del poder, desvalimiento, pasividad.

sividad, incertidumbre, impotencia, miedo, pérdida. A partir de esta dialéctica, podemos constituir un marco de relaciones entre la "mismidad" y la "alteridad".

Modelo Posicional	
Nosotros Ellos	
Sedentarios Nómadas	
Artesanos Guerreros	
Civilizados Salvajes	
Escrupulosos Sucios	
Dotados de idioma Sin idioma	
Instituciones Costumbres	
Sentido de propiedad Práctica del robo	
Cocinan la carne Comen carne cruda	

Existe además una tercera figura, el PODER, definido por su ausencia, por su exclusión, por su dimisión fáctica.

- b) Sujeto de la enunciación. (¿Quién habla en el texto?)  
Un Yo manifestado como:  
— individual.  
— colectivo.
- c) Espacio del enunciado. (¿De dónde habla el texto?)
- d) Espacio de la enunciación. (¿Desde dónde habla el texto?)
- e) Tiempo de la enunciación. (¿Desde cuándo habla el texto?)
- f) Destinatario del enunciado. (¿A quién habla el texto?)  
Algunos componentes del texto permiten atribuirle determinados rasgos.  
¿Cuáles?
- g) Destinatario de la enunciación. (¿Para quién habla el texto?)

A partir de estas preguntas se extraen todas las posibles propuestas de teatralización, manteniendo el enunciado tal y como se produce en el texto original o alterándolo. Del análisis de las distintas posibilidades surge una opción, contrastada con su puesta en escena.

#### PRÁCTICA DRAMATÚRGICA: CASOS CONCRETOS

Para comprender las características de su práctica dramática, vamos a recordar someramente las impresiones de Sanchis Sinisterra ante los espectáculos que propuso El Teatro Fronterizo (subráyese el término "proponer", frente a la convención de "presentar"), en los que él realizó la dramaturgia y la dirección de escena.

Sanchis Sinisterra señalaba en 1980: "Para crear una verdadera alternativa a este teatro burgués, no basta con llevarlo ante los públicos populares, ni

<sup>10</sup> Esta definición entronca claramente con el discurso vinculado a la "teatralidad menor", que desarrollará y sistematizará en años sucesivos.



tampoco con modificar el contenido ideológico de las obras representadas. La ideología se filtra y se mantiene en los códigos mismos de la representación en los lenguajes y convencionalismos estéticos que, desde el texto hasta la organización espacial, configuran la producción y la percepción del espectáculo. El contenido está en la forma. Sólo desde una transformación de la teatralidad misma puede el teatro incidir en las transformaciones que engendra el mismo histórico".

*La leyenda de Gilgamesh* es el primer montaje de El Teatro Fronterizo. Fue interpretado por Víctor Martínez de Lahdalga, Magüi Mira y Fernando Sarraiz, con escenografía y figurines de Montse Amenós e Isidre Prunés, y dramaturgia y dirección de José Sanchis Sinisterra. "El montaje pretende explorar las fronteras entre el juego, el relato oral y el teatro y cuestionar el carácter discursivo de la representación", señalaba, desarrollando una investigación sobre los procesos de articulación de lo teatral a partir del juego dramático y de la narración oral.

"El monumento literario más remoto de la humanidad es la obra maestra de la antigua cultura mesopotámica, un asombroso relato en el que, hace cuatro mil años los habitantes de los valles del Tigris y del Éufrates, cristalizaron algunas de las permanentes cuestiones que el hombre plantea sobre el poder y la fuerza, el amor, el saber, el sueño y la vida, el tiempo y la muerte", añadía.

*Historias de tiempos revueltos (Espectáculo para cuatro jóvenes urdido por José Sanchis Sinisterra sobre textos de Bertolt Brecht)* prolonga la línea iniciada con el anterior espectáculo, en torno a las relaciones entre narración oral y la representación dramática, a partir de las raíces populares del teatro épico, con dos textos de Brecht: *El Cirujano loco canaquiense* y *La excepción y la regla*.

Sanchis Sinisterra señalaba dos caminos en el proceso dramaturgico: la transformación de la narración de *El cirujano loco canaquiense* en esbozo de espectáculo que cuatro feriantes interpretan, cantan y cuentan, con la ayuda de modestos bárrulos; la conversión de *La excepción y la regla* en narración dramatizada que estos jugadores cuentan, cantan e interpretan.

Estamos pues ante un camino que va "de la narración al teatro y del teatro a la narración", explorándose las gradaciones posibles entre el relato oral puro y la interpretación dramática plena y defendiendo la mezcla como discurso dramaturgico. "porque los conceptos de unidad, coherencia, armonía, etc., considerados como principios fundamentales del espectáculo, derivan en realidad de la cosmovisión burguesa, en la cual la racionalidad, el orden y la jerarquía son los presupuestos de una práctica ideológica que aspira tanto al sometimiento de la naturaleza como al control de la sociedad. El arte popular, por el contrario, parece ignorar tales principios... y recurre muy frecuentemente a las mezclas, a los contrastes, a las rupturas de tono y estilo, a la heterogeneidad".

*La noche de Mally Bloom* fue interpretado por Magüi Mira y Andreu Polo, con plástica escénica de Ramón Ivars y coordinación de Francisco Soler. Sanchis Sinisterra

recuerda la importancia del latido dramático de Joyce, profundo admirador de Ibsen, defensor de la forma dramática como "la más alta expresión estética de la literatura", autor de *A Brilliant Career* y *Dream Stuff*, ambas destruidas por él mismo, polémico conferenciante con *Drama and Life*, autor además de *Evita*, que intentó renovar constituyendo su propia compañía: English Players. Sanchis opta por "renunciar a la trama, al argumento, a la intriga, a la fábula, en suma, que es considerada, desde Aristóteles hasta Brecht, la columna vertebral de toda acción dramática."

Por último, *Naque, o de piñón y actores* fue interpretada por Luis Miguel Chiment y Manuel Dueso. El nacimiento de la propuesta procede de la afirmación de la técnica del conglomerado, a la manera de las *Misceláneas*: "Se trata de integrar las partes en el todo, sin anular plenamente sus diferencias originarias, su natural diversidad, pero someténdolas a las leyes de funcionamiento y sentido del nuevo texto y de su nuevo contexto". No en vano señala como fuentes de *Naque* los siguientes materiales:

1. El refranero popular.
2. El Romancero tradicional.
3. Los cuentecillos o chistes folclóricos de tradición oral.
4. Los entremeses anónimos.
5. El Códice de Autos Viejos.

Y todo ello con "residuos" de *La Gran Sembradora*, de Cristóbal de Virués, un fragmento adulterado de la comedia *Scapina*, del representante Alonso de la Vega, y algunos dichos, citas y versos espigados en textos varios. Y como eje articulador, dos losas de Agustín de Rojas y dos pasajes de su libro *El viaje entretenido* relativo a la vida de los cómicos ambulantes.

#### TEATRALIDAD MENOR: "LO MENOS ES MÁS"

Considero oportuno confrontar materiales de distintos períodos (entre 1980, cuando Sanchis desarrolla su labor de dramaturgista para El Teatro Fronterizo y 1993) que pueden proporcionarnos una visión clara de su discurso.

En 1980 Sanchis señalaba en una entrevista concedida a José Monleón para la revista *Primer Acto* cuáles eran en ese momento los tres objetivos dramaturgicos que le proponía su compañía, El Teatro Fronterizo: "Resumiendo: fronteras de la teatralidad, modificación de los mecanismos perceptivos del espectador y proceso de reducción, de despojamiento de los elementos de la teatralidad". Y Sanchis va justificando cada uno de esos pilares: "Habría de un proceso de desnudamiento, de abstracción de los componentes de la teatralidad. Frente a un fenómeno general del teatro contemporáneo, que podríamos definir como una evolución acumulativa, aditiva, de los elementos de la teatralidad, creo que convendría investigar una tendencia

sustractiva, que fuera despojando al teatro de pretendidos elementos indispensables".

Y esa voluntad de alejarse de una cierta moda de lo espectacular, implica también la búsqueda de una nueva manera de encontrarse con el espectador: "Recuerdo —añade Sanchis— una frase de Peter Brook en la que decía que la tarea más importante del teatro sería modificar nuestra percepción de la realidad. En todo caso, yo creo que esa es la función del arte".

Y esa voluntad de "desnudar" la escena, de despojarla de elementos superfluos, tiene en Samuel Beckett una vía de formulación, aunque no siempre se haya sabido interpretar de la manera adecuada: "Da la sensación de que el teatro del absurdo fue normalizado a través del modo de representarlo y, en definitiva, de integrarlo a un modo de percibir la realidad que tenía bien poco que ver con el que los autores le ese teatro nos proponían".

Estamos ante la gran tarea del teatro español: la conformación de un nuevo espectador. "Nosotros insistimos mucho en ese tema. Queremos ver hasta dónde podemos modificar los hábitos receptivos del espectador, no con un afán declaradamente provocativo, porque cuando el espectador se da cuenta de que se está provocando entra en otro juego que también, de alguna manera, asimila con facilidad".

Recuperamos ahora la conferencia "Por una teatralidad menor", presentada con motivo del encuentro de distintos creadores, productores y directores vinculados directamente con las salas alternativas y en la que apela a la tendencia reductiva, partir de ocho posibilidades, que enumera:

1. Concentración temática. La parcialidad frente a la cosmovisión. La pequeña historia frente a la gran Historia o una visión desde ángulos humildes de esa gran Historia.<sup>11</sup>
2. Contracción de la fábula. Frente a esa tradición de la literatura dramática desde Aristóteles a Brecht— que defendía la fábula, Sanchis propone la contracción de la misma.
3. Mutlación de los personajes. Los personajes reducidos a una expresión menor, sin pretender ser una entera identidad arquetípica, sociológica o queológica.
4. Condensación de la palabra dramática. La palabra como mecanismo para producir huecos de significación, vacíos, quedades, frente a la "palabra del drama dramaturgo deminuido, opinión de autor y proyección de una ideología".

<sup>11</sup> DORANTES. Y sin embargo, aquí estamos, hinchando el pecho y aprendiendo el culo para comentar la Historia, con y sin escuela.

CASTILLO: O por lo menos, tu historia, con minúscula.  
DORANTES (A Castillo): Para el caso es lo mismo, ¿no?  
Manifiesto de Alvar Nunez a La Heredia del otro.

palabra se construye de una nueva forma: "No muestra, sino oculta. No revela lo que el personaje parece decir, sino precisamente aquello que no quisiera decir. Y en esta condensación del habla, el silencio es tan expresivo como el discurso".

5. Atenuación de lo explícito. Frente al mensaje imprimido, claro, definido, casi autosuficiente, la voluntad de ofrecer al espectador un papel participativo en el hecho teatral. El espectador "escribe" la representación.
6. Contención expresiva del actor. Frente a la convicción de que el actor es un supercomunicador, el actor de esta teatralidad menor practica la sobriedad interpretativa, la contención.
7. Reducción del lugar teatral. Frente al gran teatro, el espacio de pequeño formato o sala alternativa. La distancia no permite que la comunicación —que también depende de factores de proximidad— se realice plenamente según los parámetros de esta teatralidad menor.
8. Descuantificación de la noción de público. Aceptemos por tanto, que el público que puede presenciar estos espectáculos es menor en número al que podría asistir a los grandes teatros a la italiana. Pero Sanchis cree que en el reconocimiento del carácter minoritario del teatro, —que no elitista—, "sin complejo ni mala conciencia" aviva la posibilidad de un discurso sincero y favorece esa comunicación y la eficacia de esta teatralidad menor.

Baste la conclusión de esta reflexión para demostrar la proximidad entre ambos discursos, cuando se formulan con trece años de distancia: "Creo que esta opción por una teatralidad menor devuelve al espectador su función creativa, combatiendo la tendencia a la pasividad del ciudadano que nuestras sociedades "democráticas" están nutriendo aceleradamente. Devolver al espectador —al ciudadano— la lucidez, la creatividad, la participación, la inteligencia... y también la inocencia, me parece una tarea política importante para el teatro del mañana".<sup>12</sup>

Estamos pues ante una reflexión y una intención que se sostiene enriqueciendo los prismas de observación: la de encontrar una nueva manera para el teatro del próximo milenio. Una manera que parte, por supuesto, de una fe en la palabra como instrumento de creación y de expresión teatral. Nos remitimos a la conferencia El retorno del Texto dramático", pronunciada dentro del ciclo Veinte años de teatro español: 1975-1995, organizado por la Fundación Juan March.

Sanchis Sinistera afirma en ella que, tras veinticinco años de vida teatral europea presidida por la figura del director de escena y el grupo de actores, "el texto

<sup>12</sup> Sanchis Sinistera ha defendido desde la teoría y desde la práctica la importancia de los espacios alternativos y su función crítica y social: "La inteligencia se encuentra seriamente amenazada por este sistema y toda la industria cultural del ocio apunta contra ella. Las Salas Alternativas deberían constituirse en islas, o mejor en archipiélagos, para evitar el aislamiento, de resistencia y de regeneración de ese ecosistema." Sanchis define pues el teatro como "un bien que afecta a los aspectos más básicos del tejido social como son la sensibilidad, la imaginación, el sentido crítico: [...]". Ver "Entrevista a José Sanchis Sinistera en *Primer Plano*, n.º 273, marzo-abril 1998, p. 52.

dramático está retornando a lo que podríamos llamar las zonas de inflexión, de cambio y de progreso del arte dramático".

Ese regreso al texto está influido por la beneficiosa acción de determinadas escrituras, como la de Samuel Beckett: "Se da la circunstancia de que autores que habían comenzado a revolucionar la escritura dramática, a plantear una nueva noción del texto, como Samuel Beckett, por ejemplo, salen de su ubicación casi diríamos marginal para convertirse en auténticos paradigmas de una nueva textualidad. Con Beckett aparece en el texto dramático una dimensión absolutamente innovadora. Dos aspectos, entre otros muchos, voy a destacar: la concepción del texto como partitura (el texto contiene en sí mismo una serie de pautas "musicales", en expresión del propio Beckett; y, por lo tanto, el texto reclama una precisión de ejecución, no sólo un material literario); y, en segundo lugar, un desdoblamiento progresivo del espectáculo teatral. Beckett va como sus trayendo de la teatralidad prácticamente todos sus componentes; elimina, por ejemplo, la noción de acción dramática, de argumento, de trama. Con él, el teatro deja de contar historias, propone la oscuridad como ámbito del cual emergen unas pocas figuras, en ocasiones inmóviles. Este tipo de teatro considerado como una especie de atentado a los principios básicos de la teatralidad comienza a ser valorado justamente como un antídoto a ese otro teatro del derroche".

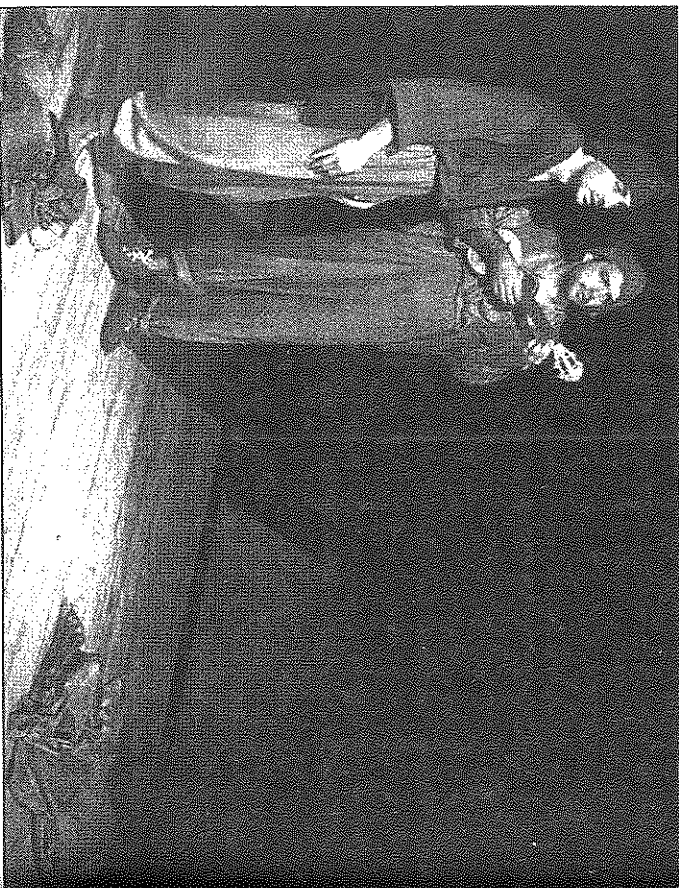
#### UN EJEMPLO DE TEATRALIDAD MENOR: *EL CANTO DE LA RANA*

*El canto de la rana* es uno de los nueve textos que integran el volumen *Micro Práctico y otras breverías* (*Monólogos y Diálogos*). Las primeras tentativas de escritura de esta pieza se remontan al periodo 1985-1984 y su composición definitiva —según datos del autor— se produjo entre los meses de junio y agosto de 1987. Es decir, responde al periodo en que Sanchis Sinisterra comienza a desarrollar su teatralidad menor (los ocho textos restantes de este volumen son concebidos en 1987 o a partir de esta fecha, hasta llegar a 1994).

Xavier Puchades ha destacado en su análisis el interés de Sanchis Sinisterra por abordar en *El canto de la rana* "el componente humano del teatro, el más indispensable junto al espectador, es decir, el actor. En *Los Figurantes*, Sinisterra planteaba la cuestión de los actores que apenas se ven sobre la escena, en *El canto de la rana* escribe sobre los que se ven demasiado". Estranos hablando de Cosme Pérez, más conocido por el público del Madrid de los Austrias como Juan Rana (ver primer artículo de este número), al que Sanchis ubica entre los restos de una escenografía espectacular de una comedia de magia. El éxito de Juan Rana ha significado el fracaso de Cosme Pérez: el personaje ha fagocitado al actor, que hubiera deseado, en el teatro y en la vida, interpretar otros papeles más nobles. Cosme Pérez debe dar vida, cuerpo y voz a Juan Rana; debe *cruar*, para gusto de un público nada exigente, que así lo pide. Y Juan Rana ha traspasado las fronteras de la ficcionalidad, ocupando un espacio en Cosme Pérez que va más allá de la representación.

Sanchis pone así su mirada nuevamente en la crónica del teatro: una mirada que rehaza esa tradición asimilada que dibujaba la escena española del XVII como un territorio de sumisión, aceptación pasiva de los valores de religión, patria, monarquía y honor y sistemático halago del poder dominante.

Es interesante recalcar en el estudio *La condición marginal del Teatro en el Siglo de Oro*<sup>15</sup>, en el que Sanchis cuestiona esa tradición recurriendo a la *Bibliografía de las controversias sobre la libertad del teatro en España*, de Cotarelo y Mori, y evidenciando el permanente estado de presión, amenaza y prohibición del teatro en este periodo. "Los enemigos del teatro son sus mayores apologistas. Ellos han sabido valorar en su exacta medida el poder del teatro, su extraordinaria fuerza corrosiva, su parentesco con la Peste, como quería Artaud. Por ello puede afirmarse que el teatro es, en su momento de apogeo, un fenómeno social y políticamente marginal, casi espúreo, lindante con la delincuencia y la prostitución —si no incluso con la subversión y la herejía—, permanentemente atacado por la Iglesia en la época de su mayor influencia, controlado por los poderes públicos, amenazado de aniquilamiento y prohibido de hecho en reiteradas ocasiones". Ése es el Siglo de Oro que José Sanchis atrapa en sus textos y entre ellos, *El canto de la rana*: un tiempo debatido entre luces y sombras, entre



Alvaro Laván y Miguel Seabra en *Naque*, de J. Sanchis Sinisterra.

<sup>15</sup>Ver *Primer Acto*, n.º 186, octubre-noviembre, 1980, pp. 73-87.



opresión y libertad, entre poder y disidencia y en el que el teatro signifi- ca la irreverencia ante lo establecido, lo jerarquizado, lo dominante.

En *El canto de la rana* se manifiestan, pues, algunas líneas que consideramos importantes en el recorrido dramaturgico de este creador. Son las siguientes:

1. El teatro como universo y metáfora del mundo. Sanchis recurre al teatro como imagen y resumen del mundo. De ahí el personaje elegido —Juan Rana— y el lugar —Casón del Buen Retiro— en el que se desarrolla la situación dramática. Y en ese universo ya encontramos el contraste, la dialéctica entre “mismidad” y “otredad”; el contraste entre lo dominante y lo indefinido; el lujío barroco y los bultos del atrezzo.
2. Los “perdedores”: concentración temática. Juan Rana ha llegado a ser de- testado por Cosme Pérez, eternidad de alcalde bobo de entremés, pudiendo ocupar otro lugar, de galán. Y a su vez, en la escena de la España domi- nante, estamos en sus sombras, en la soledad de la oscuridad, en el mismo espacio que ha aglutinado multitudes, pero vacío. Estamos, nuevamente, ante la herencia brechtiana, pero desarrollada más ampliamente. El placer por la intrahistoria, o por la visión parcial o “menor” de la historia. Esta- mos ante una formulación que ya hemos visto desarrollada en obras como *Ay, Carmela* (la guerra civil), *Naque, o de píjigos y actores* (el Siglo de Oro), *El retablo de Eldorado* o *Lope de Aguirre, traidor* (la conquista americana) o *Valeria y las pájaras* (los detenidos-desaparecidos en América Latina)<sup>14</sup>.
3. La reducción del personaje. Sanchis Sinisterra asume el legado beckettiano de la mutilación del personaje, cuya máxima expresión es, como recordamos,

<sup>14</sup> En *Valeria y los pájaras* (conviene en sus actos, como los de antes) se manifiestan aspectos de enorme interés; proposiciones formales de alta dificultad —la exploración de la expresión monológica, el recurso, tan beckettiano, del despojamiento del personaje, que en el proceso reduccionista se desprende hasta de la fisicidad para convertirse en sonido, efecto o voz-unidos a un discurso ideológico de enorme eco— la reflexión sobre los detenidos —desaparecidos en América Latina; la violencia del Poder en confrontación con los disidentes— abordándolo de una forma novedosa, con una fábula muy personal y sin excluir momentos de humor. Valeria (una deliciosa mujer que se dedica a la traducción de viejas al español, tiene un padre antipático y aficionado a la fotografía de rayos y además, en busca de su amor platónico y perdido, Telmo Castán, pide auxilio a los espíritus de todos sus familiares muertos) nunca ha aspirado al protagonismo. Es más, siempre ha huido de él y ha aspirado a una vida sin complicaciones, una vida normal. Sería una mujer autónoma, como tantos. Pero, como ella misma afirma: “Esta visto que no tengo suerte en la vida... Ya cuando me pusieron los dientes en los dientes, me dije: Valeria, empieza mal. Más vale que te vayas buscando amor imposible y un oficio bien pagado, porque la lucha por la vida la tienes difícil... No me lo dije así, claro, pero poco más o menos. Y encontré las dos cosas, mira tú por donde: tú y el espectáculo... Pero no tengo suerte... A mí va y se me acaba la vida hasta la médula... Pues casi nada; los Servicios Securos, las fajas sucias, los cuatro jinetes del Apocalipsis, la Santa Alianza... y la madre de todas las embajadas”. Su historia es la de un reencuentro imposible: su amor, Telmo Castán, ha- do torturado y su cuerpo abandonado en una faja común. “Hay muchas por allá... y en otras partes. Pero no siempre puedes de- gir... Al principio es un poco agobiante, la verdad. Todo ese amasijo de cuerpos, de sangre, de tierra... Y si antes ha habido torturas, imagínate; hay quien se ensucia encima, en esos casos. Pero lo peor es cuando, además, van y lo cubren todo con cal- va, para no dejar ni rastro, porque entonces... ¡No, perdón! No quería hablarte de eso... Solo decirte que allí uno... va deján- do de ser uno, ¿comprendes? Se hace también como un amasijo...” Sanchis afronta, una vez más, su compromiso con América La- tina. Un compromiso obvio en su *Trilogía americana*, o en *Los figurantes*, dedicada al pueblo de Nicaragua, a la búsqueda de un revisión de los espacios que han marcado la relación histórica y cultural entre las dos orillas; desde el rescate pero también colonialista hasta una culpabilidad accrita e inmovilizada, pasando por la mitificación de la *manera patria* o su desprecio más abso- luto. Una revisión en la que Sanchis se posiciona claramente; en la que recuerda que los males de la tortura no sólo afectan a aque- llas latitudes —ese explícito “y en otras partes” de Telmo— y en la que se ubica del lado, nuevamente, de los perdedores.

*Parí moi*. (Pensemos también en la faceta del teatro para radio practicada por Beckett y que Sanchis propone en *Milero Prájeru*.) Juan Rana es en princi- pio, una sombra, una careñada, una tos vacilante.

4. La “corporeidad” de los personajes. En este texto podemos reconocer la herencia de una tradición brechtiana que defiende la evidencia de la corporei- dad de los personajes, frente a ese espiritualismo dominante en la escritura burguesa. Los personajes de Sanchis Sinisterra evidencian sus altas y bajas pasiones, sus instintos o reacciones más básicas y primarias. Recordemos las ventosidades de Paulino en *Ay, Carmela*, las tentaciones carnales por la Som- bra en *El retablo de Eldorado* o el debate sobre las espinillas de Néstor en *El cerro de Leiniyriño*. Próspero pide las gotas a su hija Miranda en la plenitud de un discurso intelectualmente elevado. Y Juan Rana, ebrio, no soporta el peso del vino que le llena el estómago.
5. La construcción dialéctica entre otredad y mismidad. El prototipo de perso- naje ha fagocitado al actor y provoca un diálogo entre las dos voces interio- res —Juan Rana y Cosme Pérez— que anidan en el mismo cuerpo, en el mismo ser dividido en dos.
6. La construcción para el lector implícito. Siguiendo la estética de la recep- ción, el autor hila un texto que está en permanente conexión con el lec- tor/espectador implícito. Se supone por la literalidad que Juan Rana está borracho —habla de más, se repite mientras busca a sus compañeros—. Y en esa construcción eufónica, de puntos suspensivos, exclamaciones y reitera- ciones, se articula un camino de encuentro y mutuo reconocimiento entre emisor y espectador. Son, en este sentido, muy importantes las asociaciones de ideas y conceptos, que articulan ese “hilado”<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Recordamos por su interés el análisis de Manuel Aznar sobre la proposición dramaturgica de este creador y su vinculación con la estética de la recepción. “Sanchis Sinisterra confiesa que la distinción conceptual que ha realizado la estética de la recepción entre espectador real o empírico y espectador ideal o receptor implícito le ha sido de gran utilidad para su dramaturgia. En rigor, para él todo el problema de la dramaturgia y/o de la puesta en escena consiste en la mutación del espectador real en el espectador ideal que hemos construido”. Porque ese receptor implícito “es una figura intrateatral, un componente de la estructura dramaturgica”, cuya respuesta activa es absolutamente necesaria para que la completa relación esencia/sala se produzca. Un efecto, si toda la representa- ción teatral se fundamente en un “sistema basado en el principio de retroalimentación” entre escenario y público, el espectador debe alimentarse con su actitud activa, con su energía intelectual, ese proceso interactivo que constituye su raza. [...] Y para Sanchis Sinis- terra es cada vez más importante en su escritura dramaturgica no sólo atender a la lógica de las situaciones dramáticas que el texto va liberamente creando sino también tener presente, “a partir de la conciencia de la recepción, otra mirada, otra mirada, qué que- rimos que ocurra en la mente del receptor, qué queremos en cada momento que el receptor esté pensando o sintiendo, cómo sumi- nistrarle información sin que sea evidente que le estamos suministrando información; cómo retener su interés por tal o cual acontecimiento que va a producirse; cómo mantener el suspense; cómo subir o rebajar la tensión...”

En ese proceso de explotación de la atención del espectador asistíamos a tres etapas diferenciadas que Manuel Aznar enumera en su análisis: la primera de “despegue” (esos fundamentales 10 o 15 minutos del inicio del espectáculo”, en que “se trata de conse- guir que el espectador desprenda de su realidad e ingrese en la ficcionalidad que le proponemos”); la segunda, de “cooperación” (“en ella se desarrolla ese trabajo co-creativo en el que el espectador tiene que ir rellenando los huecos de la representación, fabricando hipótesis, estableciendo identificaciones, empujando la acción imaginariamente hacia donde él quería que se dirigie- ra, reorientándola, para que no se dirija hacia donde parece inevitablemente se va a dirigir”), y la tercera, que denominaba de “manu- ción”, fase última “en donde se trata de resolver las expectativas, preferiblemente de un modo perturbador, no dejando la mente del espectador inquietada y tranquila, sino provocándole algún tipo de inquietud, de duda, de enigma...” para que se lleve a cabo “deberes a casa”. Ver Manuel Aznar, *Estética*, nº XXIV (primavera 1998), pp. 30-32. Texto publicado en la edición de *El actor por venir*, de José Sanchis Sinisterra, Teatre Nacional de Catalunya, Colección Pion, Barcelona, 1998, pp. 164-165.

7. La desmemoria, jirón del olvido. Nuevamente el legado beckettiano y tema recurrente en la creación de este dramaturgo. La falta de una memoria urdida, el peligro del olvido, ominipresente, como sintoma de pérdida de una identidad, de una manera de ser.

#### ■ EL LECTOR POR HORAS: UNA APROXIMACIÓN A LA GRAN BIBLIOTECA

*El lector por horas* es, de momento, la más reciente obra de José Sanchis Sinisterra editada y representada. Su estreno absoluto tuvo lugar en la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya, bajo la dirección de José Luis García Sánchez, interpretada por Jordi Dauder (en el papel de Celso), Clara Sanchis (como Lorena) y Juan Diego (como Ismael). La escenografía corrió a cargo de Quim Roy, el diseño de iluminación fue de Quico Gutiérrez y el vestuario de Ramón Ivars. Debemos hacer notar que el estreno de *El lector por horas* supuso además la presencia, por primera vez de una obra en lengua castellana en este teatro.

Ya en la primera escena advertimos el perfil de Celso, un hombre maduro, culto, de posición acomodada, que acaba de contratar a Ismael, un lector por horas para su hija Lorena, ciega. Celso exige una lectura transparente, sin interpretación. "En cuanto ponemos demasiado pensamiento la transparencia se pierde. Y llega lo traslucido, aparece una figura interpuesta, que es la suya; algo de usted ahí en medio, entre el texto y yo", le recriminará Celso a Ismael. Ismael debe ser, simplemente, un órgano lector, una voz. Celso dejará constancia de que no siente interés ni por la persona de Ismael ni por sus preferencias literarias. El discurso de Celso es eminentemente afirmativo, seguro, rotundo. Habla de la literatura con una contundencia que no deja dudas. "Me atreverá a decir que lo tengo todo. Todo lo que vale la pena, naturalmente. Mis asesores son muy competentes. Por lo tanto, nada de los últimos veinte años. Desde hace veinte años, no se ha escrito un solo libro que valga la pena. ¿Piensa que exagero? [...] Créame: nada que valga la pena. En obras de creación, me refiero: novela, poesía, teatro... En los últimos veinte años nada. Se acabó la creación. Sólo plagios, citas, remedos, refritos, obras de segunda mano..." Ismael contesta con brevedad, de un modo inseguro; muchas de sus intervenciones de esta primera escena son apenas expresiones de cortesía (de agradecimiento o disculpa: "gracias", "muchas gracias", o "lo siento"). Es evidente una relación de poder entre ambos personajes: Celso como dominante e Ismael como dominado.

Si revisamos algunas de las obras anteriores de Sanchis Sinisterra, tal vez podamos encontrar un antecedente en el que se configura una relación de poder de dominador-dominado, en el que el mundo del arte —en este caso de la danza— es subyacente. Nos referimos a *Bienvenida* (*Qanzānāna*).

En esta pieza se establece un claro antagonismo jerárquico entre aquel que tiene la voz —y la palabra— (una voz en *off* masculina amplificada que responde al nombre de

Goldberg) y quienes deben guardar silencio; entre quien ordena y quienes ejecutan —cinco jóvenes bailarinas, elegidas para una enigmática propuesta, tras interminables pruebas de selección—. La Voz, entidad dotada de poder, tiene además otro factor de control: puede ver sin ser visto. "No... no se molesten en localizar mi... observatorio. No creo que lo consigan. Yo mismo diseñé un procedimiento, bastante sofisticado, por cierto, para ver sin ser visto. De modo que no se preocupen: compórtense con toda naturalidad, como si estuvieran en casa, sin ninguna clase de inhibición [...]"

En el caso de *Bienvenida*, la relación dominador-dominada será irreversible. La Voz jugará a través de la expresión y de enigmáticas cartas con las bailarinas, conduciéndolas a un macabro ritual nupcial en el que todas morirán asfixiadas. La Voz justificará esta acción como una medida de sacrificio, un acto purificador y salvador de sus vidas del arte "de esa prostitución sin esplendor". Y tras la muerte de las cinco bailarinas hará llamar a las siguientes bailarinas convocadas.

En *El lector por horas* la relación de dominador-dominado se transforma. A través de su presencia, de sus lecturas, de su identidad creativa —poco a poco iremos sabiendo que Ismael además de lector es autor y que ha publicado varias obras, aunque de escaso éxito— el Lector irá traspasando la vida de esa familia, el mundo de Lorena y de Celso. Tal vez porque la premisa de Celso, la lectura como mera transmisión objetiva de lo leído, se manifiesta imposible. Desde el primer momento Lorena interpreta, disecciona esa voz que le transmite párrafos de Conrad, Lampe-dusa... Pero no sólo interpreta el contenido de las obras, sino la propia voz de Ismael. La voz del Lector se convierte en otra obra que es leída y visible para Lorena. Su oído, dotado para el más mínimo detalle se convierte en el órgano "lector" de la vida y los secretos de Ismael. "Mi padre tiene razón: yo sé protegerme. Pero, ¿a qué precio? Nadie puede imaginar lo que... Siete años... casi siete años aguzando el oído para... Los otros sentidos, el tacto, el olfato... sí también: para el mundo de las cosas... Tropezar, caer, quemarse... ¿Qué importa? Las cosas están ahí o no están, son duras o blandas, frías o calientes. Un poco de dolor, un poco de ridículo ¿qué importa? (*Pauca*) Pero las voces... Quien habla es gente, son personas, ¿cómo saber...? No sólo están ahí: te hablan, te dicen cosas... Pero además hay gestos, posturas miradas... Ya sé que todo miente, que con todo se puede mentir. Nos educan para eso ¿no? Pues ahora, imagínese: orientarse en ese laberinto de mentiras sólo por el oído, al hilo de la voz. ¿Se lo imagina? [...] Cada sesión de lectura es una confesión, en cada página me descubre un pliegue de su alma, un miedo, un rencor, el trazo de un recuerdo [...]"

Son muy numerosos los estudios que han indagado en el imaginario de los personajes ciegos en el teatro universal. No insistiremos, por tanto, en ellos; pero sí recordaremos cómo está presente la ceguera en obras anteriores de Sanchis Sinisterra. Una ceguera que, en *Natipajái de Alnar Nuñez*, se manifiesta en las palabras de Shila: "Cuando digas... ven y oyen más y tienen más agudo sentido que cuantos hombres yo creo que hay en el mundo... acuérdate de mí, y de mi ceguera,

y de cómo no fui capaz de ver que, a partir de aquel día, ya sólo pensabas en volver con los tuyos". Es decir, estaríamos ante una noción de ceguera emocional: la incapacidad de Shila para ver la intención real de Alvar, su distancia afectiva.

Pero en el segundo acto de *Naufregai de Alvar Niña*: asistiremos a una nueva noción de ceguera: una ceguera entendida como muerte. "Entra ahora Figueroa vestido con un elegante traje actual, gafas negras y bastón de ciego, llevando en la mano un papel. Su presencia —vista o presentida— hace callar a todos". Figueroa viene a traer un listado de hombres que le acompañan hacia la muerte; o hacia lo que él propio Figueroa denomina "allá". Todos los hombres se colocarán en fila, detrás de Figueroa y le seguirán. Todos, de pronto, asumirán las gafas negras de ciegos. Es tamos pues ante una ceguera entendida como distancia emocional y como muerte. Algo de lo que no está nada lejana Lorena, que ha asumido una vida como hembras visto protegida del exterior y de sus peligros, atrapada en un mundo de tinieblas en el que la literatura es sólo su coraza, su alimento, su entretenimiento.

Pero Ismael ha modificado ese mundo: ahora en sus palabras se encierra el peligro de una concepción de la vida peligrosa. Lorena, que negaba condición de persona a Ismael, ahora desea escuchar su novela. Y esa misma vulneración de la situación lleva a Lorena al temor y al pánico, a una sensación de peligro. Lorena querrá entonces despedir a Ismael, prescindir de sus servicios. Pero la situación ya se ha trastocado por completo. Ismael, que había aceptado pasivamente muchas de las prepotencias de Celso y de Lorena por razones de necesidad y de dependencia económica, es ahora un hombre libre. Paradójicamente, la muerte de su madre, enferma y necesitada de diálisis durante un tiempo, le ha liberado de la dependencia del dinero. "Qué curioso: de pronto me ha venido... Esa palabra, diálisis... ¿Sabes cuál es su origen? Viene de un verbo griego que significa "separar", "soltar"... explicará Ismael a Lorena.

Y al modificarse las relaciones de dependencia económica, se transforman las relaciones de jerarquía. Así nos aproximaremos a una inquietante escena final, número 17. Una escena sin palabras, en la que los tres personajes de la función permanecen en el mismo salón biblioteca en el que se ha desarrollado toda la trama de la obra. Allí asistiremos a la imagen de un Celso adormecido y de aspecto descuidado, un Ismael próximo al ventanal, de pie y fumando, y una Lorena que intenta encontrar un libro en la estantería.

#### ■ ADDENDUM: ENTREVISTA CON JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

"Lo trasladado es una metáfora de mi relación con la realidad"

**PREGUNTA:** ¿Cuál es el origen de *El lector por hora*?

**JOSÉ SANCHIS SINISTERRA:** La vida de un texto no tiene un origen demasiado definido. El primer embrión es una anotación en un cuadernito que siempre llevo encima, que habla del deseo de darle a la literatura voz y cuerpo dramático, para integrar lo en una obra en la que la protagonista sería la literatura, los libros. Para esa concreción escénica se me ocurrió la anécdota simple de una familia acomodada que contrata a un lector para leer a su hija ciega. En el primer esquema que anoté de la acción de la obra, el centro estaba en una especie de lucha de poder, en el que la familia llevaba al lector a un grado de sumisión casi rozando lo abyecto y a partir de ahí deseé llegar al fondo de la indignidad del siervo. El lector, a través de la literatura, comenzaría a recuperar territorios hasta acabar destruyendo a esa familia. Ése era el esquema dinámico, con el que empecé a escribir las primeras escenas. Pero no tenía una necesidad perentoria de escribirlo ya. Entonces se dio la circunstancia anecdótica —la vida es una suma de anécdotas— de que mi hija Clara leyó esas escenas y le gustó mucho. Me pidió que lo escribiera para ella.

En la génesis de una obra hay tres factores para mí: una temática que inquiete, perturba y atrae; unos aspectos formales que deseo investigar o verificar y una circunstancia concreta o un encargo. En este caso el encargo era de Clara, el tema la literatura y los aspectos técnicos la dramaturgia del enigma, la discontinuidad de los diálogos, lo no dicho y la noción de escritura desde el no saber. Imponerme no ejercer un control sobre el mundo ficcional, con especial renuncia a la omnisciencia, permitir que las propias leyes internas de la forma dialogal o de la escritura de escenas dejaran zonas de indeterminación máximas. Y por lo tanto todo el proceso de escritura fue de alguna manera, un proceso indagatorio en el que yo nunca sabía qué iba a ocurrir a continuación.

La lectura de novelas para insertarlas me servía un poco de ayuda: a veces era el encontrar un texto que me gustaría que sonara el que me proporcionaba un tramo de la acción dramática. Ese concepto estaba presidiendo también la estructura, los aspectos técnicos formales, esa relación entre la acción dramática y la fábula. Y tuve muchas dudas hasta el final. Y claro, todavía las tengo.

**PREGUNTA:** Camus decía que "la ciencia ha asumido conceptos como incertidumbre, azar y relatividad, que las artes escénicas aceptan difícilmente". ¿Qué valor da a conceptos como duda, incertidumbre o enigma?

**J.S.S.:** Forman parte de mi tejido vital. Soy un personaje, digo bien personaje, tremendamente dubitativo. Tengo una cierta obsesión por comprender, pero desde hace bastantes años acepto la opacidad del mundo, o por lo menos, su condición traslúcida. Lo trasladado es una metáfora de mi relación con la realidad:

siempre quedan zonas de sombra, e incluso esas zonas son las que permiten que la mente y el pensamiento y la sensibilidad estén vivos, activos, en acción e interacción con el mundo. Por otro lado me interesa mucho el pensamiento científico contemporáneo y el conocimiento de la física cuántica y de la teoría de la relatividad han convertido casi en dogma de fe el principio de incertidumbre, de carácter indeterminado de los procesos, la importancia de lo aleatorio, las estructuras cádicas; todo ello asimilado a través de literatura científica de divulgación —no soy un especialista— confirmando lo que era una sensación en la vida.

Justamente intento en los últimos años que esto se manifieste en mi literatura dramática y cada vez me molesta más un teatro explícito, que no deja zonas de sombra, que me trata como a un menor de edad. Este concepto no sólo tiene que ver con lo que nos dice la ciencia de la inaccesibilidad del mundo, sino que tiene ver también con la poesía. La escritura poética y la lectura poética tienen como axioma básico el de la connotación: abrir campos semánticos móviles, de manera que un mismo lector, leyendo un mismo poema en dos circunstancias distintas, percibe, siente, descubre y piensa, cosas distintas. Tengo también esta aspiración en el teatro. Para mí lo que llamamos teatro poético hoy no sería el teatro lleno de metáforas, imágenes y adjetivación, sino un teatro que trabajara sobre esa aceptación de la polisemia y de la participación del lector en la constitución del sentido o de los sentidos del texto.

**PREGUNTA:** Se ha dicho que *El lector por borna* es una obra en la que lo político está más latente que otros textos suyos. Sin embargo, aparece todo un entramado de relaciones de poder, de dominio, rebeldía, de sumisión...

**J.S.S.:** Y de clase. Creo que el montaje, en este sentido está muy bien, refuerza la percepción de esa diferencia de clases. ¿Tú lo percibiste?

**PREGUNTA:** Sí. Para mí habría dos planos: un mundo de diferencias de status económico y social, en el que el mundo de Lorena y Celso contrasta con el de Ismael, el Lector; y a la vez, una confrontación de dos formas de vivir la literatura y la cultura. Lorena y Celso viven en un mundo de libros ordenados, de canon, en el que la relación con los libros es de conocimiento, pero jerarquizan la cultura. No escriben, no pasan al acto creativo.

**J.S.S.:** Y probablemente no viven la literatura. Hasta que Ismael inyecta esa vida de la literatura, ¿no? Me pregunto.

**PREGUNTA:** Mientras que Ismael, con todas sus incertidumbres y miedos, se empapa de la literatura, se atreve a escribir, se llena de los otros.

**J.S.S.:** Habría por tanto dos jerarquías: una jerarquía objetiva, en la que Celso y Lorena son los dominantes e Ismael es el dominado, y una jerarquía que va apareciendo de un modo subrepticio en donde Ismael no tiene el poder pero sí la fuerza, por su pertenencia al mundo de la literatura. Después me he dado cuenta de que hay un tema ahí, que tiene mucho que ver con Marx: la dependencia basada en la necesidad. Ismael está resignado a aceptar todo tipo de humillación porque necesita este trabajo. En la última escena hablada, en la medida en la que esa relación

de necesidad desaparece, alcanza la libertad y por tanto desactiva las relaciones de dominación-sumisión, que están basadas en la necesidad. Eso es lo que percibe Lorena en el último momento: mi intención es que se establezca una relación paritaria entre dos seres humanos. He tenido mucho cuidado en que el tema de la posible relación sentimental, lo erótico, esté evidentemente contorneando la trama, pero que en ningún momento se convierta en una historia de amor.

**PREGUNTA:** Estaríamos, también ante el contraste entre una cultura percibida como exquisita y como objeto y una cultura hecha de vida.

**J.S.S.:** Una cultura entendida como adorno, como factor de prestigio, que es como yo creo que las clases dominantes la utilizan, y una cultura hecha de vida, de necesidad, de tensión de la experiencia. Y claramente lo que hace Lorena es extraerse. Y por eso cuando se produce la fusión de literatura y vida en el ser humano que le da su novela, el mundo que le transmite es tan inquietante para ella, porque la novela de Ismael implica un concepto de la sociedad duro, peligroso, violento y entra en verdadero pánico y se refugia en su status de clase. Por eso en la última escena está asustadísima y necesita expulsar a esa persona que rompe el canon.

**PREGUNTA:** En el paisaje de textos que propone Lorena no aparece el teatro.

**J.S.S.:** Ni la poesía. Esa fue una opción. Me planteé cuál sería el marco literario. En principio pensaba que el hecho de estar leyendo ocupara una gran parte de la acción dramática. Luego me di cuenta de que pasaban cosas y que tenía que ponerlos a interactuar y a hablar. Tuve que reducir la biblioteca. La primera que descarté fue el teatro, por redundancia; y la poesía pertenece a un campo tan vasto e inaprensible. Escénicamente su oralidad me hubiera limitado a una poesía de imágenes. Grandes poetas difícilmente inteligibles ya en la lectura silenciosa y todavía mucho más en la lectura oral, podían ser zonas muertas dramáticas. La novela me permitía que el espectador construyera también imágenes de acción, de personajes, sin caer en la redundancia del teatro. Porque también me planteé que se pudieran leer textos de filosofía, ensayos y fui reduciendo mi ambición. Y luego hice una reducción cronológica, de la literatura contemporánea, que tenían que terminar hace veinte años.

Ante la dificultad de escoger, podía hacer una galería de mis autores: Kafka, Beckett, el propio Melville, Joyce, autores que han sido importantes a lo largo de mi carrera como hombre de teatro y como lector. Pero entonces, como en otras ocasiones, confíe en el azar. Me ponía ante mi propia biblioteca y tomaba un libro que me interesaba. Empezaba a releer y descubría ecos, resonancias, con el mundo de la obra. Esa fue la selección final.

**PREGUNTA:** Y en ese viaje entre dos culturas, qué representa *El lector por borna*.

**J.S.S.:** Él dice que sólo es la bala. Yo siempre intento que mis personajes no representen nada. A duras penas se representan a sí mismos. Pedirles que ya representen algo superior a ellos es mucho. Él es el personaje más enigmático, ha enterrado zonas esenciales de su vida y especialmente en este mundo en que lo

vemos, el mundo de Lorena. Para mí él es el portador del enigma y por eso mismo genera en Lorena esa obsesión descifradora que le lleva a escuchar no sólo los textos, sino las oscilaciones de su voz que le permiten hacer una especie de radiografía de su vida. Yo no sé si eso que dice Lorena haber descubierto —que fue un profesor, fue causante del suicidio de una menor, que lo expulsaron— es verdad o mentira. Pero es posible que eso sea percibido por Lorena en la medida en que Ismael es enigmático. La paradoja está en que esa condición de enigma, que quizá tiene que ver con el estar enterrado en una tumba llena de secretos inconfesables, como descubren en *El corazón de las tinieblas*, es la condición que le ha pedido Celso. No le contrata como persona, sólo le interesa su facultad lectora. Celso le instala en una situación de no persona, de órgano. Lo que ocurre es que, paradójicamente, son Celso y Lorena los que inmediatamente comienzan a transgredir esa norma. Como hace siempre el poder: el poder impone normas que deben cumplir los demás, pero no él. Es otro de los aspectos subrepticamente políticos de la obra. El poder se guarda la cláusula de ruptura de todas las normas.

**PREGUNTA:** En la puesta en escena de *El lector por hora*, hay un tejido de pequeños sonidos, de acciones físicas que tienen un valor sonoro y que asumen un valor fundamental. Como si nos invadiera la percepción de Lorena.

**J.S.S.:** Ya en el texto, con la única acotación que figura en el texto, se dice que debe escucharse primero la voz al inicio de las escenas, antes de que la luz nos permita ver la imagen. Entre escena y escena el público entra en el universo de la obra desde la percepción de la ceguera y eso genera una especie de doble identificación. El mecanismo general de la trama hace que el espectador se identifique con Ismael, en la medida en que viva la situación desde el riesgo, la vulnerabilidad, la fragilidad, ese hombre que ha caído en el vientre de la ballena, como sugirió Quim Roy en la primera lectura. De ahí la escenografía que evoca el interior de una ballena, una resolución escénica que me parece prodigiosa, con un tratamiento de la luz con el claroscuro. Hay otra acotación que señala que los muchos silencios llegan apagados por los sonidos del exterior. Y esa lectura, genera otra dimensión de la obra, que nos obliga, como Lorena, a agudizar nuestra percepción acústica del mundo. Porque además no son sonidos explicativos, son extraños pasos, golpes, resonancias, vibraciones, sonidos de calle y de mar. Creo que el montaje ha dado al texto una inquietante atmósfera cinematográfica.

**PREGUNTA:** *El lector por hora* era la primera entrega de una trilogía. ¿Cómo avanza?

**J.S.S.:** Ya está la segunda, la obra que terminé hace dos meses y que trata del cine y que se llama *La raya del pelo de William Holden*. La tercera entrega, dedicada a la música, ya está en marcha.

#### ■ OBRAS Y ARTÍCULOS DE SANCHIS SINISTERRA CONSULTADOS

- Ay Carmela!*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1989.  
*Trilogía Americana (El retablo de Eldorado, Crimenes y locuras del traidor Lope de Aguirre, Naufragio de Alvar Núñez)*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992.  
*Los figurantes*, Madrid, SGAE, 1993.  
 "Por una teatralidad menor", en *Salas Alternativas: un futuro posible*, La Llotja, núm. 3, octubre 1994.  
*El cerco de Leningrado (historia sin final)*, Madrid, SGAE, 1995.  
*Miavo Propero y otras breverías (monólogos y diálogos)*, Madrid, La Avispa, 1995.  
*Valeria y los pájaros, Bienvenidos*, Madrid, ADE, 1995.  
 "El retorno del texto dramático", en *Veinte años de teatro español (1975-1995)*, Boletín Informativo de la Fundación Juan March, núm. 259, abril 1996.  
*Tres dramaturgias: La noche de Molly Bloom; Bertelby, el escribiente; Carta de la Maga a bebé Rocamadour*, Madrid, Fundamentos, 1996.  
*Trilogía Americana (El retablo de Eldorado, Crimenes y locuras del traidor Lope de Aguirre, Naufragio de Alvar Núñez)*, Madrid, Cátedra, 1996.  
*Marcel, Marcel. Perdió en las Apalache*, Madrid, SGAE, 1997.  
*Naque. ¡Ay Carmela!*, Madrid, Cátedra, 1997.  
*Pervitimiento y otros gestos*, Madrid, Visor, 1997.  
*El lector por hora*, Barcelona, Teatre Nacional de Catalunya, 1999.  
*El Teatro Fronterizo. Taller de Dramaturgia*. Texto inédito, Madrid, Biblioteca de la Fundación Juan March.