

ALGUNAS CLAVES DE LA DRAMATURGIA DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

F. MORALES LOMAS
Académico de la Academia
de Artes Escénicas de España

La extensa dramaturgia de José Sanchis Sinisterra y su labor como profesor de arte dramático que ha reflexionado profundamente sobre el teatro en general y su práctica escénica en particular nos permite adentrarnos en un mundo rico y pródigo del que estas reflexiones solo pretenden ser una aproximación a su poética teatral desde las perspectivas diversas de algunas de sus obras publicadas en 2010: *Próspero sueña Julieta (o viceversa)* (2010) y *Sangre Lunar* (2010). A través de ellas pretendemos ofrecer algunas claves de su dramaturgia que podríamos resumir sucintamente en lo siguiente:

- El papel de la recepción teatral como elemento fundamental de su teatro.
- La poética de la fragmentación y la arquitectura de las interacciones.
- El recurso textual a los cuentos infantiles.
- La noción teatral de digresión como subtemática.
- Una concepción ruptural sobre la verosimilitud de la poética aristotélica. (su concepción de la realidad).
- Las versiones, interpretaciones, paratexto, intertexto... en su discernimiento teatral como esfera para la reescritura.
- El personaje y la acción dramática.

La profesora Marcela Beatriz Sosa (2004) nos advertía que la dramaturgia de Sanchis Sinisterra, desde ese teatro fronterizo que sirvió de paradigma a poética, siempre genera un cuestionamiento de los estereotipos desde la teatralidad que tanto pueden constreñir la escritura dramática. Esta controversia le permite adentrarse en una reflexión permanente sobre el teatro y una voluntad de transgresión y actualización siguiendo su idea de la indagación y la investigación para recuperar “la naturaleza

estética de la creación teatral” (Sanchis, 1985a: 122), donde el autor debe tener en cuenta una serie de elementos como la temática, el lenguaje, la forma y la dimensión, el público, el personaje, la puesta en escena... en una nueva dimensión de *funcionalidad manipulación textual* que va más allá de las convenciones dramáticas al uso creando una poética propia bien definida que se aleja de los cánones al uso. Y así dirá:

La metodología básica del trabajo dramático reside en “hacer estallar”, mediante su análisis, los niveles y elementos de un texto, multiplicando los códigos explícitos e implícitos, las diferencias, los dialogismos, oposiciones, contradicciones y fracturas, en síntesis, en dispersar sus sentidos y desplegar toda esa pluralidad en el espacio y en el tiempo de la representación (Sosa, 2004: 79).

Son las fronteras de la teatralidad, los confines o barreras, la ruptura de la rigidez estructural... lo que estamos dirimiendo en la que conceptos como receptor implícito y quebrantamiento de la teatralidad tradicional anclan en la investigación de los límites de esta, con una querencia a la reducción de recursos que van en la línea de autores muy queridos para él como Samuel Beckett. Lo que nos permitiría hablar en la obra de Sanchis Sinisterra, como recuerda Cerradas Carballo (2013: 293), de concentración temática, contracción de la fábula, mutilación de los personajes, condensación de la palabra dramática, atenuación de lo explícito, contención expresiva del actor, reducción del lugar teatral y descuantificación de la noción de público.

SANGRE LUNAR Y LA POÉTICA

Publicada en 2010 aunque escrita en 2001 *Sangre lunar* indaga en la poética de la construcción teatral desde una narrativa fragmentaria que nos permite hablar del texto como pretexto de una estética dramática bien fijada que ancla sobre una serie de instrumentos de composición cerrados que pretenden ofrecer al lector, sin embargo, una obra abierta, en proceso, en construcción.

Una pretensión estética que fondea en la idea de la complejidad de las posibilidades del texto dramático y su necesidad de plasmar la indagación como principio rector y su heterogeneidad escénica. Esta paradoja nos advierte que el teatro para Sanchis Sinisterra no es una fábula en acción sino una sutil construcción en la que

la fábula tiene múltiples posibilidades de ser transmitida y el dramaturgo debe ser muy consciente en cada momento de optar por el camino más valioso y eficaz.

La fábula nace de una noticia de prensa que ofrecieron diversos periódicos en marzo de 1996. El diario *El País* decía que

La mujer que fue violada el pasado verano mientras estaba en coma dio a luz el pasado lunes a un niño que nació con nueve semanas de adelanto. El niño pesó 1,2 kilos y, a pesar de ser prematuro, su estado de salud es bueno. La mujer, de 29 años, en coma a consecuencia de un accidente de tráfico sufrido hace diez años, no ha registrado ningún cambio en la situación vegetativa tras el alumbramiento. Sus padres quieren hacerse cargo de la custodia del niño y la policía todavía no ha practicado ninguna detención, aunque hay un sospechoso y se han tomado muestras de ADN de otros posibles violadores. La mujer, de la que no se ha facilitado el nombre, tuvo el niño en el Strong Memorial Hospital de Rochester, en el Estado de Nueva York. Los médicos que la atienden creen que es el primer caso de un organismo que pasa por un embarazo y un parto estando en coma.

En la introducción “La intempestiva génesis de *Sangre Lunar*” Sanchis Sinisterra reflexionaba sobre su práctica dramática y establecía elementos canónicos de esta obra a los que ha recurrido en su práctica escénica con abundancia. Vamos a referirnos a algunos de ellos como determinantes de esta poética dramática a la que nos referimos y sobre el que abundaremos en diversos ejemplos a lo largo de esta exposición:

1. **La construcción del receptor teatral.**

El autor se sitúa en la mente del espectador y trata de imaginar sus respuestas a los procesos creadores. Por lo que *Sangre Lunar* es una obra que necesita forzosamente de una estrecha colaboración del receptor para llevarla a puerto. No ya por los procesos interpretativos que se le piden a este, incluso verbales (por ejemplo, en la finalización de frases interrumpidas) o situacionales, espaciales o de contenido. Los «juegos» estéticos, como veremos después, irán en la dirección de conformar esa imagen para la reflexión del receptor y su conformación definitiva por este, porque no hay que olvidar que, como en su momento hizo su gran maestro y gran expresionista, Bertolt Brecht, para Sanchis Sinisterra y para aquel el espectador no es un simple receptor sino que su papel es activo y se debe producir el

distanciamiento que le permita obviar una alienación típicamente burguesa para anclarse en la participación activa del texto teatral y su ósmosis en él:

Brecht trae la conciencia del teatro como hecho histórico y es un llamamiento a desterrar del teatro la ilusión y la magia propias del naturalismo que era, precisamente, una negación del teatro. Brecht, afirmando el teatro y diferenciándolo de la vida, propone la alegre imagen de un teatro dialéctico frente a la imagen fúnebre de un público puramente pasivo y receptor. Esto -y no solo propuestas formales- es lo que hay, no detrás sino con la, en apariencia inocente, proposición de un teatro narrativo cuyas posibilidades residen en el propio corazón del drama y no extramuros de él; así, pues, yo veo el teatro épico como un momento lucido del desarrollo del drama (Sastre, 1963: 8).

Esa distancia le permite adentrarse en situaciones breves, raudas, que en su dinámica ofrecen una sistemática fija y no anclarse en lo abyecto y escabroso como centro del relato dramático ni abordar el papel del violador y protagonista de la macabra acción, que apenas si tiene un papel relevante. Son elementos aparentemente complementarios o secundarios los que adquieren un mayor protagonismo conformando un mundo polícromo y abigarrado que rehúye la simpleza de la acción dramática. Porque lo que realmente le interesa al autor es “indagar en la abyección humana”, no el mostrarla con escenas que pueden resultar sombrías, ya que está pensando en el espectador, no en adiestrarlo moralmente sino en considerarlo libre y adulto para tomar decisiones y juzgar.

¿Y cómo se consigue esto? Las fórmulas tradicionales nos indicaban que la repulsión moral se conseguía dando visos de verosimilitud al suceso, siguiendo ese simple esquema aristotélico. En cambio, Sanchis Sinisterra se propone hacerlo desde el distanciamiento brechtiano, con una estructura *en espiral* desde la exterioridad hasta la mente de Lucía, la joven en coma, una estructura que se va ampliando en esa hélice con elementos como la desidia del personal de la clínica o la insistencia de los padres católicos en que continúe la gestación, a pesar de los riesgos.

Está claro que la creación literaria no puede entenderse si no es a través de una relación dialéctica con el lector o espectador, fuente de cualquier recepción literaria. Lo que conformaría claramente una fenomenología de la lectura o de la

dramaturgia en este caso. En su obra, *Teoría y práctica de la traducción*, Valentín García Yebra reconoce dos fases en el proceso de la traducción: la fase de la comprensión del texto original, y la fase de la expresión de su mensaje, de su contenido, en la lengua receptora o terminal:

El teatro por ser una actividad poética, se ocupa de significantes y significados, narra historias, expone temas, sigue lógicas causales o discontinuas, problematiza el lenguaje, se pregunta acerca del ritmo y acerca de la construcción del tiempo o respiración de los materiales. Necesita de la cooperación del receptor para constituir un sistema signifiante (González y Mendizábal, 2010: 2).

Un vínculo que no finaliza en esa dependencia sino que se dilata, pues el escritor también es a su vez lector-receptor, y, en consecuencia, vive en una sucesión histórico-macrotectual y el receptor también al unísono se puede convertir y se convierte en lector-escritor en un contexto definido. Recuérdese el énfasis que la estética de la recepción pone en el concepto de *horizonte de expectativas*, que es en realidad el bagaje de experiencias y preconocimientos del lector, que influyen sobremanera en el acto creador.

En la Escuela de Constanza (Alemania) Jauss e Iser apreciaron que cada lector recibía y experimentaba la obra de un modo concreto aunque fuese única (Jauss, 1987). Para Jauss la historia de la literatura y las artes requería

Un proceso de comunicación estética en el que participan paritariamente las tres instancias del autor, de la obra y del recipiente (lector, oyente y observador, crítico y público). Esto implica que el recipiente, como receptor y mediador, y también portador de toda la cultura estética tiene que recobrar finalmente sus derechos históricos que le habían sido negados en la historia del arte (Jauss, 1987: 1).

Habría en cada lector una biblioteca interior. Pues existe una experiencia estética subjetiva e histórica. Esta experiencia estética, que en realidad es un “gozo estético”, se produce a través de tres procesos: *poiesis* (aparece un mundo que es como propio), *aisthesis* (descubre la posibilidad de percibir la realidad interior y exterior) y la *catharsis* (el compromiso de juicio que la obra exige de sí misma y la identificación con la normas preestablecidas del comportamiento). Este gozo permite ver las cosas con ojos diferentes. Y como recuerda Garnelo Merayo (2005),

Sanchis Sinisterra repudia la división tripartita clásica de la poética aristotélica y crea tres fases propias donde la recepción juega un papel fundamental:

- a) “Fase de despegue” en la que se traslada al lector/espectador del ámbito real al ficcional. Este estadio es clave para que el autor pueda obtener la disponibilidad del receptor y guiarlo a su terreno. Tendría lugar durante los primeros 10-15 minutos de la obra.
- b) “Fase de cooperación” en la que el receptor es el principal protagonista. Es aquí donde tiene que rellenar los huecos de la representación, plantearse hipótesis, etc.
- c) “Fase de mutación”: se trata de resolver las expectativas planteadas, aunque “de un modo perturbador” [...] para que se lleve deberes para casa (Garnelo Merayo, 2005: 304).

En *Sangre lunar* esa fase de despegue se produce con la rueda de prensa inicial. Es el ámbito real, pero a medida que la representación avanza existe una exigencia para que el receptor participe de un modo u otro en la construcción de las secuencias dramáticas. Por ejemplo, desde un punto de vista lingüístico en la misma finalización de muchas frases interrumpidas, en la interpretación de situaciones como la del Limpia-Cristales sin rostro que surge espontáneamente a través de la obra, o en la resolución de las escenas fragmentarias... Esto se hace muy evidente en el hermano de Manuel, el enfermero sobre el que recaen todas las sospechas y que no aparece en ningún momento:

Yo vivo con mi hermano, con un hermano que... Bueno, para qué le voy a contar... El caso es que no está bien. Bebió mucho de joven, se metió de todo, y ahora... no está bien (...) Que hoy no vienes conmigo, ya está. Te quedas aquí y no vienes. ¿Qué te has creído? ¿Qué nos la vamos a estar repartiendo toda la vida? ¡Estaría bueno! De ahora en adelante, par mí solito... Y además, que me estoy jugando el puesto. (Sanchis Sinisterra, 2010: 107-122).

En este proceso de conformación de un receptor implícito posee una importancia determinante que muchas escenas comiencen *in medias res* con la lectura fragmentaria contribuyendo a una cierta incertidumbre de este. En algunos casos este tipo de diálogos remiten a la poética beckettiana donde la simbolización de los elementos vacilantes, imprecisos... juegan a una perplejidad en la comunicación humana. Así decía Garnelo

Merayo (2005: 313:314) que

Un primer rasgo que llama la atención es la ausencia de concordancia semántica en las réplicas. El que toma la palabra ignora la pregunta de su interlocutor y sigue ensimismado en su parlamento anterior.

2. El punto de partida (o fábula) como impulso creador o inquietud o fascinación.

Reconoce el dramaturgo que fue una sensación, una repulsión moral, una asco vital esa génesis. Una temática que ancla en el expresionismo acentuando la evolución de los personajes en detrimento del concepto espacio-tiempo y ampliando una visión simbólica del personaje como elemento que permita advertir de una sociedad canalla. También existe una conexión en la sobriedad de la puesta en escena y la importancia de la ruptura lineal y las acumulaciones con valor simbólico que permiten una escenografía *ad hoc*. Son personajes que acaban torturándose cuando los efectos de esa perversa realidad los circunda y se sienten plenamente aislados en ese nuevo entorno de sufrimiento y angustia.

3. La ausencia de linealidad.

La razón es obvia. Esta linealidad creadora es causa en muchas ocasiones de la negación de la incertidumbre. Un principio que está en el ámbito de la creación contemporánea (existe una poesía de la incertidumbre, verbigracia) y necesaria como instrumento de creación en esta pieza. La fábula requería de esa incertidumbre y la linealidad solo podría producir una lógica demasiado coherente en un espacio dramático dotado de irracionalidad e inhumanidad. Esta ausencia está perfectamente justificada por el dramaturgo cuando dice que existe una

Negación del principio de economía dramática, incorporando «jirones» situacionales y/o circunstanciales que no se desarrollan ni tienen consecuencias ¿Son transgresiones excesivas o, sencillamente, están mal realizadas en el texto? La primera no es sino una paso más en la larga serie de atentados que vengo realizando contra *pièce-bien-faite* y la narraturgia convencional: dislocación de la linealidad temporal, resistencia a contar una historia, evacuación del principio de casualidad, dilatación de la elipsis, apelación creciente a la cooperación del receptor, estructura de enigmas... (Sanchis Sinisterra, 2010: 73).

Esta manipulación del tiempo y del espacio formaba parte de la secuencia experimental, según Beatriz Sosa (2004: 189-190), de los aportes de teoría de la relatividad y de la física cuántica a la que se ha referido el propio escritor en más de una ocasión (también en la narrativa, por ejemplo, Gregorio Morales, y en poesía, Rafael Guillén, han hablado en las últimas décadas de esta) y se plantea preguntas en torno al concepto de tiempo histórico y tiempo subjetivo: ¿podemos trasladarnos al pasado?, o al espacio: ¿estamos realmente donde estamos o donde creemos estar? Son preguntas que justifican, como en su obra *Perdida en los Apalaches*, esa visión ruptural con la poética aristotélica mediante la manipulación del tiempo y espacio y su desrealización, que nos “permite un juego metateatral que relativiza nuestra concepción de la realidad (nuevamente, ¿la vida como un sueño?, y nos permite sospechar otros niveles de existencia” (Sosa, 2004: 191).

Lo que le ha llevado a decir en ocasiones que la realidad no es realista y trasladar la idea de la complejidad del todo y que, acaso, “la incoherencia de nuestra vida solo pueda ser contada desde una forma estética incoherente” (Sanchis Sinisterra, 2010: 77), al igual que la realidad deformada española era contada por Valle bajo el prisma de una estética esperpéntica.

4. **La arquitectura de las interacciones y la poética de la fragmentación.**

La obra se organiza sobre un relato abigarrado de micro-secuencias, *fulguraciones* dirá el dramaturgo,

Una idea quizá minúscula que emerge súbitamente, no se sabe de dónde y, a la velocidad de la luz, se convierte en una constelación que articula una amplia zona del texto. Epifanía, quizás (Sanchis Sinisterra, 2010: 72).

Fulguraciones ajenas a la linealidad temporal, que operan su efecto dramático por dos procesos: la *acumulatio* y la omisión y ausencia de esa secuencia lógico-temporal-espacial aristotélica que se halla completamente conculcada. Así, de la inicial conferencia de prensa, se pasa a otra escena con un brusco cambio de luces y el Dr. Soto gritando, para inmediatamente después situarnos en una bolera en la que se encuentran otros dos personajes Sabina y Jaime... Son escenas breves, raudas... que van generando un acopio secuencial preciso que Sanchis Sinisterra lo imputaba a la arbitrariedad:

Quizá el hecho de partir de una fábula preestablecida, de una «historia que contar», me permite –o me exige– esta eclosión de escenas inconexas, este despliegue anárquico de piezas cuya sucesividad textual no parece regida por la flecha del tiempo. Como si la preexistencia de la estructura narrativa me abriera otros principios conectivos, ni siquiera sometidos a la causalidad habitual (Sanchis Sinisterra, 2010: 71).

Existe esa voluntad de ausencia de orden alguno y de dislocación espacio-temporal. De modo que cada escena, dice, es como una «línea de fuga». Pero es muy consciente que en ese proceso creador hay un riesgo que asumir y necesita encontrar principios dramáticos *cohesivos* (Sanchis Sinisterra, 2010) como causalidad, coherencia... Pero estaba claro que, en esta dinámica creadora había y hay riesgos y peligros, así como la posibilidad de la pérdida de eficacia dramática por la permanente ruptura de una línea de acción narrativa. Un proceso anárquico de construcción sobre el que Sanchis Sinisterra necesitaba opiniones que le ayudaran a ordenarlo. Uno de los que las ofrece es Juan Mayorga, que le habla de la necesidad de un orden cronológico y la prescindencia de los temas superfluos (Sanchis Sinisterra, 2010: 73).

Pero en esa maraña de situaciones hay como círculos que se manifiestan con un mayor poder de atracción dramática, por ejemplo, aquellos en los que interviene Estela, la madre de Lucía, la joven en coma, o aquellos otros en los que interviene Sabina, la hermana de Lucía, o los doctores Soto y Caruana. Incluso, hacia el final de la obra se van enredando, se van cruzando diálogos dispersos de esas secuencias con el propósito bien definido de crear un magma agobiante en torno a esa persona sobre la que surge la tragedia para finalmente, con un monólogo inconexo lingüísticamente, rescatar la dimensión última de la tragedia, el clímax de una desolación que está permanentemente explicitada a través de múltiples escenas:

Tras definir como «coralidad caótica y fragmentaria» el procedimiento compositivo de este último tramo, me imponía la tarea de intentar organizar la secuencia anterior al monólogo final, del cual, por otra parte, ya había realizado una par de tentativas, sin encontrar aún ese «lenguaje residual» de Lucía (Sanchis Sinisterra, 2010: 76).

También en el Epílogo de *Vagas noticias de Klamm*, Sanchis Sinisterra emplea esa poética de la fragmentación a lo largo de la obra pero, sobre todo, en el desarrollo de los diálogos, interrumpidos por otros que se intercalan. Por ejemplo, cuando Gelmírez y el Sr. Valverde están hablando de la perorata revolucionaria de aquel, su diálogo se ve interrumpido por la acción de Carolina, que recibe una llamada de teléfono y así, sucesiva y progresivamente, se irán alternando hasta el final de la representación como un claro ejemplo de ruptura dialógica y de creación de situaciones paralelas.

5. Los motivos digresivos de la temática o de la dinámica principales.

Se han hecho evidentes en otras obras suyas. Se evidencian en *Sangre lunar*, por ejemplo, en los problemas laborales que se presentan en el hospital. Con frecuencia la doctora Caruana y el doctor Soto los refieren, pero también podemos entender que las secuencias en torno a la música que pretende dominar Sabina, la hermana de Lucía, pudieran ser superfluas o incluso ese comienzo de la rueda de prensa tan televisiva, cercano a lo espectacular, a la tragedia como espectáculo que impacta sobremedida por su culto al espectáculo, común en nuestros días cuando se presentan las tragedias como al hilo de la degradación. Sin embargo, estas temáticas digresivas son justificadas por Sanchis Sinisterra (2010: 74) como una conexión con la vida misma y esa mezcla que en ella se da entre lo excelente o trascendente y fútil:

¿Es esta inserción deliberada y provocativa lo que convierte los jirones en algo inconveniente, o el hecho de que aparecen en un texto cuya temática reclama que todo sea sustancial? Pero, ¿no se da también en la vida, incluso en sus periodos más densos, conflictivos, trascendentes y «sustanciales», esa inserción de lo irrelevante, de lo trivial, de lo contingente, de lo circunstancial? (...) Quizás la propia distinción entre lo esencial –o sustancial- y lo superfluo –o irrelevante- está lastrada y revela un avatar más del pensamiento dicotómico (Sanchis Sinisterra, 2010: 74).

6. La función teatral del recurso textual a los cuentos infantiles como distanciamiento.

Llama profundamente la atención este recurso teatral en *Sangre lunar*, una obra dura, profundamente trágica. Manuel, el presunto violador de la joven en coma,

Lucía, emplea en ocasiones el recurso a los cuentos para hablarle a ella, pero no lo hace con afán de tranquilizarla o mostrando su bonhomía sino que poseen un efecto perverso y, desde luego, engendran un proceso de distanciamiento (al igual que jugaban las canciones en las obras brechtianas o las pancartas).

En esta historia se producen diversas escenas donde existe esa recurrencia. Por ejemplo, cuando refiere la historia de la *Cenicienta* que sería como una especie de *alter ego* de Lucía: “Y la pobre Cenicienta, dale que dale: lava y barre y friega y cose y plancha... (...) Como tú, que no sé dónde duermes, pero vas también...” (Sanchis Sinisterra, 2010: 93). Consideramos que con este recurso de distanciamiento permite que el espectador se sitúe en la obra de teatro. Es teatro. No es realidad, pero ha sucedido en la realidad. Centra en un cuento infantil el discurso cuando existe una terrible tragedia en el cuerpo en coma, como singladura del personaje que actúa de diástole y centro de esa tragedia a través de ese juego de escenarios infantiles. El mismo efecto de distanciamiento que se creará más tarde, al final de la primera parte, cuando en las acotaciones se diga:

(Silencio. Sonido amplificado de una puerta que se abre. La habitación de la clínica se ilumina vivamente. Se escucha el silboteo de una canción infantil y al momento entra MANUEL con actitud jovial y aspecto casi atildado...) (Sanchis Sinisterra, 2010: 104).

Una apelación estética que de nuevo se produce cuando le dice Manuel que ella y él son solo buenos amigos, “como le dijo el zorro a la gallina antes de comérsela”. Y a continuación cuenta la historia del zorro y la gallina, mientras que esta le dice que, si son amigos, por qué se afila tanto las uñas, mientras la escena es interrumpida bruscamente cuando se dirige a alguien que supuestamente está escondido: “¿Y tú qué? ¿Eh? ¿Y tú qué? A robarme la sombra, ¿no?... “ (Sanchis Sinisterra, 2010: 108).

¿Quién es este personaje misterioso que interrumpe la historia infantil y al que impreca con violencia Manuel? Más adelante, en otra de las múltiples escenas, con un lenguaje más virulento y, tras observarla detenidamente mientras se fuma un cigarro, la impreca:

Tú, en cambio, ¿eh, princesa?, tan enterita... ¡y fresca como una rosa! Nosotros pudriéndonos, y tú... ahí durmiendo, esperando que venga el príncipe, ¿eh?, a que

venga el príncipe y te dé un beso de los que quitan el aliento... un beso de esos que te chupan hasta el alma y te dejan la lengua fuera, toda magullada (...) Ah, ¿sí? ¿Y qué me vas a hacer? ¿Me vas a contar un cuento?... Eso mismo: te voy a contar el cuento de la Bella Durmiente del Bosque... Eso es lo primero. Primero te cuento el cuento, y luego... ya verás, ya verás luego la de cosas que te voy a hacer (Sanchis Sinisterra, 2010: 116).

LAS VERSIONES, INTERPRETACIONES, PARATEXTO, INTERTEXTO... EN SU DISCERNIMIENTO TEATRAL COMO ESFERA PARA LA REESCRITURA EN PRÓSPERO SUEÑA JULIETA (O VICEVERSA)

Uno de los asuntos que más ha preocupado siempre a Sanchis Sinisterra ha sido el concepto de literatura teatral, la literariedad poética aplicada al teatro. Es muy consciente de que el teatro a pesar de los que en su momento interpretaron mal a Artaud es también literatura

La realidad experimental demuestra que la luz es onda y partícula. Por lo tanto, no es impensable admitir que el teatro es literatura, sustancia literaria que debe tener todos los atributos y requisitos de su literariedad, y también espectáculo, partitura escénica. (Vilar y Artesero, 2010: s. p.)

De ahí que ha sido habitual en su teatro la incursión en textos narrativos o en obras de otros autores para generar nuevas funciones y discursos literarios que se sostienen sobre la presencia de la intertextualidad y la recurrencia esteticista. Esas tentativas le llevan en esta obra a situar a personajes de obras de Shakespeare, pero bajo el paraguas o la perspectiva de Beckett, otro de los grandes autores a los que admiraba. Para ello, en la línea de ese Beckett paradigmático crea un escenario “turbio y crepuscular”, si bien impregnado de “un humor corrosivo y sarcástico”; y así nos presenta en “A modo de disculpa” su proceso creador:

No es de extrañar que el omnipotente mago de *La tempestad* y la apasionada amante de *Romeo y Julieta* vean aquí torcidos sus destinos y se contaminen vagamente de la agonizante creatividad de Hamm (*Final de partida*) y del estéril conformismo de Winnie (*Días felices*), que merodeaban por ahí como sus sombras. (Sanchis Sinisterra, 2010: 7).

Julietta y Próspero aspiran a ejercer el amor o el poder desde esa soledad beckettiana en la que los introduce el escritor a través de la férrea voluntad y la palabra. Todo ello envuelto en una deformación vital que ronda lo sarcástico y permite adentrarse en la síntesis de lo antitético, un juego de contrarios al que aspira Sanchis Sinisterra en esta reinterpretación personal de ambos personajes:

El objetivo es “desacralizarlos” a los dos, incluso “condenarlos y ridiculizarlos”, pero siempre de una manera “compasiva”. “Lo que más me gusta de Beckett”, explica el autor valenciano, “es su capacidad para aplicar un ácido de escepticismo a algunos valores demasiado ensalzados. Y no es un nihilista, aunque muchos lo piensen” (...) Su intención constante de despojar a la escena y al texto de todo aderezo insustancial. “El lema 'menos es más' no es para mí un tópico, sino una guía”, advierte. En los tiempos de bonanza sintió que esa manera concebir su profesión estaba acorralada: “El teatro faraónico ha arrinconado otras propuestas con pretensiones cívicas más definidas”. Para él la crisis puede “corregir esta obesidad de nuestra escena” (Ojeda, 2010: s. p.).

Un tono de extravío vital con una propuesta surreal en donde la burla surge por momentos en la cadencia dramática de no saber dónde se hallan y el haber perdido su norte vital, ya que han extraviado el referente con su mundo, olvidando incluso frases que le dieron vida hasta el punto que llega a buscarla Próspero en un ejemplar de Shakespeare, surgiendo así la relevancia del personaje que se enfrenta a su propia tradición literaria. Un recurso en el que Sanchis Sinisterra disfruta con especial mordacidad al definir esta obra como “sátira compasiva”:

Lo que está pasando con esta obra de Sanchis es una interpretación de Shakespeare un poco como él hacía con otras historias; a Shakespeare le gustaba tomar referentes de la literatura universal para sus obras. Entonces un poco lo que está haciendo el autor español contemporáneo es revisar el clásico y le da una sopa de su propio chocolate”, definió Flores de la Lama (Ávila, 2014: s. p.).

En esas sombras que surgen desde el inicio, en un espacio velado, con un pañuelo de sangre cubriendo su rostro, surge Próspero con el sonido reiterativo de la lechuza. Es un espacio apocalíptico y alegórico envuelto en una suntuosa tormenta y albur de la enfermedad. Próspero construye su especial función teatral, el teatro dentro

del teatro, a través del destino imaginario que representa gracias a un armario en el que encuentra objetos y habla a sus personajes, su hija Miranda, Calibán y Ariel, de esa componente vital que al final deviene un proceso compulsivo de profundo nihilismo.

Con un subterráneo lirismo narrativo, va surgiendo la intensa presencia de un personaje que en su envoltura dramática posee la propia definición del mundo: “El mundo de los hombres, con esas cloacas verticales que llaman ciudades” (Sanchis Sinisterra, 2010: 17). Y una existencia agónica y consternada donde triunfa la soberbia, la ambición y la crueldad, y “la gente vive a todas horas sobre su propia mierda” (Sanchis Sinisterra, 2010: 17).

Por esta razón Próspero, cuyo nombre encierra una antítesis en sí mismo o un profundo sentido según lo paradójico, vive en la isla ajeno a esa podredumbre, en un idilio vegetal, como el sabio que se retira de “aqueste mundo malvado”. Lo acompaña su hija Miranda y Calibán, que trae la leña, pero sobre el que tiene muchos reparos, sobre todo de tipo sexual y lo califica como “perro lujurioso”, ante la inocencia de su hija Miranda. Junto a ellos están Ariel, al que reduce a un untuoso e hipócrita que “siempre está masturbándose a escondidas”. Son personajes misteriosos o ficticios que van y vienen y se transforman, pero teme Próspero que esa obediencia que le profesan desaparezca cuando su voz se apague.

Se encuentra una indagación en el sueño tanto como en la realidad tétrica que lo inunda todo con sus miserias: “Putas del infierno, demonios coñudos que envenenáis mis sueños... ¡atrás! ¡Atrás os digo!” (Sanchis Sinisterra, 2010: 20). Y entre ellos se ofrece un juego clásico, la realidad y el sueño, pues como en *Valeria y los pájaros*, se manifiestan para crear una atmósfera envolvente. Porque la realidad no es lo que percibimos sino que se presenta múltiple y plural. También la realidad es el producto de nuestros sueños y estos los vivimos en ocasiones como si fueran reales y nos producen tanto o más dolor que la propia realidad, pues, en muchas ocasiones, eso que llamamos realidad no es sino una ensoñación de nuestro propio cerebro.

Desde ese armario inicial de Próspero, que actúa, en cierto modo, como catafalco de la memoria, llegamos a otro, la cripta donde se halla Julieta en la segunda parte. Su aparición desde el sepulcro permite ahondar desde otra perspectiva en el tema de la memoria y de la búsqueda. Julieta espera algo y como Próspero indaga en esa síntesis entre la vigilia y el sueño: “Los confundo” (Sanchis Sinisterra, 2010: 31). Bucea en la memoria, requiere lo mismo del ausente Romeo y se reconcentra en el

pensamiento y en ese corolario de naufragios propios de cada ser humano que permiten al mismo tiempo su insistencia en existir, una especie de combate con la nada o acaso con uno mismo, ella, que en su monólogo, se repite una y otra vez que no ha perdido la razón, para concentrarse en su huidiza memoria que trata de reconstruir qué pasó “aquella mala noche” (Sanchis Sinisterra, 2010: 35).

El tiempo actúa de almacén para conformar una imagen desoladora donde Julieta trata, una y otra vez, de convencerse de que debe resistir y tener en su mente esa llama encendida mientras se siente acosada por una muerte cierta. Y es el amor, ese amor audaz, el que mantiene la vida en la muerte mientras la antorcha ocupa el símbolo del mismo. Y se pregunta una y otra vez ¿por qué el destino se malogró?, “¿para acabar sumida en esta cripta, arañando los años y los días, equivocando las horas que...?” (Sanchis Sinisterra, 2010: 43). Un cúmulo de deseos agraviados, reconstrucciones, memorándums... para después regresar a la tumba de la que ha salido.

A ambos monólogos, en la tercera parte de la obra sigue un diálogo de confluencia de ambos personajes. Una integración que nace en el sueño, verdadero baluarte. Ambos se consideran víctimas propiciatorias de este por cuanto en su recorrido se sienten amenazados por seres que no conocen.

Próspero no sabe quién es Julieta y viceversa. Julieta, inicialmente piensa que es una manifestación de Próspero. Cada uno enquistado en un mundo propio que se siente amenazado; uno, en su isla; la otra, en su isla propia: su sepulcro. Ajenos a sus mundos e incomprensibles en sus palabras que van y vienen sin tratar de ser comprendidos: “Estoy en una cosa, y me llevas a la otra... y enseguida otra vez a la primera, o a la de más allá (...) Cierra la boca y vete de mi sueño”, le dirá Próspero (Sanchis Sinisterra, 2010: 53).

Y es que Próspero se siente amenazado en su sueño, piensa que Julieta es una enviada de Sycórax, una arpía que gobernaba la isla antes de su llegada. Y progresivamente se plantea el gran dilema que ya se había planteado, entre otros, Calderón y Unamuno en su teatro: la dicotomía realidad/sueño: “Quiero decir que ya no sé ni dónde estoy... Con tus preguntas y tus zarandeos, sí, me haces dudar (...) De si eres tú quien se ha colado en mi sueño, o si... o si... (...) ¡O si me estás soñando tú, maldita sea!” (Sanchis Sinisterra, 2010: 58).

Próspero entonces quiere hacer la prueba sobre Julieta y pincharle para saber si está en el sueño, si es real. Y después solo ansía regresar a su aislamiento (su isla)

porque fuera de allí en el mundo real “todo es soberbia, y ambición, y crueldades... la injusticia gobierna por todas partes” (Sanchis Sinisterra, 2010: 61).

Julieta le propone *ad sensu contrario*, como instrumento de prueba, que abra las puertas de la cripta y si lo consigue él se libraría de ella, pero Próspero no se fía porque piensa que él también puede ser un sueño de ella.

Una tercera vía es el sueño de otro (ese sueño en el que siempre creyó Unamuno como planteó en *Niebla*): Alguien que los esté soñando a ambos: “Una fuerza superior... que no podemos combatir”.

Al final se produce una integración de ambos en sus nuevas realidades: Próspero se acuesta en la tumba de Julieta y esta se sienta en la mecedora de Próspero, símbolos ambos de sus mundos desvanecidos y remediados en la nada, o acaso en el reconocimiento mutuo, en la integración con el encuentro en sus nombres, un principio en la muerte o en el sueño:

En esta nueva versión, Sanchis Sinisterra ofrece a los dos solitarios la sorpresa de un encuentro en que cada uno cree estar soñando al otro y trata de dominarlo hasta que una nueva sospecha viene a unirlos: quizás hay alguien que los sueña a ambos, ¿la batalla está entonces perdida de antemano?... mas he ahí que el autor que les está soñando abre una puerta, los dos personajes se presentan por fin el uno al otro y, aunque nosotros nos retiramos, la historia continúa de otro modo, algo comienza (Ruiz, s. p.)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁVILA, Sonia (17 de abril 2014). “Hacen en el escenario sopa de Shakespeare”. En <http://www.excelsior.com.mx/expresiones/2014/04/17/954444> (22/10/2015).

CALVO BOY, José Manuel (20 marzo 1996). “Da a luz la mujer que está en coma desde hace diez años”. *El País*.

CERRADAS CARBALLO, Cristina (2013). “La ruptura de horizontes en el teatro breve de José Sanchis Sinisterra”. Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete Navarrete (eds.), *El viento espira desencanto. Estudios de literatura española contemporánea*. Roma: Aracne Eritrice, 291-300.

GARNELO MERAYO, Saúl (2005). “La estética de la recepción según Sanchis Sinisterra: El lector por horas”. *Estudios Humanísticos*, 27, 303-316.

GONZÁLEZ, Soledad y MENDIZÁBAL, Lilian (2010). “El texto dramático y su traducción escénica”. *Primer Simposio Internacional Interdisciplinario*

"Aduanas del conocimiento. La traducción y la constitución de las disciplinas entre el Centenario y el Bicentenario". La Falda, Córdoba, 1-9 (también en http://www.expoesia.com/media/Ponencia_Gonzalez_Soledad.pdf) (18/10/2015).

JAUSS, H. R.(1987). *Die Theorie der Rezeption*. Konstanz.

OJEDA, Alberto (31 agosto 2010). "El teatro de lo menor de Sanchis Sinisterra vuelve a la carga". *El Cultural* (también http://www.elcultural.com/videos/video/584/ESCENARIOS/El_teatro_de_lo_menor_de_Sanchis_Sinisterra_vuelve_a_la_carga) (27/09/2015).

RUIZ, María (2010). " Próspero sueña Julieta (Dossier de prensa)". En http://www.teatroespanol.es/descargas/52_dossier.pdf (10 octubre 2015).

SANCHIS SINISTERRA, José (1985a). "De la chapuza considerada como una de las bellas artes", *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate*. Madrid: Ministerio de Cultura, 121-130.

---- (1985b). "Personaje y acción dramática". En *El personaje dramático*, 97-115.

---- (27 junio 1999). "Poética de la sustracción". *El Cultural* (también <http://www.elcultural.com/revista/teatro/Una-poetica-de-la-sustraccion/14335>) (15/10/2015).

---- (2002). *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque Editora.

---- (2010). *Próspero sueña Julieta (o viceversa)*. *Sangre lunar*. Madrid: Espiral/Fundamentos.

SASTRE, Alfonso (1963). "Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia. Discurso didáctico sobre la triple raíz de un teatro futuro". *Índice*, 169, 7-8.

SOSA, M. B. (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid: Universidad.

--- (2006). "Una ficción sin fronteras: reescritura y metateatralidad en el teatro de José Sanchis Sinisterra". En *Tiempo, texto y contexto teatrales* de Osvaldo Pelleteri (Ed.). Buenos Aires: Galerna, pp. 145-160.

VELARDE, Sergio (26 octubre 2012). "Pervertimento y otros gestos para nada: abajo la cuarta pared". *El oficio crítico* (también <http://eloficiocritico.blogspot.com.es/2012/10/critica-pervertimento-y-otros-gestos.html>) (29/10/2015).

VILAR, Ruth y ARTESERO, Salva (Diciembre 2010). "José Sanchis Sinisterra: entrevista". *Quimera*, 325, (también en <http://cosdelletra.blogspot.com.es/2011/08/jose-sanchis-sinisterra-entrevista.html>) (19/10/2015).