

TEATRONIDO

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

TEATRO UNIDO

VOL. 1

PRÓLOGO:

RUTH VILAR



Ediciones La uña RoTa
Colección Libros Robados

Primera edición: noviembre de 2018

Teatro unido 1980–1996 (volumen 1)

Ñaque; El retablo de Eldorado; Lope de Aguirre, traidor; ¡Ay, Carmela!; Los figurantes; Perdida en los Apalaches; Naufragios de Alvar Núñez; Valeria y los pájaros; Bienvenidas; El cerco de Leningrado; Marsal Marsal; El lector por horas.

© José Sanchis Sinisterra, 2018

Copyright del prólogo «El teatro centrífugo»: © Ruth Vilar, 2018

Diseño de cubierta y maquetación: Arcadio Mardomingo

© de la presente edición

La uÑa RoTa

Apdo. de correos 380, 40080 Segovia

ediciones@larota.es

www.larota.es

Depósito legal: SG-297-2018

ISBN: 978-84-95291-65-3

IBIC: DD

Impreso en España

Impresión: Villena Artes Gráficas

Nota del editor:

Queremos agradecer la cortesía de las editoriales Cátedra (Letras Hispánicas), Publicaciones de Directores de Escena y Fundación SGAE por facilitarnos los documentos originales de *Trilogía americana*, *Ñaque o de piojos y actores* / *Bienvenidas* / *Los figurantes*, *El cerco de Leningrado* y *Marsal Marsal* respectivamente.

Este libro ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura y Deporte:



ÍNDICE

PRÓLOGO: EL TEATRO CENTRÍFUGO	9
ÑAQUE O DE PIOJOS Y ACTORES	27
EL RETABLO DE ELDORADO.	69
LOPE DE AGUIRRE, TRAIADOR.	149
¡AY, CARMELA!	195
LOS FIGURANTES.	257
PERDIDA EN LOS APALACHES.	327
NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ	377
VALERIA Y LOS PÁJAROS	411
BIENVENIDAS	471
EL CERCO DE LENINGRADO	495
MARSAL MARSAL	553
EL LECTOR POR HORAS	587

EL TEATRO CENTRÍFUGO

PRÓLOGO DRAMÁTICO AL *TEATRO UNIDO*
DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

RUTH VILAR

El prólogo, por nombre Zumbón, ataviado con ropajes a la usanza de sus predecesores de siglos diversos a los que juxtapone prendas modernas, sale al encuentro del Lector.

ZUMBÓN: ¡Mujer u hombre! ¡Lector universal! ¡Bienvenido! ¡Pase sin reticencia ni susto! Se está adentrando en el *Teatro unido* de José Sanchis Sinisterra: manifestación física, concreta y perceptible, que condensa el espacio-tiempo múltiple, cuántico y sistémico evocado, invocado o conconvocado en el medio centenar largo de textos dramáticos escritos por su autor durante algo más de cincuenta y cinco años. ¡Ahí es nada!

En adelante, considérese Receptor Implícito de estas 636 páginas. Es usted su Destinatario Ideal. ¿No sabe si va a estar a la altura? ¡Que no cunda el pánico! ¿Qué necesita para desempeñar felizmente su papel? Disposición. Lo que aquí nos hace falta es un Lector Activo o –mejor aún– Imagin-Activo. Ha leído bien. *Imagin-acción, comitragedia, perimimético* o *polílogos* son apenas algunos de los neologismos y compuestos léxicos acuñados por José Sanchis Sinisterra, y dan idea de su conciencia de la plasticidad del lenguaje y de su particular talento para moldearlo con fines expresivos.

¡Pero sigamos ocupándonos de usted! Supongamos que tiene costumbres de lector literario tirando a estático, proclive a tomar por cosa sólida, inmutable y ajena, por puro objeto de su observación o todo lo más de su admiración, aquello que lee. Pues desde ahora mismo queda avisado de que este *Teatro unido* no lo va a tratar como a un mero testigo o depositario distante, sino que le encomienda «la gozosa tarea de “rellenar los huecos” de la obra, interpretar libremente sus enigmas, de implicarse a fondo en la aventura de “leer”». ¹ Lo convierte en agente productor de sentido.

1. José Sanchis Sinisterra, nota del autor a *El lector por horas*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

Claro que a lo mejor es usted un lector iniciado, llamémoslo lector teatral. Quizá esté familiarizado con la literatura dramática. Quizá la estudie o la enseñe. Quizá ejerza la creación y la investigación teatrales. Quizá simultanee todas estas actividades, que no sólo no están reñidas entre sí, sino que —como bien prueban la trayectoria y las aportaciones de José Sanchis Sinisterra— resultan excelentes aliadas en el ensanchamiento de los horizontes escénicos. De ser lector teatral, decíamos, y para metamorfosearse satisfactoriamente en Receptor Implícito, le convendrá adoptar una saludable suspensión voluntaria de los prejuicios y los condicionamientos adquiridos sobre lo que es teatralmente admisible y lo que no, lo digan Aristóteles o la posmodernidad. Recuerde, además, que las acotaciones son parte lícita y sustancial de cada texto.

En resumen, para mejor abrazar y recorrer y comprender este *Teatro unido*, entréguese el lector literario a la Imagin-Acción y atienda el teatral a la Lectura. Y así, por arte de dialéctica,² queda usted, lector empírico de cualquier pelaje, investido con las prodigiosas capacidades de nuestro ya citado Destinatario Ideal. Interiorice esta conversión: acostúmbrese a ser tenido en cuenta en todo lo que le resta de *Teatro unido*, que nuestro autor bien sabe que está usted ahí.³

Quedan establecidas las bases de su condición, en cuanto lector, de cocreador de estas obras. No se trata de una condición apriorística, exclusiva, definitiva o acreditable, ¡a ver si se creía que íbamos a expedirle aquí un diploma! Sí que será plenamente efectiva en el transcurso de su lectura.

Y ahora ¡al grano! ¿Cómo dice? ¿Que a qué viene este exordio tan embrollado? (*Burlón.*) ¿De verdad esperaba usted una introducción retórica al uso? (*El Lector refunfuña.*) ¿Qué nos lo impedía? ¡La coherencia, alma de cántaro! Pues ¿con qué va a ser? Con la naturaleza de la obra de José Sanchis Sinisterra. En los doce textos dramáticos que siguen conviven la exploración y el atrevimiento extremos —intelectuales, literarios y escénicos, creativos en suma—, con la sencillez y la voluntad de ofrecer un teatro inteligible y placentero. Aquí dentro hallará el desafío, la reinterpretación y la subversión de los modelos clásicos. Se verá interpelado e incluso implicado en la trama. Pasará a considerar la extraescena un

2. *El cerco de Leningrado.*

3. La formulación teórica del papel del lector en la concreción del sentido de la obra la debemos a la Estética de la Recepción, fuente y estímulo fundamental del trabajo teórico y práctico de José Sanchis Sinisterra.

lugar legítimo para la acción dramática presente y no el simple contexto referencial de hechos ya pasados. Acabará reconciliándose con el desconcierto y con la ambigüedad –que tanto suelen incomodarlo, confíéselo, y que son aspectos esenciales de estas obras como lo son de la vida–. Descubrirá la conexión entre el misterio y el humor –que abunda: ¡cómo va a reírse!, ¡palabra de prólogo!–. Lo deslumbrará el discurso oral: su abanico de registros lingüísticos, el léxico abrumador y la libertad sintáctica con que fluye. Lo divertirá el recurso a la divagación, la exuberancia verbal y el desarrollo expresivo de subtemas irrelevantes para la acción. Lo extraviará la fragmentación –en forma de jirones, elisiones, de saltos en el tiempo o el espacio, o de un espacio-tiempo que simultáneamente es muchos– y lo obligará a cuestionar sus propios puntos de referencia cada vez que esté tratando de reorientarse. Lo emocionará y lo espoleará el protagonismo indiscutible de quienes muy raramente habían tenido derecho a la palabra.⁴

Zumbón saca un mamotreto ilustrado, a medio camino entre el cartelón de los cantares de ciego y los actuales papers académicos. Lo apuntala entre él y el Lector. Alterna el tono de pregonero con otro de confianza.

¡A continuación lo deleitaremos con una exposición panorámica de la trayectoria teatral de José Sanchis Sinisterra que culminará con una sugerente invitación a zambullirse en las obras aquí recogidas! La relación procurará ser grata y estará, desde luego, ampliamente documentada –aunque no por ello exenta de incurrir en errores u omisiones, involuntarios o interesados–.

Como a usted no teníamos –hasta hoy– el gusto de conocerlo, ignoramos cuánto sabe sobre nuestro autor. Partamos de las evidencias: José Sanchis Sinisterra es autor dramático. Sopese el volumen y verificará que ha escrito más de un kilo de obras. Échele un vistazo al índice. No tema entretenerse ni perder el punto: lo esperamos en este asterisco.

*

4. *Los figurantes* es el paradigma de este motivo recurrente en la producción de José Sanchis Sinisterra.

¿Qué tal ha ido su paseo? ¿Le han resultado familiares estos títulos? Un buen número de ellos, con toda certeza. Como poco, de oídas. Preferiblemente, por haberlos leído con anterioridad, publicados a lo largo de los años en revistas y libros de las editoriales más diversas. Hasta la aparición de este volumen, la obra de José Sanchis Sinisterra no había estado exenta de la dispersión editorial –ni de las consiguientes dificultades de distribución, visibilidad y permanencia– que generalmente aquejan, ¡ay!, a la publicación de textos dramáticos.⁵

Si es usted afortunado, habrá asistido además como espectador a alguna de sus representaciones teatrales. Sin ir más lejos, El Teatro Fronterizo representó *Ñaque* en 700 ocasiones y el Centro de Documentación Teatral recoge hasta veinte estrenos más de ese mismo texto; también *¡Ay, Carmela!* ha sido objeto de numerosos montajes de largo recorrido por todo el mundo. El propio autor ha dirigido, entre muchas otras, sus obras *Ñaque*, *Conquistador o el Retablo de Eldorado*, *Perdida en los Apalaches*, *Valeria y los pájaros*, *Terror y miseria en el primer franquismo*, *Flechas del ángel del olvido*, *Vagas noticias de Klamm*, *Éramos tres hermanas*, *Últimos golpes*, *Los figurantes* y *El lugar donde rezan las putas o que lo dicho sea*. A cada una de nuestras doce obras la acompaña la ficha correspondiente al estreno absoluto, pero sus textos han sido objeto de centenares de puestas en escena.

¡Y, por supuesto, conoce la película!⁶ ¿Que como buen lector literario ha echado de menos sus adaptaciones –en ocasiones libérrimas– de cuentos y novelas de Joyce, Melville, Cortázar, Beckett, Sabato, Kafka, Saramago, Borges, Cervantes...? Ya vemos que le consta que José Sanchis Sinisterra ha elaborado alrededor de quince dramaturgias de textos narrativos como forma de investigación, de:

5. Las ediciones anteriores de sus obras se reparten entre ejemplares de las revistas *Aco-taciones*, (*Pausa.*), *Primer Acto*, *El Público*, y volúmenes de *ade*, *Arola*, *La Avispa*, *Cátedra*, *Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas/Ministerio de Cultura*, *Espasa Calpe*, *Fundamentos*, *Ñaque*, *Proa/TNC*, *Quinto Centenario*, *SGAE*, *Universidad de Murcia*, *Visor...*

6. *¡Ay, Carmela!*, Carlos Saura, 1990. El guion es una adaptación de Rafael Azcona y Carlos Saura de la obra original homónima de José Sanchis Sinisterra.

Permanente revisión de la noción de texto dramático: qué podemos hacer para salir de la *pièce bien faite*, de la obra teatral que cuenta una historia bien estructurada, y cómo crear objetos dramáticos monstruosos, que cuestionen la teatralidad desde el texto.⁷

De entre todos ellos, destaquemos: *La noche de Molly Bloom* (*Ulises* de Joyce), *Bartleby, el escribiente* (Melville) y *Carta de la Maga a bebé Rocamadour* (*Rayuela* de Cortázar);⁸ *El gran teatro natural de Oklahoma* (a partir de diversos textos de Kafka);⁹ *Primer amor* (Beckett) e *Informe sobre ciegos* (*Sobre héroes y tumbas*, Sabato);¹⁰ *Memorial del convento* y *Ensayo sobre la ceguera* (Saramago); *Cronopios rotos* (*Torito y Graffiti* de Cortázar); *El hacedor* (Borges), *El cazador Gracchus* (Kafka) y *Paciencia y barajar* (Cervantes);¹¹ así como *Tentativas de fuga de la esfera paterna* (*Carta al padre* de Kafka) y *Leonora: viaje a la locura* (*Memorias de abajo* de Leonora Carrington). En el volumen *Dramaturgia de textos narrativos*,¹² el autor expone y desarrolla su procedimiento de trabajo en este ámbito.

¡Ah, no! ¡Que usted es lector teatral y lo que nos afea son ausencias imperdonables como las de *Misero Próspero* y *Pervertimento...!* Atajemos pleitos, cábalas, desvelos y pesquisas, antes de que se le agraven estos fatales síntomas de Lector Renuente Incrédul-Activo:

Flota en el aire el gas letal de la desconfianza. Nadie cree en el juego. Todos conocen el truco, adivinan las trampas. Sólo veo miradas escépticas, gestos condescendientes, incluso alguna que otra sonrisa irónica. ¿Quién está aquí dispuesto a transigir, a poner algo de su parte, a dejarse llevar? Y llevar, ¿adónde?¹³

Teatro unido compila en dos volúmenes la obra dramática original de José Sanchis Sinisterra: este primer libro recoge los textos creados entre

7. Ruth Vilar y Salva Artesero, «José Sanchis Sinisterra: entrevista», *Cos de Lletra Escrits Teatral*, 2010.

8. *Tres dramaturgias*, Madrid, Fundamentos, 1996.

9. *Primer Acto*, nº 222, 1988.

10. *Dos dramaturgias*, Santafé de Bogotá, Colcultura, 1997.

11. *Tres monólogos y otras variaciones*, Ciudad Real, Ñaque, 2014.

12. Ciudad Real, Ñaque, 2003. Transcripción de un seminario que José Sanchis Sinisterra impartió en Colombia en 1996.

13. José Sanchis Sinisterra, *Naufragios de Alvar Núñez o La herida del otro*.

1980 y 1996. No contiene sus dramaturgias de textos narrativos, que tanto por extensión como por relevancia darían para un volumen específico. Tampoco su teatro breve.¹⁴ Ni sus escritos teóricos.¹⁵ Sin embargo, ¡*Teatro unido!* ¡Y con razón! Este libro manifiesta y proclama su vocación descabellada de ejercer –siquiera en virtud de su masa– una fuerza gravitatoria cuántica que apiñe en torno de sí la obra completa de José Sanchis Sinisterra, y de generar un campo magnético dramático¹⁶ que atraiga irresistiblemente a los Lectores Imagin-Activos.

Prosigamos. José Sanchis Sinisterra es, como queda probado, un autor dramático de producción copiosa. También de vocación temprana e inspiración ecléctica:

Empecé a escribir, y que nadie se me ofenda, a los diez años. Decidí que iba a ser escritor y empecé a escribir novelas de aventuras, de vaqueros, de piratas, de ovnis. A los catorce, publiqué en la revista del colegio donde estudiaba, un colegio laico muy curioso en la Valencia del año 1954, al que le debo mucho. Allí había un grupo de teatro. [...] Me apunté y actué. [...] Y al año siguiente me dije: «Esto está muy bien, pero yo quiero dirigir». Así que, a los quince, en el mismo colegio y con toda la cara, me puse a dirigir. Y, de una manera natural, pasé de escribir novelas y artículos a escribir literatura dramática. Las primeras obras debieron ser un poco más tardías, pero yo ya estaba envenenado de teatro. Había descubierto ese enorme poder de convertir la palabra en acción, en relación, en comunicación.¹⁷

Un escritor con tanta hambre de ensanchar su comprensión del mundo que el solo ejercicio de la dramaturgia textual no parecía bastar para saciarla:

14. *Pervertimento y otros Gestos para nada, Misero Próspero y otras Breverías y Vacío y otras Poquedades*, agrupados en *Teatro menor*, Ciudad Real, Ñaque, 2008.

15. *El texto insumiso: nuevos fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2018; *Prohibido escribir obras maestras*, Institut del Teatre/Ñaque, 2017; *La escena sin límites*, Ñaque, 2002, reeditado en México como *Fragmentos de un discurso teatral*, Paso de Gato, 2013; además del citado *Dramaturgia de textos narrativos*.

16. «Fuerza gravitatoria» y «campo magnético dramático» son conceptos potenciales, irresueltos, utópicos. Fuerzas como éstas, inexplicables, incontroladas y deseables, actúan en las obras de nuestro autor.

17. Vilar y Artesero, obra citada.

En un viaje a París descubrí la teoría teatral [...], y, como había entrado en la Facultad de Letras para estudiar Filosofía y tenía vocación, me di cuenta de que se podía articular la reflexión teórica con la práctica de la puesta en escena y la de la escritura. Ahí quedé preso de un cepo del que ya era imposible escapar: la reflexión teórica, la escritura y la puesta en escena. Y también, inmediatamente, la pedagogía [...]. Desde entonces, mi trabajo ha tenido esas cuatro dimensiones.¹⁸

Nos las habemos, por tanto, con un autor-director-teórico-pedagogo que –tras los años de escarceos escolares y de práctica escénica universitaria, y tras casi otra década de velar las armas de escritura e indagación que pronto revelarán todo su potencial– funda en 1977, en unos bajos de la calle Tallers de Barcelona, El Teatro Fronterizo:

Un lugar de encuentro, investigación y creación, una zona abierta y franqueable para todos aquellos profesionales del teatro que se plantean su trabajo desde una perspectiva crítica y cuestionadora. [...] El Teatro Fronterizo es un grupo abierto. Abierto a prácticas de expresión y comunicación no teatrales e incluso no artísticas, por considerar que la teatralidad no es algo definitivamente establecido por los sistemas y códigos tradicionales, sino una dimensión humana de reconocimiento y autoconstrucción que cambia con el hombre, que precede, acompaña o sigue sus deseos de cambio.¹⁹

El manifiesto fundacional de El Teatro Fronterizo opera también, a manera de vaticinio, como la más esclarecedora clave de lectura de la obra completa de José Sanchis Sinisterra –¿acaso no es precisamente eso lo que ha venido usted a buscar en este prólogo?–:

Hay territorios en la vida que no gozan del privilegio de la centralidad. Zonas extremas, distantes, limítrofes con lo Otro, casi extranjeras. Aún, pero apenas propias. [...] Hay gentes radicalmente fronterizas. Habiten donde habiten, su paisaje interior se abre siempre sobre un horizonte foráneo. [...] Hay una cultura fronteriza también, un quehacer intelectual y artístico que se produce en la periferia de las ciencias y de las artes, en los aledaños de cada dominio del saber y de la creación. Una cultura centrífuga, aspirante a la marginalidad, aunque no a la marginación –que es a veces su consecuencia indeseable–, y a la exploración de los límites, de los fecundos confines. [...] Así que, a la deriva, a impulsos del azar o del rigor, dis-

18. Ídem.

19. *Primer Acto*, nº 186, 1980.

curre permanentemente una cultura fronteriza, allí donde no llegan los ecos del Poder. [...] Hay –lo ha habido siempre– un teatro fronterizo.²⁰

José Sanchis Sinisterra, infatigable y esforzado oteador de los horizontes de lo representable, sistemático descubridor de territorios que amplíen el concepto de texto dramático, reivindicador del arte del actor y del arte del autor como motores fundamentales del crecimiento y enriquecimiento del arte teatral, se mostrará en su escritura presto a tomar desvíos, descender a las cavernas o echarse al monte, sin perder por ello el norte –ni el sur–²¹ firme de su brújula. No son eslóganes.

El Teatro Fronterizo no nacerá propiamente como una compañía sino más bien como un espacio-tiempo que antes no existía –que él crea para sí y para otros– y constituirá el entorno fértil y propicio donde desplegar de forma simultánea las cuatro facetas de su trabajo. Allí se gestarán textos, espectáculos y metodologías que resultarán determinantes para el teatro posterior –tanto propio como ajeno–. Obras en las que la precariedad material, el inevitable espacio casi vacío, se traducirá en una multiplicación exacerbada de los sentidos de cada palabra, gesto, objeto, ruido... Obras que, precisamente por encontrarse privadas de una escenografía magnífica construida ex profeso, quedan liberadas de las connotaciones que la fijación de un entorno físico despierta en el receptor y así pueden permitirse saltar de la poeticidad a la comitragedia sin solución de continuidad. He aquí otros frutos perdurables de sus veinte años de actividad con El Teatro Fronterizo: el comienzo de una íntima vinculación del autor con Latinoamérica, el establecimiento de la Sala Beckett como sede permanente del grupo y la creación de la revista de divulgación teatral (*Pausa*).

Ese largo período barcelonés dará paso, a partir de 2010, a otra etapa de exploración formal y poética al frente del Nuevo Teatro Fronterizo, con sede en La Corsetería, en el madrileño barrio de Lavapiés. José Sanchis Sinisterra enfocará desde entonces su indagación en los aspectos temáticos, entre los que le interesarán particularmente la alteridad, la multiculturalidad y la convivencia. Persistirá en ampliar los límites de la teatralidad y las fronteras entre figuratividad y abstracción.

20. José Sanchis Sinisterra, «El Teatro Fronterizo: Manifiesto (Latente)», *Primer Acto*, nº 186, 1980.

21. *Valeria y los pájaros*.

Se adentrará aún más en ámbitos como el minimalismo, la vulneración de la unidad, la ruptura de la continuidad causal, la existencia de un caos donde todo está interrelacionado, la noción de personaje entendido como encrucijada de interacciones –entre el texto, el otro, los objetos, el espacio y el público– o la necesidad de que operen a la vez –tanto en la escritura como en la interpretación– múltiples líneas de pensamiento.²² La mayoría de los aspectos que cobrarán un mayor relieve en sus textos del siglo XXI, ya pueden rastrearse y reconocerse en estos que van de 1980 a 1996.

En todo tiempo y obra descubrimos la huella de los autores que más le han influido, esos «cinco maestros a los que vuelvo continuamente y que siempre me descubren cosas [...]: Brecht, Kafka, Beckett, Pinter y Cortázar».²³ De ellos, no sólo adopta motivos y temas, o adapta textos, sino que incorpora a su propia obra mecanismos y principios –tanto formales como esenciales– de unos y otros: el rechazo al concepto romántico de originalidad y la consecuente determinación de desenmascarar el artificio mimético, la lógica-ilógica onírica y el tiempo entrópico, la idea del fracaso como parte constitutiva y provechosa del trabajo creativo, la privación deliberada y extrema de retazos de información, la personalización de la palabra.

Otra de las constantes, sostenida desde el principio y hasta la actualidad, es su doble índole de maestro y aprendiz:

Yo reivindico la condición de epígono, que es muy bonita: marchar por donde alguien marchó, seguir la estela de alguien [...], pero me rebelo contra la noción de escuela. En un momento de varias crisis, me dije: ¿por qué no puedo decir que algo no lo sé? [...] Mostrar las carencias facilita la relación pedagógica. Compartir el no saber es tan bonito y estimulante como compartir el saber. Así eliminas el pedestal, la tarima, y eres uno que lleva más años y que, por tanto, tiene más esquemas y clasificaciones, pero compartes las preguntas. [...] La única escuela que puedo haber creado está en el intento de que los autores escriban contando con un nivel de inteligencia del público alto y aspiren a la complejidad.²⁴

22. *La cabeza de José*, Alicia Luna (directora y guionista), 2015. Documental sobre el trabajo de José Sanchis Sinisterra en el Colaboratorio, grupo estable de investigación teatral con actores y actrices que funciona desde el año 2011 en el NTF.

23. María Velasco, «Entrevista a Sanchis Sinisterra», *Las puertas del drama*, nº 43, 2014.

24. Ídem.

Enemigo de cánones y dogmas, sus enseñanzas aspiran a emancipar a esos epígonos.²⁵ Por ello, la ciencia que predica no es infusa ni oculta: en esa búsqueda de una complejidad textual y teatral compartibles, ha sistematizado su investigación. La ha racionalizado elaborando taxonomías, abstrayendo las funciones contenidas en las obras de sus maestros o inventando protocolos que exploren un determinado aspecto técnico. En contrapartida, y a fin de espolear la parte intuitiva de la creación, ha generado un sinnúmero de *impromptus*.²⁶ Su reflexión, cimentada en un conocimiento riguroso del teatro existente, consiste en aportaciones originales, vivas, muy alejadas de esa sucesión de notas a la obra ajena en que a menudo se convierten los textos especulativos. Ha hecho acopio de saber y de dudas, y los ha ido concretando y renovando en los incontables talleres de Dramaturgia Textual, Dramaturgia de Textos Narrativos y Dramaturgia Actoral²⁷ que ha impartido en España y Latinoamérica durante cuarenta años.

Zumbón concluye con una reverencia y luego enrolla, brioso y satisfecho, su cartel. El Lector se revuelve en la butaca. Zumbón lo advierte.

Muy mala cara le ha quedado a usted. ¿No quiere un huevo crudo para reponer fuerzas?²⁸ ¿Cómo que qué le digo de su literatura dramática? Conque esas tenemos... Aquí, o se viste uno de carcamal y perora con grandilocuencia, o no lo toman en serio. ¡Qué manía, todo el mundo, con que lo tomen en serio...!²⁹ Verá: del mismo modo que su labor escénica, su reflexión teórica y su quehacer pedagógico se han nutrido mutuamente, su escritura enraíza en los tres y a los tres alimenta. No escribe el escritor: lo hace la persona. Lógicamente, una persona permeable y curiosa, abierta al Otro y en actitud de aprendizaje sin fin, escribe

25. Que a estas alturas se cuentan por generaciones.

26. Una veintena de ellos aparecen publicados en José Sanchis Sinisterra, *Prohibido escribir obras maestras*, Institut del Teatre/Ñaque, 2017.

27. A los conceptos de actor atleta físico o actor virtuoso de las emociones, José Sanchis Sinisterra opone el actor artista de la mentira, capaz de organizar mediante la imaginación y la inteligencia una verosimilitud que el espectador percibirá como verdad. El propósito de la dramaturgia actoral es pertrechar a los intérpretes para que ejerzan conscientemente esa parcela de libertad creativa.

28. *Perdida en los Apalaches*.

29. *Los figurantes*.

obras que no repiten *ad infinitum* una misma fórmula, que no temen aventurarse por tierras para las que el autor carece de mapa ni se atienen a normas establecidas. Obras, en definitiva, como estas que siguen. Además, innumerables vínculos sutiles relacionan unos textos con otros; *ergo* en cada parte de su obra, toda. Así pues, ¿qué es lo que todavía no le he dicho?

¡Usted quiere casos concretos! ¡Carne de exégesis a la que hincarle el diente! Démosle ese gusto. (*Con ademanes de catedrático o «dottore».*) En el origen de *Ñaque* (1980) late el afán de José Sanchis Sinisterra por expandir la teatralidad con materiales no dramáticos; la escritura de ese texto parte de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, del mismo modo que parte de *Jornada de Omagua y Dorado*, de Francisco Vázquez-Pedrarías de Almesto su *Lope de Aguirre, traidor* (1986), o de *Naufragios* de Álvarez Núñez Cabeza de Vaca, su *Naufragios de Álvarez Núñez* (1991). Asimismo, mediante una lectura exhaustiva y fascinada de la obra de Cervantes antes de cada sesión de escritura de *El Retablo de Eldorado* (1984), configura y vigoriza el carácter y el habla de sus personajes, Chirinos y Chanfalla, que adereza con jerga de germanía.

Ahora bien, las ideas germinales de otros textos se abren paso por caminos variopintos. Esa maravillosa revuelta popular que es *Los figurantes* (1988) aún, en su semilla, la rebelión íntima del autor contra las exigencias externas que siguieron al éxito de *¡Ay, Carmela!* y una reflexión en clave de comedia sobre la revolución sandinista que todavía estaba en marcha. Y *El cerco de Leningrado* (1993) —elogio de la esperanza, reivindicación de la capacidad revitalizadora y aun rejuvenecedora de la resistencia, canto al amor y a los ideales comunistas— proviene del relato de un amigo sobre un caso real.

Por otra parte, el acercamiento reiterado a la obra de Walter Benjamin alienta en nuestro autor ese compromiso de escribir para rescatar del olvido a los vencidos,³⁰ que subyace en: la Trilogía Americana,³⁰ *¡Ay, Carmela!* (1986), *Los figurantes* —que se representó nuevamente en octubre de 2017 para conmemorar el centenario de la Revolución rusa—, *Valeria y los pájaros* (1992) y *El cerco de Leningrado*, en este primer

30. *El retablo de Eldorado*, *Lope de Aguirre, traidor* y *Naufragios de Álvarez Núñez* reflejan, en vísperas de la celebración solemne del Quinto Centenario, los estragos humanos y el expolio, la propaganda patrioter y las falsas promesas de prosperidad en que consistió realmente el «descubrimiento» de América.

volumen; así como en: *Terror y miseria en el primer franquismo*, *Enemigo interior* y *El lugar donde rezan las putas o que lo dicho sea*, en el segundo. Un compromiso que no excluye a los vencidos del presente: la vulnerabilidad en el ámbito psíquico, social o económico encuentran un lugar donde manifestarse y ser reconocidas en *Últimos golpes* –monólogo sobre el maltrato de género–, la Trilogía de la Mente, la de la Crisis Estafa y *Sangre lunar*.

Nótese que José Sanchis Sinisterra emparenta entre sí, a menudo en trilogías –algunas de ellas inacabadas–, las obras que muestran analogías temáticas y comparten un mismo espíritu de cuestionamiento textual, estructural y lingüístico. Hemos citado la Trilogía Americana –*Naufragios de Álgar Núñez o La herida del otro*, *Lope de Aguirre, traidor* y *El Retablo de Eldorado*–. Tenemos, además, la Trilogía de la Memoria, formada por *¡Ay, Carmela!*, *Terror y miseria en el primer franquismo* y *Asesinato en la colina de los chopos* –proyecto abandonado–; la Trilogía de la Utopía, con *Los figurantes*, *El cerco de Leningrado* y *Marsal Marsal (o Conspiración Carmín)* (1994) –delirante comedia política profusa en contraseñas y equívocos, cuya consigna, desenchúfate, es ahora más vigente que nunca–; la Trilogía de la Mente, que incluye *La máquina de abrazar* y *Flechas del ángel del olvido* –más un proyecto pendiente sobre las identidades múltiples–; la Trilogía de la Crisis Estafa, esto es, *Vagas noticias de Klamm*, *Vitalicios* y *Bartolomé encadenado*. Finalmente, la pentalogía de las Artes: *Bienvenidas* (1993), *El lector por horas* (1996), *La raya del pelo de William Holden* (1998), *Misiles melódicos* y *Deja el amor de lado*.

Su teatro asume con determinación una función de ágora. Busca tanto la complejidad conceptual como la belleza artística, la inteligencia como la inteligibilidad, la profundidad como la risa. Para ello, bebe de las fuentes más diversas: de las teorías literarias de Mijaíl Bajtín a la Estética de la Recepción, de la neurociencia a la física cuántica... A esta acude mientras trabaja en la ambiciosa composición de *Naufragios de Álgar Núñez*; los rudimentos sobre la materia prenden otra mecha, la de *Perdida en los Apalaches* (1990) –que arde más deprisa que la primera– y reaparecen casi una década después para configurar las singulares circunstancias que rodean a los protagonistas de *La raya del pelo de William Holden* –elogio del cine y reinterpretación del mito de Ulises–.

Entre sus motivos recurrentes encontramos a los personajes incorpóreos –ruidos, voces, luces o todo a la vez– que suelen jugar el papel de

enigmáticas o anecdóticas presencias de fondo, pero que en ocasiones se constituyen en personajes centrales, como sucede en *Naufragios de Álvar Núñez*, *Valeria y los pájaros* o *Bienvenidas* –inquietante monólogo en *off* que se superpone a la coreografía de cinco bailarinas–. Incluso cuando no encarnan personaje ninguno, los ruidos –y los silencios– son signos especialmente habituales y significativos en su teatro; también la música: presten atención a las piezas musicales que trufan estos textos y cuya selección nunca es azarosa. Abundan los vestidos y los objetos extemporáneos –como en *Perdida en los Apalaches* y *El cerco de Leningrado*– que quiebran con deliberación la verosimilitud y la identificación, y que conducen al espectador a lugares inesperados, a menudo con una sonrisa en los labios.

En lo temático, persiste en la práctica totalidad de su producción la oposición entre lo sublime de las ilusiones y lo prosaico, cuando no doloroso, de su concreción real: este conflicto, esencial en la Trilogía de la Utopía, *Naufragios de Álvar Núñez*, no se desvanece por completo en ninguna de sus obras. Tampoco declina su amor por la literatura, del que da señales evidentes en cada palabra, registro, estructura, pero que declara abiertamente en su pinteriana *El lector por horas*.

Otros dos elementos fundamentales subsisten casi invariablemente y el Lector los reencontrará a lo largo de todo este volumen:

De nuevo mi obsesión por encerrar en los estrechos límites del «teatro en el teatro» los ecos deformados y atenuados de la Historia en mayúscula. Y mi propensión a emplear el humor como antídoto contra la solemnidad y la trascendencia, parásitos inevitables de los «grandes temas».³¹

En lo que se refiere a inquietudes e influencias cambiantes, hay obras cuya escritura se ha prolongado durante años y se ha ido permeabilizando a experiencias y reflexiones diversas; en cambio, hay otras que han surgido a borbotones, impacientes, y en ellas relampaguean los signos y hallazgos del breve período de su creación.

*

31. José Sanchis Sinisterra, «¿Todavía teatro político?», nota del autor a *El cerco de Leningrado*, Madrid, Fundamentos, 1996.

Zumbón abandona la impostura.

¡Y hasta aquí! Darle a usted más pali que sobrepasaría mis atribuciones de prólogo,³² eso le competaría a un estudio preliminar *in extenso*, a un epílogo analítico, a una tesis... (*Atisba complacido a través de la página.*) Ya llega. Se ha acordado de nosotros, y ahí está.³³ José Sanchis Sinisterra, digo. Asoma por el horizonte, está a la vuelta de un par de hojas. Viene en avión, en tren, en autobús y andando. Debe usar todos los medios de transporte a su alcance para poder venir de todas partes. Ya nos consta que es fronterizo. Eso lo ha vuelto nómada y múltiple. Viene en baúles y carros de cómicos que se arrastran, se rebelan o se mueren, en denodados esfuerzos inútiles de quienes se encomiendan a más alto fin; en voces de lector o de ultratumba, en ausencias y en bandada de pájaros, en torrente de sueños o delirios; deslizándose por pasillos que atraviesan el tejido del espacio-tiempo y la espuma cuántica; viene emisario firme de la memoria acallada, observador de la ambivalencia del recuerdo, fingidor deslumbrante que hace meticulosa provisión de palabras y asuntos para ofrecernos una experiencia de confrontación directa con otros siglos, con otros mundos, con otras perspectivas de los nuestros; a contraponer la complejidad, la ambigüedad, la coralidad o la multiplicidad de registros a la banalidad unívoca, viene; a denunciar la crisis estafa y a enarbolar –irreductible– la utopía política, social, individual y artística.³⁴ A preguntarse y a preguntarnos sin tregua: ¿para qué sirve ahora el teatro?³⁵

Trae, a mano, el cuadernito plagado de apuntes: ideas para una nueva obra, otro proyecto de divulgación o contagio teatral,³⁶ materiales para

32. *Perdida en los Apalaches.*

33. ¡Ay, Carmela!

34. Este párrafo críptico no requerirá para usted explicación tras su lectura de *Teatro unido.*

35. «No vamos a cambiar el mundo y el teatro no va a poder devolver todo lo depredado por el capitalismo, en los seres humanos y en el ecosistema, pero, por lo menos, sí puede afirmar o mostrar una posición de resistencia, para no dejarse llevar por esta avalancha de banalidad y de barbarie. Probablemente esa es mi postura». José Sanchis Sinisterra en «La resistencia, la última trinchera», entrevista de Itziar Pascual. Dentro del monográfico dedicado al autor en *Primer Acto*, nº 354, 1/2018.

36. «En gran síntesis el primer objetivo [del NTF] es insistir en el nexo indispensable entre investigación y creación. Mi obsesión de siempre es que no podemos instalarnos en la rutina, que la experiencia humana cambia y el conocimiento evoluciona, y por lo

los seminarios de Dramaturgia Textual, Dramaturgia de Textos Narrativos y Dramaturgia Actoral, ejercicios para el Colaboratorio... Trae también intacta la resolución de relegar a opción cualquier imperativo, empezando por el realista. La realidad no es realista. Transgredamos el principio mimético. Despojemos el verbo y el espacio. Enriquezcamos la teatralidad incorporándole materiales que le sean ajenos, extraños, bastardos. Exploraremos los confines de la poética de la fragmentación y de la del sueño. Adoptemos de la lingüística pragmática la máxima: «Decir es hacer». Confiemos en el orden que subyace bajo el caos y en la actividad de las neuronas espejo. Teatro y literatura se desvirtúan cuando le dan al lector-espectador un bocado pasteurizado y desmenuzado: lo natural y lo placentero es masticar y digerir por uno mismo.

¿Los oye acercarse? ¿Cómo que a quiénes? ¡Ah, claro, usted espera sólo a José Sanchis Sinisterra! Lo que pasa es que él viaja siempre en compañía de la tribu interior que lo habita.³⁷ Feliz encuentro multitudinario. ¿Está dispuesto a dejarse llevar? Imagin-Actúe.

Zumbón se diluye en la blancura de la página.

tanto el arte tiene que estar en un permanente cuestionamiento. La otra gran área sería precisamente la conexión con el “no público”. Lo otro es la fricción del teatro con otros ámbitos del pensamiento: la filosofía, la historia, la ciencia... Dentro del área de “dramaturgias ausentes”, intentamos dar a conocer corrientes dramaturgicas que, no sabemos por qué, nunca llegan a España. Podríamos aprender mucho del teatro latinoamericano. Es un teatro en nuestra misma lengua que refleja realidades heterogéneas y está muy arraigado (en muchos casos) en el contexto concreto. Otro territorio es lo que llamo ‘dramaturgias inducidas’, intentar que las nuevas generaciones de autores se abran a temas que no sean la pareja: la invisibilidad de la mujer, la memoria histórica, la laicidad, el planeta vulnerable –la ecología–». José Sanchis Sinisterra en María Velasco, obra citada.

37. «Je est un autre», decía Rimbaud. Mejor decir: “Yo somos muchos”. Porque ser artista no es –no debería ser– afirmar el imperio de la propia subjetividad, exhibir la obediencia del ego. Es permitir que la colectividad nos sobrevuele, se pose en nosotros y haga allí su nido. Perdón por la metáfora...». José Sanchis Sinisterra, *Prohibido escribir obras maestras*, IT/Ñaque, 2017.