



Treinta años de experimentación teatral

Descripción

José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940) —dramaturgo, director de escena, profesor, promotor de iniciativas teatrales innovadoras— promovió entre 1977 y 1997 en Barcelona El Teatro Fronterizo, un proyecto de investigación y experimentación, que, a partir de 1989, logró disponer de una sala teatral propia, la Sala Beckett, que pronto llegó a ser uno de los focos más fértiles de teatro alternativo en Cataluña. Desde ella, José Sanchis emprendió también un concienzudo trabajo de incentivación y formación de nuevos autores catalanes, un empeño que sólo tuvo algún reconocimiento, social e institucional, cuando el escritor abandonó Barcelona hace unos años. Ahora parece prepararse para una tarea semejante en Madrid.

Como dramaturgo es autor de numerosos textos, muchos de ellos puestos en escena bajo su dirección. Aparte de importantes premios, como el Nacional de Teatro (1990) y el Max de las Artes Escénicas al Mejor Autor Teatral (1999), Sanchis cuenta con uno de los mayores éxitos de público del teatro español: *¡Ay, Carmela!* (1987) —una mirada popular, sin resabios, sobre la Guerra Civil—, que dirigió José Luis Gómez, y que adaptó para el cine Carlos Saura. Excelente fue también el recibimiento de su última obra, *El lector por horas* (1996), programada hace pocos meses por el Centro Dramático Nacional, con dirección de José Luis García Sánchez. En esta obra —un drama de impresionante solidez, dominado por la intertextualidad y por un complejo juego de implicaciones con el espectador—, el dramaturgo da expresión a muchos de los aspectos sobre los que lleva tiempo investigando, en especial los derivados de la llamada «dramaturgia de la recepción».

JUAN MANUEL JOYA • Empecemos por lo último, por la sorpresa que supuso su marcha de Barcelona. ¿Tuvo Vd. alguna razón teatral para abandonar El Teatro Fronterizo y la dirección de la Sala Beckett después de tantos años de trabajo empleados en ese proyecto?

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA • Sí que hubo una razón teatral. Me di cuenta de que en los últimos años mi vinculación con la Sala era más como gestor que como creador que dispone de una herramienta para proyectar y compartir su trabajo. Sumando mis clases en el Institut del Teatre, mis viajes a Latinoamérica, la enorme cantidad de trabajo que implica hacer de una sala alternativa un espacio de fermentación e irradiación de la creatividad, e intentar generar proyectos más o menos ambiciosos como el Memorial Beckett, los diversos ciclos de nuevos autores y autoras, o el Otoño Pinter, el resultado fue que me había quedado sin tiempo para escribir o para dirigir. Tantos años peleando por tener un espacio de investigación sobre los nuevos ámbitos de la teatralidad, para finalmente quedar reducido, como yo decía, a «repcionista de lujo». Llegó un momento en que necesitaba tiempo para mí, para escribir de una manera más sistemática, para investigar, porque yo no puedo separar la actividad creativa de la investigadora, soy un eterno aprendiz y espero seguir

siéndolo.

JMJ • Entiendo que buena parte de sus actitudes, consciente o inconscientemente, se inician en aspectos desarrollados o incoados en Brecht: la amalgama escritor —director escénico— investigador, la preocupación por la manipulación de textos previos, el concepto del teatro como catalizador social... ¿Cómo fue esa primera acogida de Brecht, sobre qué basamento brechtiano se asentó su escritura y su práctica escénica de aquellos tiempos?

JSS • Recibí de un modo muy claro esa impronta, esa consigna brechtiana, de que somos hijos de una era científica y que, por lo tanto, el arte no puede renunciar a lo que Brecht llamaba una concepción científica de su propia naturaleza y de su práctica. Brecht me impulsó a intentar sistematizar siempre la teoría y la práctica de mi trabajo. Con algún titubeo, todavía siento que sigue vigente esta apreciación de Brecht. Claro que cuando él hablaba del recurso del artista a la Ciencia estaba pensando, evidentemente, en el materialismo dialéctico. Hoy, cuando yo expreso la necesidad que tiene el artista de no ignorar lo que está pasando en la Ciencia, me remito tanto a ciencias humanas —la lingüística pragmática, la estética de la recepción o la narratología— como a las Ciencias puras. Mis lecturas fundamentales en estos últimos años son la física cuántica, la teoría del caos, la teoría general de sistemas, los fractales, la teoría de catástrofes. Tengo la ambición de no producir un divorcio entre pensamiento y práctica estética, y pensamiento y práctica científica, para comprender el mundo e intentar incidir sobre él.

De cualquier forma, te he de advertir que mi relación con Brecht ha sido siempre un poco heterodoxa y por eso los brechtianos ortodoxos nunca han sido demasiado benévolos conmigo. Yo pensaba que no se podía exportar el brechtismo germánico a una cultura latina como la española y me esforzaba por captar lo esencial de su metodología para construir, lo que llamaba —no sé si lo llamaba así— un «brechtismo latino», más meridional, más en relación con tradiciones propias. Esta misma idea estuvo en el origen de *El Teatro Fronterizo* ya en 1977, en un intento por repensar la epicidad.

JMJ • En 1976 participó activamente en el movimiento que surgió en torno al Festival Grec, y que promovió una vasta plataforma de teatro popular y político en unos momentos cruciales para la historia de Cataluña y de España. Un año después fundó El Teatro Fronterizo. ¿No eran ya válidos los objetivos teatrales que se propuso aquel movimiento?

JSS • El Teatro Fronterizo nació de la decepción que me produjo la quiebra de ese gran movimiento asambleario que fue el Grec-76 y la Asamblea de Actores y Directores de Barcelona. Yo, que había salido de la clandestinidad o por lo menos de una cierta marginación, después de esta experiencia comprendí que no podía volver a mis cuarteles de invierno, que había que aprovechar esa dinámica que estaba viva en la sociedad. Veía que el teatro español necesitaba una revisión sistemática de sus aspectos formales y técnicos. El gran déficit del teatro político en España había sido, y creo que siguió siéndolo, la desvalorización de lo formal en aras del contenido. Yo percibía con claridad que para plantear nuevos contenidos —esto también estaba en Brecht— había que inventar formas nuevas. Así, El Teatro Fronterizo nació como un intento de sistematizar la investigación sobre aspectos formales en el sentido fuerte de la palabra. Para mí —como luego confirmé en Beckett— la forma es el contenido y el contenido es la forma. Por eso empecé un trabajo de investigación sobre las fronteras entre lo épico y lo dramático, sobre la función narrativa del teatro que me llevó a desglosar la noción de «acción dramática» del concepto de «fábula». En *La noche de Molly Bloom*, por ejemplo, traté de experimentar una teatralidad no narrativa, una teatralidad que careciera de acción dramática en el sentido convencional de trama. Cada uno de nuestros montajes perseguía la experimentación con algún aspecto de la teatralidad.

JMJ • Sin embargo, alguno de los balances que Vd. mismo hiciera del proyecto de El Teatro Fronterizo —como, por ejemplo, aquella Crónica de un fracaso de 1987, publicada en la revista Primer Acto—, no fueron muy halagüeños.

JSS • No, por lo que se refería al trabajo de investigación sobre la teatralidad. El hecho de que yo considere que El Teatro Fronterizo, en esa etapa, no fue del todo fructífero es porque siempre estábamos empezando. Cada montaje era partir de cero. No conseguíamos la estabilidad necesaria, pese a que unos cuantos espectáculos, como *Ñaque* o *La noche de Molly Bloom*, tuvieron resonancia. Jamás pudimos engendrar un mecanismo de producción estable. El grupo nunca fue un grupo, fue un proyecto bastante unipersonal que convocaba a diversa gente. Yo proponía un trabajo de investigación abierto en un laboratorio que reunía a personas interesadas, con esas tentativas yo producía un texto y entonces empezaba el largo proceso de buscar actores, encontrar dinero, que al principio era prácticamente nulo, etc. Era estar siempre partiendo de cero.

JMJ • La segunda figura orientadora de su dramaturgia será Samuel Beckett. ¿Cómo se produce el paso de Brecht a Beckett, es decir, de dos conceptos antagónicos de entendimiento del hecho teatral?

JSS • El tránsito de Brecht a Beckett fue posible, en mi caso particular, gracias a Kafka. Atravesé una etapa muy importante entre 1979 y 1982, en la que me sumergí en la obra de Kafka con la ambición de crear un texto, que finalmente fue *El gran teatro natural de Oklahoma*. Por esa época, lo que no me servía del brechtismo era la transmisión inequívoca de contenidos, esa semiosis unívoca en la que el teatro afirma determinados esquemas de comportamiento social y niega otros. Era un teatro asertivo, mientras que el arte más interesante del siglo XX era un arte dubitativo. Al buscar en la escritura kafkiana una teatralidad —una teatralidad del discurso, no de la historia—, empecé a darme cuenta de que lo que estaba leyendo en Kafka no se parecía nada a lo que yo había leído en Kafka veinte años antes. Comprendí que esa escritura era un espacio de indeterminación sobre el cual el lector proyectaba sus propias obsesiones, sus incertidumbres, sus preguntas, y que todas las lecturas que

se habían depositado sobre el texto kafkiano, que yo había atravesado durante años —la existencialista, la marxista de Garaudy, la sionista de Max Brod—, eran inscripciones del lector sobre ese texto, que fueron posibles porque el texto kafkiano era una estructura indeterminada.

Descubrí que, quizá, una de las funciones del teatro podría ser crear estructuras indeterminadas de contenido que el espectador tuviera que completar con su participación. Una opción de implicación del espectador que no pasaba por la participación física artaudiana, el salir a bailar al escenario o el escupir al espectador. Se trataba de una participación de carácter receptivo que exigía un lenguaje escénico con la misma polisemia potencial del texto de Kafka, que permitiera que el contenido fuera una responsabilidad mutua entre la escena y la sala.

Tanto en *El teatro natural de Oklahoma* como en *Informe sobre ciegos*, que fue otra dramaturgia que hice también en 1982 sobre un texto de Sábato, buscaba no afirmar nada, no imponer nada, no predicar, sino desencadenar un proceso de lectura, de interacción entre la escena y la sala que dejaran al espectador en movimiento. Como se ve, con Kafka realicé también mi entrada en la estética de la recepción, sin saberlo, *avant-la-lettre*.

JMJ • No quisiera que pasáramos aún a la estética de la recepción sin que precisara algo más el reclamo que Beckett ejerció sobre Vd. para realizar ese tránsito desde la sombra del dramaturgo alemán a la del irlandés.

JSS • Después del estreno de mi dramaturgia de *Moby Dick* —que resultó un fracaso—, la actriz Rosa Novell me pidió que la dirigiera en *Días felices*, de Beckett. Como había quedado un poco traumatizado por la experiencia de *Moby Dick* y mis actores seguirían con este montaje durante unos meses, acepté su propuesta. Yo, cuando trabajo un autor me convierto en él, leo todo lo que ha publicado y todo lo que puedo encontrar sobre él. Y cuando me puse a estudiar a Beckett de arriba abajo, tuve una especie de revelación. Yo, que también andaba buscando el despojamiento, el desnudamiento, el desguace de la teatralidad para detectar cada uno de sus componentes —ahora hablaríamos de deconstrucción, entonces no habíamos leído a Derrida—, descubrí que Beckett había llegado al límite en ese proceso.

En este punto confluyen varias líneas de investigación, también la emprendida con Kafka sobre las estructuras indeterminadas. Para mí, Beckett es el escritor más revolucionario desde el punto de vista de la apoteosis de la indeterminación. Indeterminación que coincidía vagamente con aquel concepto de *opera aperta* de Umberto Eco que había formulado en los sesenta.

JMJ • La estética de la recepción es una corriente de crítica literaria que nace en la llamada Escuela de Constanza a finales de los setenta, con Isser y Jauss como sus dos teorizadores de mayor renombre. Desde que tuvo noticia de ella, hace catorce o quince años, y comprobó que daba consistencia teórica a alguna de sus preocupaciones de esos años, ha girado en su órbita intentando, ya de un modo consciente, dar fundamento a una dramaturgia de la recepción.

JSS • Estética de la recepción hacemos todos. Inevitablemente, cualquier persona que escribe está imaginando un receptor implícito del que intenta conseguir algo. La «estética de la recepción», como corriente analítica literaria, no es más que la sistematización teórica —formulada por Jauss— de algo inevitable en la escritura: que el autor prevé al lector; que todo lo que escribe el autor tiene que ver con su diálogo con el lector; y que un mismo texto leído por dos lectores distintos, o por un mismo lector en dos momentos de su vida, es otro texto; que la lectura es la que constituye el texto.

JMJ • ¿Entonces la estética de la recepción no orienta la escritura hacia un tipo determinado de

contenidos, hacia temas más reflexivos, más políticos?

JSS • La estética de la recepción ni tan siquiera propone un molde formal, simplemente sistematiza algo que se da en toda obra. Los editores de *best sellers*, antes de lanzar uno de ellos, estudian cuáles son los programas de mayor audiencia de la temporada, qué acontecimientos ocupan las primeras planas de los periódicos, qué personajes atraen la admiración del imaginario colectivo; hacen un sondeo, a veces con bastante rigor estadístico, que el novelista de este género convierte en ficción. Es decir, estos autores, aunque no hayan leído una palabra de Isser ni de Jauss, están utilizando metodología que tiene que ver con la estética de la recepción para crear, quizá, una obra indigna, desde la estricta exigencia literaria.

JMJ • Y en esa sistematización, ¿cuáles son los aspectos esenciales, primarios, de la dramaturgia de la recepción?

JSS • Un primer aspecto es la distinción entre espectador real y receptor implícito o ideal. Nosotros, al escribir, estamos construyendo un lector o espectador ideal; por tanto, este receptor implícito es una figura intratextual. Cualquier especulación que hagamos sobre el espectador real adquiere carácter alucinatorio, porque no sabemos si habrá siquiera espectadores reales, ni cómo serán. El público no es un concreto inmanente que está ahí en la sociedad, es un posible, una virtualidad, y el hecho artístico lo produce, lo crea, en la medida en que, apelando a él, lo integra en esa experiencia. El distinguir entre ese público real, que es una entelequia, y ese espectador imaginario, que uno crea, a mí me ha sido muy útil. De este modo voy construyendo en mi escritura, al mismo tiempo que el artificio de la ficción, el proceso mental —en un sentido amplio de la palabra: emocional, intelectual— de ese receptor implícito. Elaboro una progresiva «estructura de efectos» —así se llama— que configura a un receptor implícito. Esta manera de escribir, que elimina la preocupación por agradar a un posible público real, se transforma en una especie de diálogo con un ser cómplice que más tarde habrá que comprobar si se corresponde con el espectador real. Eso es otro tema. Tomar conciencia de que estás construyendo en el texto, efecto a efecto, réplica a réplica, pausa a pausa, palabra a palabra, algo que tendrá que adquirir consistencia en la mente del receptor, da una enorme libertad. El escritor puede crear un receptor inteligente, complejo; puede sorprenderle, emocionarle, pedirle paciencia, engañarle. La lectura de Wolfgang Isser, más que la de Jauss, me enseñó que es esta, llamémosla así, microdramaturgia la que constituye el armazón del texto literario.

JMJ • ¿Y cuándo entra en juego el espectador real?

JSS • Desde la conciencia de que ese espectador virtual, que se está escribiendo en el texto, deberá confrontarse con un espectador real —que se adaptará o no al esquema construido—, hay que aceptar que el autor no es impune. El espectador real viene del mundo de lo real, trae otro tipo de expectativas y preocupaciones, y hay que introducirlo progresivamente en el universo de la obra que se rige por otras leyes. Un proceso en el que yo he establecido tres fases —si se quiere como pequeña prótesis conceptual, pero bastante útil—, que son: despegue, cooperación y mutación. En mi trabajo y en mis cursos insisto en ellas, para imaginar la escritura como una guía de viajes. El espectador va a efectuar un viaje desde su mundo real al nuestro, y dentro de ese mundo ficticio hay también unos procesos que habrá que ir articulando en el tiempo. Esa concepción dinámica del texto como construcción y traslación del receptor me parece útil e interesante. Para mí, éste es el gran desafío de la actual escritura dramática: cómo devolver al espectador su capacidad participativa en la construcción del sentido y qué estrategias dramáticas habrá que experimentar para conseguirlo.

JMJ • Dentro de esas tres fases de la guía de viaje que propone al espectador, ¿cuál es el la forma de articulación de los elementos? JSS

• Desde *Marsal Marsal* y *El cerco de Leningrado* estoy trabajando en lo que yo llamo la «estructura de enigmas». Se trata de disponer las «informaciones» que el texto proporciona con muchas sombras para que el espectador —que debe transformarse en coautor— tenga que hacer un trabajo permanente de deducción, de interpretación. No estoy hablando de una deducción intelectualista, sino de una indagación ficcional básica: qué le pasa al personaje, por qué hace eso...; es decir, lo mismo que nos ocurre todos los días en la vida. Parto de la base —y cada día que me hago mayor soy más consciente de ello—, de que sabemos muy poco del otro. Ronald Laing decía: «Los seres humanos somos invisibles los unos para los otros». Toda nuestra relación se basa en una pura interpretación sobre lo que el otro es, de lo que el otro quiere, piensa o intenta. Volvemos a Kafka y a la exigencia de admitir que la realidad de por sí es, si no opaca, por lo menos translúcida, y que la actividad del ser humano en relación con el mundo es siempre interpretativa, humildemente interpretativa. Lo que nos pasa es que necesitamos dar un sentido a todo, con lo cual reducimos la ambigüedad, la polisemia, la incertidumbre de lo real. Mi teatro, cada vez más, intenta colocar al espectador ante la evidencia de que la realidad está llena de sombras, repleta de enigmas, y que la actividad del ser humano es una permanente interpretación. Para mí esa es una de las funciones políticas del teatro. La política intenta reducir la ambigüedad traduciéndola en términos de blanco-negro, bueno-malo, positivo-negativo. La política es una enfermiza obsesión por negar la interpretación subjetiva del individuo, y el teatro debe devolver al individuo —visto desde una perspectiva vivencial, no sólo intelectual— la capacidad interpretativa, deductiva, analítica, sensitiva y emocional.

JMJ • ¿Cree Vd. que existe algún parecido entre esa estructura de enigmas sobre la que trabajas y el género policíaco tradicional?

JSS • Es cierto que yo planteo en los textos una actividad descifradora para el espectador, le voy dando pistas, se las cambio, las dedibujó, se las repito si creo que se le habían pasado. En este sentido se podría hablar de un procedimiento parecido al que utiliza la novela o el cine policíaco. Tanto esta dramaturgia mía de estos últimos años, como las novelas policíacas —de las que no soy lector, por cierto—, se basan en la noción de enigma, en algo que hay que descifrar; en el caso de las novelas es un delito; en el mío es la vida, la realidad del otro, del ser humano como un territorio translúcido del que algo intuimos, pero que jamás llegaremos a comprender del todo. Por eso pido espectadores activos, participativos, con ganas de jugar. Esta reflexión me lleva a recordar un tercer nombre importante en mi trayectoria como dramaturgo, el de Harold Pinter. A Pinter lo descubrí vía Beckett a finales de los ochenta. Digo descubrí porque aunque lo conocía desde mucho tiempo antes, lo había leído mal, como también leí mal a Beckett en los años sesenta. Pues bien, Pinter recoge exactamente esa concepción de la realidad humana como algo inverificable. Y eso ha sido para mí una gran revelación. En estos momentos, de una manera conceptual, no imitativamente, hay mucho Pinter en mi teatro, sobre todo en *El lector por horas*, y en algunas obras breves.

JMJ • Para poder convertir su visión del espectáculo en un hecho artístico, ¿necesita el espectador de su teatro conocer los fundamentos de la dramaturgia de la recepción, necesita ser un espectador ilustrado?

JSS • No creo que el espectador deba tener un libro de bitácora de las estrategias del autor, al contrario, hay que pillarlo desprevenido. Deseo que sea simplemente partícipe en el juego que le propongo, no en la fundamentación teórica, ni en la exploración técnica que yo he hecho, eso espero que no se note. Me fastidia mucho determinado teatro experimental que está llamando al espectador «tonto» si no entiende, o que dice «mira qué listo eres» si ocurre lo contrario. Mi ideal es que el espectador entre en mi mundo ficcional y sea éste el que mueva en él lo intelectual, lo emocional, lo ideológico, lo mágico si es preciso, con la mayor inocencia posible. Esa percepción de alguna de mis

obras por el espectador desprevenido —como está ocurriendo con *El lector por horas*—, que le gustará o no, pero que es activado, cuestionado y hasta emocionado, es mi ambición máxima. No escribo para intelectuales. No tengo por qué pedir un título universitario a mis espectadores, no me interesa.

JMJ • Al comienzo de esta entrevista reconocía que el proyecto Brecht estaba presente en su teatro más de lo que parecía a simple vista. ¿Significa esto que no ha renunciado, desde la dramaturgia de la recepción, desde el influjo de Beckett y Pinter, en la expresión de un mundo indeterminado, al teatro de significación política, en su sentido más directo, más convencional?

JSS • Sigo creyendo que el teatro puede transformar la realidad, no del modo en que lo creía en mi época brechtiana, cuando pensaba que el público inmediatamente después de haber visto una obra política se marchaba a tomar el Palacio de Invierno. No creo en ese tipo de mecanicismo, en esa relación causa-efecto entre el texto teatral y la sala. El teatro, entre otras funciones, nos ayuda a modificar las estructuras perceptivas. Nos dispone a percibir la realidad de otro modo, a salir de la pura empiria, sabiendo que la percepción no es inocente, que está cultural e ideológicamente determinada. Este ha sido uno de los motivos de mi investigación formal. Fuera del territorio de las formas, otra de las misiones del teatro es presentarnos cómo podría ser la realidad si... Es decir, el componente utópico. El teatro ha abierto, en todos los tiempos, pequeños espacios de utopía, de pequeñas utopías, donde se muestran como posibles valores que todavía no lo son, como imaginables soluciones socialmente inimaginables. Y en mi teatro yo creo que hay mucho de ese componente. Por ejemplo, tres obras mías: *Los figurantes*, *El cerco de Leningrado*, y *Marsal Marsal*, que yo llamo trilogía de utopía —una trilogía involuntaria—, son textos políticos que tratan sobre la revolución. Bien es verdad que el humor puede hacer que mis intenciones políticas queden algo menoscabadas y, además, siempre procuro no ser explícito, que sea el espectador el que lo descubra.

JMJ • Después de lo que ha venido comentando sobre las estructuras de indeterminación y la entidad translúcida de la realidad, sólo cabía que el contenido político también fuera tratado desde la polisemia. Sin entrar a juzgar la obra en sí misma, que se mueve en el territorio impreciso del signo artístico, desde la perspectiva de su autor, ¿qué concreción adquiere, en esas tres obras y en otras, el componente político?

JSS • Los *figurantes* es el triunfo de una revolución y está basada en *¿Qué hacer?*, de Lenin. Comencé *El cerco de Leningrado* antes de la caída del Muro, y mientras la escribía, empezó a ocurrir todo. En ella intentaba mostrar cómo a pesar de que esa supuesta utopía comunista hubiera fracasado, a pesar de esa deserción generalizada que se estaba produciendo en las izquierdas españolas y europeas, no quedaba invalidada la vigencia de la utopía revolucionaria, la utopía que dio origen a ese sistema que fracasó no sólo en los llamados países comunistas, que de comunistas no tenían nada. Yo nunca fui del Partido Comunista, nunca me entusiasmó la traducción de las ideas de Marx y Engels a lo que llegó a ser el comunismo soviético.

El cerco de Leningrado —que en el montaje de Nuria Espert fue muy tergiversado, no literalmente, sino en la interpretación de la puesta en escena— reivindica la utopía como delirio, pero eso, para mí, no le quita validez. Es una obra elegiaca, que cuando la terminé tenía la sensación de haber estado cantando al crepúsculo de algo que me producía desconsuelo. Y tuve necesidad de escribir *Marsal Marsal* para inventarme una nueva utopía. En *Marsal Marsal*, a través de una fábula disparatada, se observa cómo se está produciendo un «desenchufe» generalizado de gente que se sale de este sistema y empieza a agruparse para intentar otra cosa. Cuando terminé de escribirla, me dije: esta utopía ya existe, son las redes, los grupos de acción civil que se están formando en todas partes al

margen de sindicatos, de partidos, de instituciones, para solucionar problemas concretos. Esa, para mí, es la utopía del siglo XXI.

Repasando otras obras mías se encontrarán inequívoca —aunque no unívocamente— contenidos políticos. *El retablo del Dorado* plantea la conquista, los genocidios, la relación del teatro con lo social y lo político. *Lope de Aguirre, traidor* reflexiona sobre las revoluciones que se convierten en máquinas asesinas, y está escrita pensando muy directamente en ETA y en Sendero Luminoso, como paradigmas de impulsos revolucionarios que terminan en una paranoia mortífera. *Nafragios de Álvaro Núñez*, que es mi obra preferida y que todavía no se ha estrenado, trata de la dificultad del ser humano para entender al otro como sujeto, que es, para mí, el enclave donde la opresión y la injusticia son posibles. *Valeria y los pájaros* recoge, en parte, el conflicto de las víctimas de las muchas desapariciones de América Central y América del Sur. Hasta en *El lector por horas* está presente lo político en el concepto de cultura del padre de Lorena o en las relaciones de poder que se establece entre los personajes.

Yo nunca he renunciado a lo político en mi teatro. El gran problema del teatro político de los años sesenta y setenta es que tenía una concepción estrecha, esquemática y maniquea de lo político, que ha hecho posible la utilización tan miserable de lo político que están haciendo ahora los partidos, que están al servicio de lo económico y con un discurso que ha perdido cualquier capacidad de reflexión, de cuestionamiento, de crítica. Ésa ha sido, para mí, una de las grandes decepciones de la llegada de la democracia.

JMJ • Durante 1993 fue Vd. el director artístico del Festival Iberoamericano de Cádiz. Un nombramiento quizá motivado también por sus profundas relaciones con Latinoamérica. ¿Cómo se han fraguado esas relaciones y qué ha aportado Latinoamérica a su visión del mundo y del teatro?

JSS • Latinoamérica estaba en mi imaginario cultural, político, familiar incluso, desde hace muchos años. Un hermano de mi padre, exiliado a México en el año 1939, nos escribía cartas desde allí. Mi lectura de las crónicas de la Conquista durante la época universitaria me fascinó y traumatizó. Mi conocimiento de las culturas precolombinas. La Revolución cubana, el Chile de Allende, la Revolución sandinista, eran esperanzas que se abrían ante mi insatisfacción por lo que había sido la Revolución soviética, siempre desde la distancia. A partir de mi viaje a Colombia en 1985, empecé a percibir una enorme cantidad de dimensiones que me deslumbraban en relación con su teatro y con su realidad. Por de pronto, lo primero que pude ver en Latinoamérica, de una manera cruda, extrema, es la devastación que el liberalismo está produciendo en todo el mundo, que probablemente en Europa se note menos, pero en aquellos países, a los que ha pillado a mitad de desarrollo, está produciendo un auténtico caos, una verdadera desarticulación y desmembración de todos los esquemas sociales, culturales y familiares. Las contradicciones son tan extremas que los esquemas ideológicos europeos no sirven —cosa que también es muy sana— y hay que inventarse nuevos modos de percepción y de racionalización de la realidad.

Latinoamérica es un hervidero de razas y culturas. La mezcla, el mestizaje, la hibridación se ven en todo, en los rostros de la gente, en las formas culturales, en las costumbres, en las comidas. Como yo anhelo un mundo mestizo y aspiro a que la pureza, la identidad y la nacionalidad sean abolidas algún día de la faz de la tierra, ese carácter de conglomerado y de crisol me parece una enorme promesa de futuro.

En Latinoamérica hay una intensidad de vida, una pasión por la cultura y por el teatro, aunque

minoritaria, mucho más fuerte que en Europa. En Europa la cultura no deja de ser un lujo, un artículo de consumo que da más o menos prestigio. En muchos países de Latinoamérica la cultura es una necesidad de supervivencia, algo por lo que se lucha. Uno se encuentra con creadores trabajando en condiciones muy adversas, entregando todo su tiempo libre, y más, a una causa que, además, produce muy pocos beneficios o compensaciones. Eso estimula mi concepción, no sé si un poco idealista, del arte, que relaciono más con la pasión que con la razón o el beneficio.

PREMIOS

- Carlos Arniches de Teatro, Ayuntamiento de Alicante, por la obra: *Tú, no importa quién* (1968)
- Cam p de l'Arpa de poesía (1975)
- Al mejor espectáculo en el XIII Festival Internacional de Teatro de Sitges, por: *Ñaque o de piojos y actores* (1980)
- Lorca (1991)
- Nacional de Teatro (1990)
- Max de las Artes Escénicas al Mejor Autor Teatral (1999)
- Max de Teatro Alternativo a la Sala Beckett (1999)

ALGUNAS OBRAS DE SANCHIS SINISTERRA

DRAMATURGIAS DE TEXTOS NARRATIVOS

- *La noche de Molly Bloom* (1979)
- *El gran teatro natural de Oklahoma* (1980-1982)
- *Informe sobre ciegos* (1980-1982)
- *Bartleby, el escribiente* (1989)

DRAMATURGIAS DE TEXTOS TEATRALES

- *La vida es sueño* (1981)
- *Ay, Absalón* (1983)

TEXTOS ESCÉNICOS

- *Ñaque o de piojos y actores* (1980)
- *Conquistador o el retablo de El Dorado* (1984)
- *Crímenes y locuras del traidor Lope Aguirre* (1977-1986)
- *¡Ay, Carmela!* (1986)
- *Los figurantes* (1986-1988)
- *Perdida en los Apalaches* (1990)
- *Nafragios de Álvara Núñez* (1991)
- *Valeria y los pájaros* (1992)
- *El cerco de Leningrado* (1989-1993)
- *Marsal Marsal* (1996)
- *El lector por horas* (1996)

Fecha de creación

30/12/1999

Autor

Juan Manuel Joya