



José Sanchis Sinisterra

Ha sido para mí una gran satisfacción entrevistar a José Sanchis Sinisterra por un doble motivo: por tratarse de un autor del que nos orgullecemos los que dedicamos al teatro nuestros esfuerzos y porque me ha hecho recordar unos tiempos en los que ambos dábamos los primeros pasos en este oficio / arte tan poco valorado hoy. Tiempos grises aquellos, muchísimo más tristes y penosos que estos actuales, en la Valencia de finales de los cincuenta, cuando ya se vislumbraba, en lo que entonces empezó a hacer José Sanchis en la Facultad de Filosofía y Letras, lo que hoy ha llegado a ser. José Sanchis Sinisterra no necesita, y menos en esta revista, de ninguna presentación.

Desde finales del siglo XIX la atención se centraba cada vez más en la representación teatral en menoscabo del texto específicamente teatral, pero en las última décadas los problemas que para esa visión supone que el teatro haya dejado de ser un medio de comunicación de masas y el hecho de verse sometido en mayor grado a las leyes del mercado y sus consiguientes crisis económicas, han hecho que, de alguna manera, el texto teatral escrito vuelva a colocarse en el centro de todas las miradas. El hecho teatral está prácticamente considerado un hecho cultural minoritario

y el texto escrito ha pasado a ser visto por algunos, con el paso del tiempo, como responsable de esa situación. El diálogo teatral (sustento del texto) tal como nos ha llegado desde el Renacimiento, empieza a ser visto como incapaz para mostrarnos la soledad del hombre contemporáneo. Se habla de crisis del diálogo teatral. Dicho esto y pidiendo disculpas por la excesiva simplificación, quisiera que nos dieras, Sanchis, tu visión de los hechos y nos ayudaras a entender lo que realmente está pasando y cómo algunos autores, y tú por supuesto, estáis trabajando al respecto.

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA. Yo no estaría totalmente de acuerdo con tu esbozo histórico de las relaciones (casi siempre problemáticas, a la vez que fértiles) entre el texto dramático y el espectáculo teatral. Si bien es cierto que a finales del siglo XIX empieza a constituirse la puesta en escena como territorio estético de pleno derecho (por obra y gracia de Stanislavski, Meyerhold, Craig, Fuchs, Appia, etc.), creo que el «prestigio» de la literatura dramática, al menos en la práctica, se mantiene sólido hasta mediados del XX. Es a partir de los años 60 cuando, bajo la influencia de toda una «cultura del cuerpo» que se difunde en Occidente, y a partir de una lectura simplificadora de Antonin Artaud, un conjunto de grandes directores y de colectivos teatrales paradigmáticos (sus nombres están en la mente de todos) irrumpen en el panorama teatral europeo y americano, y con ellos se difunde el criterio de la primacía de la «fiscalidad» del teatro sobre su componente textual. Cunde entonces la especie de que lo literario es un «lastre» en los procesos de renovación del arte escénico.

En los 80, en cambio, se produce un significativo «retorno» de la capacidad transgresora e innovadora de la literatura dramática que, en mi opinión, persiste hoy en día, a pesar de las proclamas reiteradas sobre su ocaso irreversible. Y es precisamente en la superación de un concepto reductivista del diálogo como estructura fundamental de la acción dramática donde radica la efervescente vitalidad de las nuevas dramaturgias.

MIGUEL SIGNES. Dice Pierre Sarrazac (*Para qué sirve el teatro*), de quien incluimos un artículo en este mismo número de la revista, que la era del diálogo al servicio de la «colisión» dramática está cerrada. Lo que caracteriza a primera vista la historia del teatro moderno es la emergencia del monólogo. ¿Qué nos puedes decir sobre esto? Creo que has trabajado mucho sobre las distintas clases de monólogos.

J. S. S. Insisto en que, cuando se habla de diálogo y monólogo, se parte de unos conceptos estrechos y, por eso mismo, superados (aunque en el teatro, como en todas las artes, las formas periclitadas son susceptibles de «reciclarse» y revitalizarse siempre) de ambas formas del discurso dramático. Por ejemplo, cuando de monólogo se trata, suelen considerarse dos modalidades básicas: aquella en la que el personaje habla al público (como una ampliación del clásico «aparte») y la que presenta al personaje interpeándose a sí mismo (derivada del no menos clásico «soliloquio»). Y muy a menudo pareciera que ambas formas se funden y confunden, dependiendo de la direccionalidad del habla del actor en escena.

Pero, si ampliamos el concepto tradicional de monólogo, uno puede ver proliferar esta «modesta» convención discursiva hasta, por lo menos, una quincena de variables (por ahora), cada una de las cuales posee una forma, una fun-

En los 80 [...] se produce un significativo «retorno» de la capacidad transgresora e innovadora de la literatura dramática que, en mi opinión, persiste hoy en día, a pesar de las proclamas reiteradas sobre su ocaso irreversible. Y es precisamente en la superación de un concepto reductivista del diálogo como estructura fundamental de la acción dramática donde radica la efervescente vitalidad de las nuevas dramaturgias.

ción y un sentido específicos. Es lo que intento explorar y difundir en mi escritura... y en mis talleres de dramaturgia. Nos encontraríamos, pues, ante una falta de inventiva por parte de no pocos autores, que parecen recurrir al monólogo clásico, rebozado apenas por una retórica menos subjetivista (y, por lo tanto, en apariencia más «contemporánea»), pero funcionalmente arcaico. O, lo que es más grave, con cierta estrechez conceptual de algunos teóricos de la dramaturgia, que en este y otros aspectos aún lleva mucho retraso con respecto a los avances de la narratología.

M. S. ¿Qué diálogo (o monólogo, tanto daría) haría posible que en lugar de conducir al espectador hacia el desenlace de la acción con una sola significación, este, el espectador, tuviera la posibilidad de elegir la significación que le conviniera? En este sentido, ¿qué opinas de la obra de Müller, uno de los autores que mejor usan la «heteroglosia» (en el caso de que hablamos, la textual)? ¿Crees que hay aquí un camino que abre más posibilidades al teatro o, por el contrario, fue una experiencia periclitada?

J. S. S. Desde mi punto de vista, la palabra dramática (en efecto: sea monólogo, diálogo, trílogo o discurso coral) renunció ya a la transparencia y a la significación inequívoca a partir de dos grandes terroristas del lenguaje (y del logos, de la supuesta racionalidad de la palabra humana): Samuel Beckett y Harold Pinter. En ellos, incluso las formas clásicas del monólogo y del diálogo se encuentran minadas por una desconfianza radical en la función expresiva y comunicativa de la interacción verbal. A partir de esta sospecha (que arranca de la filosofía del lenguaje: Wittgenstein), la palabra va siendo habitada por el principio de incertidumbre: nada de lo que los personajes dicen está fundamentado en «verdad» alguna y, por lo tanto, su habla carece de cualquier posibilidad de verificación en la acción

... la palabra dramática (en efecto: sea monólogo, diálogo, trílogo o discurso coral) renunció ya a la transparencia y a la significación inequívoca a partir de dos grandes terroristas del lenguaje (y del logos, de la supuesta racionalidad de la palabra humana): Samuel Beckett y Harold Pinter.

dramática (y aún menos en el desenlace, si es que lo hay). Lo que importa en sus obras, sobre todo en las de Pinter, es lo que los personajes se hacen por medio de las estrategias comunicativas, que son un campo de batalla de intereses, objetivos y temores no siempre evidentes.

A Heiner Müller lo conozco menos en este terreno, pero estoy convencido de que gran parte de su obra es, entre otras cosas, un formidable atentado contra cualquier canon que pretenda gobernar los avatares de eso que, para entendernos, llamamos «texto dramático». Y no habría que olvidar a ese otro gran transgresor que es Peter Handke...

M. S. ¿Crees que la intertextualidad ayudaría de algún modo a abrir ese diálogo «absoluto» (aquel que determina el desarrollo de la acción por la alternancia y oposición de los discursos de los personajes) que algunos consideran acabado en este comienzo de siglo?

J. S. S. Müller es, precisamente, uno de los autores del siglo xx que con más «descaro» ejerció el arte de la intertextualidad, práctica esta que es tan antigua como la literatura misma. No hay que ser borgiano para aceptar el hecho de que (casi) toda obra es un comentario, glosa, plagio, traducción o transgresión de textos escritos anteriormente. O, para no pecar de maximalista, que la tentación de dialogar con obras precedentes es difícil de evitar. Y ahí radica, efectivamente, una de las posibilidades de «abrir» las formas «absolutas», como tú dices, a otras modalidades del discurso, para efectuar toda clase de *mixages* y deconstrucciones que, por otro lado, tampoco tienen nada de modernas (y menos de postmodernas). En cuanto a ese concepto de «diálogo absoluto», supongo que se podría aplicar a una forma de interacción verbal en la que la palabra contiene todo lo que los personajes (y el autor) piensan y sienten sobre la situación en que se encuentran. Pero esa forma, no lo olvidemos, ya fue puesta en solfa nada menos que por Chejov...

M. S. ¿Crees que la línea histórica que va desde Artaud —y quizá antes—, los surrealistas, el teatro del absurdo, etc., hasta Beckett o Sarah Kane tendría que incluir a Bertold Brecht en esa evolución de la crisis del diálogo que en parte es paralela a la crisis del personaje?

J. S. S. No quisiera parecer un «conservador radical», pero creo que el diálogo no está en crisis. Lo están, quizás, una pléyade de autores (y de teóricos) que carecen de inventiva formal y de agudeza conceptual para repensar y rehacer las infinitas posibilidades que la partitura textual ofrece a quienes piensan —como decía Beckett— que «la forma es el contenido y el contenido es la forma». Quiero decir que si uno reflexiona y experimenta sobre el diálogo, yendo más allá de las definiciones y funciones tradicionales, se puede encontrar con la sorpresa de ver proliferar hasta veinticinco variables (son al menos las que hay en mi «caja de herramientas»), la mayoría de las cuales todavía no han sido utilizadas, que yo sepa. Pero no por ello dejan de ser posibilidades lógicas que, sin duda, ampliarían nuestro campo de investigación sobre la compleja interacción humana. Eso en el caso de que consideremos el texto dramático (y, sin duda, el fenómeno teatral en su conjunto) un territorio de investigación de la realidad, y no una mera reproducción de la vida o una vana exacerbación del ego.

Y, efectivamente, Brecht continúa siendo un referente indispensable para entender la emergencia de un tipo de texto que, por explorar las fronteras entre lo épico y lo dramático y por su apelación a la ciencia como coadyuvante de la creatividad, abrió vías todavía escasamente frecuentadas.

M. S. Háblanos de algunas de esas variables.

J. S. S. Habría que aceptar, primero, una ampliación del concepto de diálogo. Para la preceptiva y la práctica tradicionales, este suele definirse como la situación comunicativa en que dos (o más) personajes se interpelan mutuamente. Pero si consideramos que un diálogo es una situación dramática en que dos (o más) personajes (o instancias discursivas) se alternan en el uso de la palabra, las posibilidades se multiplican. En mi clasificación, que combina algunas de las (quince) variables del monólogo, podemos encontrarnos, por ejemplo, con una situación en la que el Personaje A interpela al Personaje B, mientras que este se interpela a sí mismo (en un monólogo interior) sin replicar a A. Es lo que hace Pinter en su obra *Landscape*. O bien puede establecerse una interacción en la que el Personaje A interpela al Personaje B, mientras que este interpela al Personaje C (que no se expresa verbalmente), sin replicar a A. Es lo que hace Beth Escudé en *El pensament per enemic*. O bien otra en la que A interpela a B y este se dirige al público, igualmente sin replicar a A. O bien otra en la que A habla al público, mientras que B interpela a un personaje C extraescénico. Y así hasta veinticuatro posibilidades...

En la medida en que A y B se alternen en el uso de la palabra y que, aunque parezcan no interactuar verbalmente, circule entre los discursos de ambos lo que suelo llamar un «criptodiálogo» (o diálogo subterráneo), estamos en el territorio (ampliado) del diálogo, susceptible de evocar y/o producir situaciones dramáticas infrecuentes, sí, pero, por eso mismo, exploratorias de la textualidad dramática... y quizás también de la realidad humana.

M. S. Dijiste antes que en los 80 (yo subrayaría en esos años la reacción ante los excesos de la dirección escénica) se produjo un regreso a la capacidad innovadora de la literatura dramática que trae como consecuencia cambios en la forma canónica del diálogo teatral. Pero desde el 2000 hay quienes siguen pensando que tampoco esas innovaciones en el diálogo / intercambio entre los personajes sirven para dirigirse directamente al espectador. Tú hablas de cierta incapacidad en algunos teóricos para llevar al mundo del teatro avances como los que se han producido en el campo de la narratología. ¿Puedes hablarnos más de ello?

J. S. S. El tema es demasiado complejo (y más bien «académico») como para despacharlo en una respuesta concisa. A mí la narratología me ha servido para entender un poco la envidiable libertad formal de la novela y del relato contemporáneos; y para tratar de llevar esta libertad a la estructura y al dispositivo dialogal de algunas de mis obras, así como a mi práctica pedagógica. Si uno vislumbra, a través del análisis, las «perversiones» narrativas llevadas a cabo por Melville, Joyce, Kafka, Beckett, Cortázar, Coetzee, Piglia, Bolaño, y tantos otros, puede tratar de liberarse de los «corsés» dramáticos heredados... sin caer en la arbitrariedad y el «todo vale» de tantas propuestas postmodernas (y postdramáticas), que a menudo no hacen más que descubrir la sopa de ajo.

Ello sin olvidar el imprescindible recurso a otros campos del pensamiento (la filosofía, la psicología, la antropología..., por no hablar de las «ciencias duras») que deberían también nutrir nuestra creatividad, ya que, como dijo Brecht, «somos los hijos de una era científica». O, como digo yo —con perdón—: «al teatro, nada de lo humano le es ajeno».

M. S. Nos gustaría que nos contaras algo sobre lo último que has escrito. Insisto en este aspecto de tu actividad por razones obvias: sin el texto literario, se diga lo que se diga, hoy por hoy, no habría teatro.

J. S. S. Bueno: yo no soy tan radical... Puede haber teatro sin texto, aunque a mí no me interese demasiado. Entre otras cosas porque dicho teatro apela fundamentalmente al territorio de los sentimientos y las sensaciones, que se suelen disipar apenas acaba la representación. Y a mí me interesa un teatro que agite las ideas y cuestione las certi-

En mis últimas obras, aparte de proseguir indagando en una teatralidad «traslúcida» (ni transparente ni opaca), de pelearme con los avatares de la palabra del personaje y de cuestionar los modelos de estructura dramática más o menos aristotélicos, no puedo evitar destilar una creciente «indignación» ante la usurpación global del ágora por el mercado.

dumbres, y que mantenga el pensamiento en acción mucho después de que el público salga a la calle. Sin renunciar, claro está, a las emociones ni a las conmociones estéticas. En mis últimas obras, aparte de proseguir indagando en una teatralidad «traslúcida» (ni transparente ni opaca), de pelearme con los avatares de la palabra del personaje y de cuestionar los modelos de estructura dramática más o menos aristotélicos, no puedo evitar destilar una creciente «indignación» ante la usurpación global del ágora por el mercado. O sea que reincido en temáticas políticas...

M. S. Si la representación es un diálogo entre escena y sala, ¿en qué falla? ¿Somos los autores, como algunos mantienen, los responsables de esa deserción de los espectadores de las salas de los teatros, musicales aparte? Por último: ¿no es curioso que el apoyo de las instituciones públicas a las sucesivas vanguardias estéticas sirva de pretexto al poder para justificar su manera de funcionar?

J. S. S. ¡Uf, Miguel! No me pidas un diagnóstico socio-estético sobre la situación del teatro en Occidente, por favor... El tema me sobrepasa con creces. Diré tan solo que el público deserta, aquí y ahora, de un sistema teatral que ha basado su esplendor en los aspectos más banales y mediáticos de la cultura, a la que considera un signo de prestigio y de ostentación clasistas. Pero «otro teatro es posible»... y ya existe. En los márgenes del sistema, precisamente, y en otras sociedades (yo podría hablar más concretamente de América Latina) que aún no han sucumbido a la dictadura de los valores mercantilistas. Para mucha gente, aquí y allá, el teatro sigue siendo un lugar de encuentro comunitario y de conocimiento lúdico insustituible. Y opino que no importa que las vanguardias estéticas, ayunas de contenido y ahítas de formalismos estériles, gocen de las prebendas del poder. Queda espacio para inventar otras vías de innovación y de intervención... ■