

Sangre lunar

de Sanchis Sinisterra

**María Jesús
López Navarro**

Sangre lunar

de
Sanchis Sinisterra

Edición
Acotaciones

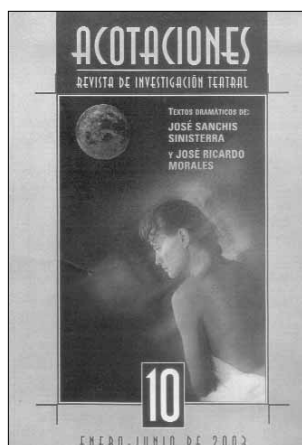
La obra de Sanchis Sinisterra muestra una permanente voluntad de investigación, realizada con un rigor teórico difícil de encontrar en el panorama teatral español. *Sangre lunar*, escrita en 2001 y sin representar aún, se mueve en estos parámetros. El motivo, sugerido tal vez por una noticia de prensa como bien señala Eduardo Pérez-Rasilla, coincide con el de la película de Almodóvar: *Hable con ella*; pero el trabajo que opera Sanchis en torno a la noticia es completamente distinto. La violación de una joven (Lucía) en estado vegetativo constituye el nudo de la obra, aunque lo que aflora es el tema del «poder». Este poder mueve las relaciones de los personajes y se manifiesta en cuestiones tan corrosivas como el mantenimiento artificial de la vida de la joven o la decisión de seguir adelante con el embarazo.

El reparto está integrado por personajes llenos de dudas, frustraciones y silencios. Dentro de éstos se incluye un limpiador de cristales del que no sabemos nada salvo su oficio. Este hombre actuaría por detrás de la propia representación; a mi juicio, como parangón del público. Sería otro punto de vista de los hechos y remite al referente etimológico de «teatro», del griego *theatron*, con el que se alude al ángulo de visión, a la perspectiva desde la que se observa una acción. También hay una serie de personajes latentes que no aparecen en escena, pero que están relacionados con los hechos que ocurren en la misma. El personaje más importante de los que no vemos es el hermano de Manuel (el enfermero que atiende a Lucía), un hombre disminuido psíquicamente y al que no se le menciona con ningún nombre propio. Manuel mantiene con él una relación que gira en torno al paternalismo y la complicidad. El hecho de cuidar tanto a su hermano como a Lucía le otorga una situación de privilegio que sabe explotar. Los cauces que utiliza para hacer valer su poder son la palabra y el sexo.

En relación al diálogo, está claro que es imposible en esta obra como medio para un acuerdo. Refleja el distanciamiento entre los personajes (baste como ejemplo los diálogos

establecidos entre los padres de Lucía); por ello abundan los huecos y las fracturas, las elipsis, los diálogos cruzados, las respuestas diferidas, las historias inacabadas y los desenlaces poco rotundos. Hay una verdadera manipulación del lenguaje real que permite ver la alternancia entre el lenguaje escueto, el balbuceo o el silencio, y la locuacidad desmedida. Vamos a encontrar un diálogo rápido, de ocurrencias cortas al que se le podía aplicar el término apuntado para obras de Beckett, Ionesco o Genet: «diálogo de aislamiento». Las intervenciones de los personajes se efectúan generalmente mediante duólogos y también aparece un trílogo entre Sabina y sus padres. Algo muy sintomático de la utilización del lenguaje es cómo todos hablan de lo ocurrido a Lucía, pero siempre se refieren a su estado y a la violación mediante eufemismos. En el texto los eufemismos están recargados de un matiz claramente simbólico y literario. Así Estela al referirse a la menstruación de su hija la comparará con la sangre que vierte la luna, una sangre que no tiene finalidad ni justificación; esta imagen le sirve a Sanchis como título del drama.

La mayoría de los personajes, dada la imposibilidad de un personaje confesor, hablan para sí a través de monólogos mediante los cuales podemos conocer los sentimientos y los acontecimientos que están ocurriendo. Podríamos decir que funcionan como apartes en el sentido de que el dramaturgo contemporáneo utiliza la posibilidad que le permiten estas intervenciones para revelar más datos de los que en un diálogo se podrían manifestar; o que también actúan a manera de narrador. Los monólogos más interesantes son los de Manuel; en ellos se dirige a un personaje oculto del que sabemos que es mujer y al que cuenta historias infantiles. El personaje oculto, con sus actos, modifica la intervención. También se pueden considerar monólogos las conversaciones de Estela con Philippe y las de Héctor a través de su teléfono celular. Monólogo es la escena en la que Sabina le escribe una carta a Jaime y éste la lee simultáneamente a su redacción. Como soliloquio tenemos la escena final en la que la voz en



«off» de una mujer, supuestamente Lucía, interviene balbuciendo tras el parto al que ha sido sometida. Representa la búsqueda de las palabras ya que la sintaxis entrecortada y el tartamudeo remiten al lenguaje de los niños.

El primer rasgo que salta a la vista en las acotaciones de *Sangre lunar*, es su prosaísmo. Rechazar el ámbito de la acotación le parece al autor un rasgo de incultura ya que, partiendo de su experiencia con *Misero Próspero*, son vitales para la puesta en escena. A medida que avanza nuestro texto y dada la complejidad que adquiere; las acotaciones tienden a calificar y describir objetos y actitudes que no quedan definidas con las intervenciones dialogales. Especial significación merece, ya en las páginas finales de la obra, aquella en la que Sanchis propone tres diferentes realizaciones. Es un ejemplo claro de la importancia que confiere a la representación.

El tratamiento del tiempo es obsesivo —un eco del teatro de Beckett— y no transcurre de una manera lineal sino que se emplean recursos y efectos que provocan una especial tensión. La obra permite incluso la simultaneidad de dos tiempos mediante la división del escenario; la luz es la que hace que nos fijemos en unos paramentos y después en otros. El tiempo diegético abarcaría desde la violación de Lucía hasta que le provocan el parto a los siete meses, pero la acción comienza con la rueda de prensa convocada con motivo del incidente y a continuación se ofrecen las escenas en las que se muestran las reacciones de todos ante el suceso. La segunda parte es anterior cronológicamente a la primera, excepto en sus pasajes finales, que constituyen una acumulación de momentos representativos para que el espectador-lector reconstruya la historia. Podríamos decir que toda la primera parte es una prolepsis de la trama que se desarrolla en la segunda parte. De esta manera se nos habrían proporcionado las claves para entender las relaciones que se entablan.

En relación con la fábula; la distribución que hace Sanchis Sinisterra de los acontecimientos permite mantener despierta la receptividad del espectador. La estructura permite un juego de asociaciones y de falsos cierres de las pistas. Así en la escena segunda se establece un paralelismo entre la silla de ruedas de Jaime, el juego de los bolos y el automóvil en que se produjo el accidente. Y la escena en la que Manuel cuenta la historia

de la Cenicienta, a través de la ventana, y arroja huesos de cerezas nos proporciona pistas para hacernos una idea de la persona que ha dejado los huesos de cerezas entre el pelo de Lucía.

En lo referente al espacio patente, estaríamos ante un espacio estilizado ya que opera un ejercicio de esencialización. Los elementos del decorado y los accesorios no son más que los necesarios para insinuar el espacio y el espectador (en el caso de una representación) debe completar los elementos omitidos. La austeridad escénica no implica simplicidad espacial, ya que el espacio es una totalidad expresiva que puede generar una rica polisemia. Las escenas se desarrollan en una conferencia de prensa, una boletería, una cocina-comedor, el apartamento de Manuel, un ascensor, la habitación de la clínica donde yace durante toda la obra Lucía, una habitación con un ordenador, el aeropuerto, los pasillos de la clínica, el bar donde trabaja Sabina... Se vale Sanchis Sinisterra de la luz para focalizar nuestro punto de vista y reducir o ampliar el espacio según convenga al drama. Llega un momento en el que incluso borra los límites espaciales.

En cuanto a los efectos sonoros, la música (debido a la ausencia de decorados) constituirá uno de los elementos más relevantes para la caracterización del lugar donde se desarrollan las escenas. Así el ruido de los bolos cayendo hará presentir que estamos en una boletería. Igual ocurre con los ruidos del ascensor, de la televisión del apartamento de Manuel, del aeropuerto... El *lied* de Strauss *Wiegenlied*, está presente en toda la obra. La sustitución de los ensayos de Sabina por la grabación final de Jessie Norman, significará la renuncia de la joven a proseguir sus estudios de canto en Viena. El hecho de que la escena más dura de la obra (la masturbación de Manuel ante Lucía) esté envuelta en el sonido de la afinación de los instrumentos de cuerda también adquiere relevancia; así como la progresiva intensidad que toman los latidos de corazón. En lo referente a la proxemia, la secuencia que puede ser resuelta de tres formas distintas supone una innovación en lo que se refiere a la escritura teatral. Si los personajes se agrupan en función de sus interacciones dialogales se pondrán de manifiesto los lazos que los unen, si se quedan estancados en su lugar inclinarán al espectador a una toma de con-

ciencia más alta de sus palabras y si se desplazan aleatoriamente el espectador se percata de la ficción del hecho teatral.

Un espacio que adquiere significación notoria es el ventanal que limpia un personaje sin rostro. El sonido de la goma del utensilio que utiliza se funde con el ruido de las ruedas de la silla de Jaime. La amplitud y la consistencia del espacio será descrito gracias a la contraposición de los dos personajes; uno actuará con gestos rápidos y otro avanzará lentamente debido a su paraplejía. El cristal es la máxima metáfora que nos permite hablar de la existencia de un espacio patente y un espacio latente. El espectador

tiene la sensación de que el espacio se prolonga más allá de lo que hay ante su vista. Como ejemplos baste señalar el espacio inferior hacia el que se dirige Manuel y del que posteriormente se arrojan unos huesos de cerezas, el espacio donde está su hermano y los espacios de los interlocutores telefónicos. Los conocemos a través del diálogo, los ruidos y la música. También contamos con un espacio autónomo en el que se desarrolla el soliloquio final. Se percibe si lo relacionamos con el tiempo anacrónico. Como espacio simbólico, subjetivo e inaprensible; tiene mucha relación con el mundo de los sueños y de lo onírico. ■

El sonido de tu boca

de Inmaculada Alvear

M.^a Pilar Jódar Peinado

El sonido de tu boca

de
Inmaculada Alvear

Edición
**Centro de
Documentación Teatral.
Madrid 2005**



Inmaculada Alvear, *Premio Nacional de Teatro Calderón de la Barca* 2004 por *El sonido de tu boca*, cuenta con una consolidada carrera en la investigación y en la escritura teatral. Miembro de El Astillero, publica *La estrella de Thoth* en 2003, estrena *Intolerancia* en 2004 y recibe el Accésit al *María Teresa León* el mismo año por *Mi vida gira alrededor de quinientos metros*. Asimismo, participa en otros proyectos teatrales como el compilatorio *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, dirigido por Juan Antonio Hormigón o *La cruzada de los niños de la calle*, dirigido por José Sanchis Sinisterra.

El sonido de tu boca nos habla de Laura, una chica que ha enmudecido tras ver morir a su padre, Roberto, y que emprende la búsqueda y la aceptación de un pasado que su madre, Helena, le oculta. El peculiar discurso de Laura muda, fusión de pensamientos y réplicas frustradas, trasciende así en metáfora de la incomunicación y la incompreensión que, paradójicamente, caracteriza a los miembros de una Fundación, creada por Roberto, para la investigación de las culturas indígenas.

Los intereses contrapuestos de los miembros de este organismo van poniendo al descubierto una serie de pactos firmados en el pasado y que, ahora, han de ser cumplidos.

Por un lado, Helena y David (hombre sin escrúpulos al frente del cual se ha quedado la Fundación), evitan por todos los medios, aunque con intenciones diferentes, el acceso de Laura a las investigaciones de su padre, ya que esto supondría el descubrimiento de un negocio que perjudicaría a todos. Del lado de Laura está Sergio; sin embargo, su ayuda tampoco es sincera: del mismo modo que Roberto, David y Helena el orgullo y la ambición le impiden el diálogo, la comprensión y la solidaridad.

A lo largo de secuencias que se suceden vertiginosamente, se va adivinando una complicada trama que recorre temas tan actuales como la desconfianza en las estructuras de poder y en la protección institucional; la incompreensión del mestizaje cultural que se realiza a golpe de subvención encubriendo problemas de inadaptación y de profunda incompreensión; y el temor a la inexistencia de una versión válida de los hechos que acontecen a nuestro alrededor.

Sin embargo, la sordidez y el vértigo también dejan posibilidad al lirismo, a la poesía, que se encarnan, por ejemplo, en el personaje de la abuela, símbolo de la verdad profunda, personal, de la vuelta al origen, el primer paso en el viaje espiritual del hombre para comprender las diferentes realidades que le circundan. ■