

# Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra

**SANTIAGO U. SÁNCHEZ JIMÉNEZ**

*Universidad Autónoma de Madrid / Instituto de Investigación R. Lapesa (RAE)*

**FRANCISCO J. SÁNCHEZ SALAS**

*I.E.S. Guadarrama, Guadarrama (Madrid)*

*La producción dramática de Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940)—en su dimensión creativa y en su vertiente teórica— muestra una voluntad constante por (re)definir las fronteras de la comunicación teatral. Este trabajo pretende poner de manifiesto cuáles son las estrategias discursivas que emplea el autor para lograr esas peculiares formas de comunicación (escénica y extraescénica), que reflejan una decidida ruptura de las convenciones teatrales y un declarado inconformismo social.*

*El estudio se asienta, en gran medida, en dos presupuestos teóricos desarrollados en el marco de la lingüística de la comunicación: a) la existencia de modos de comunicación que superan los límites de un estudio inmanente de la lengua como sistema b) la distinción entre enunciado y enunciación permite dar cuenta de muchos eventos comunicativos y, en especial, de la especificidad del acontecimiento teatral.*

## **Sobre el concepto de repertorio y la obra de José Sanchis Sinisterra**

Dentro del ámbito teatral, el concepto de repertorio se ha manejado de diversas maneras. En sentido amplio se emplea para referirse a las obras que integran una dramaturgia nacional. También alude al conjunto de espectáculos representados por una misma compañía durante un tiempo determinado, e incluso sirve para nombrar la colección de espectáculos puestos en escena por un director. Del mismo modo se usa tanto para designar la variedad de papeles que un actor ha interpretado, como el conjunto de recursos técnicos que ha demostrado poseer a lo largo de su carrera profesional. Sin embargo, no es habitual llamar repertorio a la totalidad de la obra de un autor teatral y, no obstante, consideramos que está justificado hacerlo, especialmente, en el caso de la obra teatral de José Sanchis Sinisterra y por varios motivos.

El primero es que buena parte de los textos de este escritor (muchas de sus dramaturgias<sup>1</sup>, varias de sus obras originales<sup>2</sup> y los trabajos nacidos de la técnica de la intertextualidad<sup>3</sup>) constituyen el repertorio del Teatro Fronterizo (compañía teatral fundada en 1977<sup>4</sup>, entre otros, por el propio Sanchis Sinisterra), que ha desarrollado su trabajo en la Sala Beckett de Barcelona, sala que se convirtió en la sede estable de la compañía desde 1989. Si hacemos uso de la noción de repertorio para abarcar el conjunto de obras exhibidas por la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*, en España, o la *Comédie Française*, en Francia, podría utilizarse para hablar del catálogo de espectáculos del Teatro Fronterizo y también creemos que sirve para etiquetar la obra de José Sanchis. Ofrecemos, además, un segundo argumento para defender el empleo del término repertorio como forma de aludir a la obra del autor que nos ocupa. López Antuñano considera que la selección de títulos que constituyen un repertorio debe responder a cuatro criterios : la *weltanschauung*, la estética, la práctica escénica y el proceso de recepción<sup>5</sup>. Esta manera de entender el concepto de repertorio permite incluir bajo la denominación otras obras de Sanchis no llevadas a la escena por el Teatro Fronterizo<sup>6</sup>.

Con respecto al primero de los criterios, podemos decir que en los textos de Sanchis se percibe con claridad un compromiso social y hasta político. Su defensa de la utopía, aunque esta lleve al fracaso, y el elogio del perdedor guían la elección de los temas, de los personajes y del lenguaje de sus espectáculos. La concepción del mundo que tiene el autor (*weltanschauung*) le empuja a la búsqueda de un teatro orientado por una ideología y una estética progresistas.

Así, se puede también afirmar que el trabajo de Sanchis mantiene una línea estética coherente, que parte de un enfrentamiento con los modos de reproducción mimébase-

<sup>1</sup> *Historia de tiempos revueltos* [1978], *La noche de Molly Bloom* [1979], *El gran teatro natural de Oklahoma* [1980-1982], *Informe sobre ciegos* [1980-1982], *Moby Dick* [1983], *Primer amor* [1985] y *Bartleby, el escribiente* [1989].

<sup>2</sup> *La leyenda de Gilgamesh* [1977], *Pervertimento y Otros gestos para nada* [1988], *Perdida en los Apalaches* [1990], *Bienvenidas* [1993], *Marsal Marsal* [1994], y *Flechas del ángel del olvido* [2004].

<sup>3</sup> *Ñaque o de piojos y actores* [1980], *El retablo de Eldorado* [1977-1984] y *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre* [1977-1986].

<sup>4</sup> El momento en que surge el Teatro Fronterizo es decisivo para las culturas española y catalana, como se observa en J. C. Mainer, « La cultura de la Transición o la Transición como cultura » y en J. Molas, « La cultura catalana durante la Transición », en *La Transición, treinta años después. De la Dictadura a la instauración y consolidación de la Democracia*, (textos reunidos por C. Molinero), Barcelona, Península, 2006, p. 153-171 y p. 173-183.

<sup>5</sup> López Antuñano propone esta definición en « Repertorio e investigación », en *ADE Teatro*, n<sup>o</sup> 102, 2004, p. 50. Se apoya en la definición de repertorio que da A. Souriau en su *Diccionario de estética*, Madrid, Akal, 1998, p. 945.

<sup>6</sup> Algunas tan significativas para la historia del teatro español contemporáneo como *iAy, Carmela!* [1986], *El cerco de Leningrado* [1989-1993], *El lector por horas* [1996] o *Terror y miseria en el primer franquismo* [2002].

dos en un realismo fácil y se traduce en la exploración de los límites de la teatralidad. Sus principios estéticos se apoyan en influencias que van desde Artaud, Ionesco, Kafka, Brecht, Beckett y Pinter, hasta la estética de la recepción, la pragmática, la narratología, pasando por la teoría del caos, la teoría de sistemas y la física cuántica.

Estos fundamentos estéticos se concretan en los textos. Conceptos como *teatralidad menor* o *poética de la sustracción*<sup>7</sup> encierran la manera que tiene el autor de adelgazar la fábula, de dejar incompletas las tramas y de sembrar *enigmas*<sup>8</sup> en las piezas que escribe. Es fácil reconocer las influencias apuntadas en el párrafo anterior en esas obras en que el autor se sirve de la intertextualidad, del culturalismo y de lo metateatral<sup>9</sup>.

Por último, la preocupación y el respeto por el receptor son una constante en la tarea de Sanchis. De hecho, aborda el tema en los artículos y ensayos que ha dedicado a reflexionar sobre el teatro y sobre su propia labor como autor, director de escena y profesor de talleres de dramaturgia. En uno de sus artículos, « Por una dramaturgia de la recepción<sup>10</sup> », admite que, sin él saberlo en un principio, la estructura de muchos de sus espectáculos había condicionado la creación de su particular receptor implícito.

En este trabajo Sanchis (consciente de su trayectoria profesional y asumiendo lecturas teóricas procedentes del ámbito de la estética de la recepción) entiende que la estructura dramática habitual de planteamiento, nudo y desenlace es revisable, y propone para sustituirla otra que tenga en cuenta el proceso de construcción del lector implícito. Habla de una fase de *despegue*, durante la que se trata de conseguir « que el espectador despegue de su realidad e ingrese en la ficcionalidad que le proponemos » ; una segunda fase de *cooperación*<sup>11</sup> y una tercera fase, que él llama de *mutación*<sup>12</sup>.

Los cuatro criterios exigibles al término repertorio, según la definición de López Antuñano, se podrían resumir en uno : las obras que lo forman están ligadas por un

<sup>7</sup> Para entender mejor estos dos conceptos, véase el artículo del propio Sanchis « Por una teatralidad menor », en J. Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2002, p. 244-248.

<sup>8</sup> Sobre el concepto de *enigma* puede consultarse el libro de W. Iser [1ª. ed. en id. orig., 1976], *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1978. La noción de *enigma* debe completarse con la de *vacío* y para ello véase el libro de R. Ingarden, *La obra de arte literaria*, México, Taurus y Universidad Iberoamericana, 1998.

<sup>9</sup> M. B. Sosa, en *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, define con claridad estos tres recursos utilizados por Sanchis y rastrea su presencia en la trayectoria del dramaturgo.

<sup>10</sup> En *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2002, p. 254.

<sup>11</sup> En esta fase « el espectador tiene que ir rellenando los huecos de la representación, fabricando hipótesis, estableciendo identificaciones, empujando la acción imaginariamente hacia donde él querría que se dirigiera, reteniéndola para que no se dirija hacia donde parece que inevitablemente se va a dirigir » .

<sup>12</sup> Finalmente, en la fase de *mutación* es « donde se trataría de resolver las expectativas, preferiblemente de un modo perturbador, no dejando la mente del espectador aquietada y tranquila, sino provocándole algún tipo de inquietud, de duda, de enigma... para que se lleve deberes a casa » .

principio de coherencia. Este principio, en la obra de Sanchis<sup>13</sup>, se ajusta a las declaraciones del propio autor en 1977, en las que expresamente aludía a la noción de repertorio:

El contenido está en la forma. Solo desde una transformación de la teatralidad misma puede el teatro incidir en las transformaciones que engendra el dinamismo histórico. Una mera modificación del *repertorio*, manteniendo invariables los códigos específicos que se articulan en el hecho teatral, no hace sino contribuir al mantenimiento de *lo mismo* bajo la apariencia de *lo nuevo*, y reduce la práctica productiva artística a un quehacer de reproducción, de repetición<sup>14</sup>.

No se consigue nada si al cambiar el *qué* no modificamos el *cómo*. Los dramaturgos que han influido en la tarea del autor valenciano afrontaron ese empeño. Pinter aún sigue haciéndolo. Es ilustrativo leer esta descripción que Rónán McDonald hace del proceso creador de Beckett:

Beckett expanded the possibilities of every form or literary mode he wrote in: short story, novel, stage play, radio play, film and television. When he started working in a new form or medium he learned the rules and grammar before fundamentally testing their limits. It is because his works are so inextricably attached to their mode, because the 'what' is so attuned to the 'how', that he was usually reluctant to allow adaptations<sup>15</sup>.

Nos proponemos analizar en este artículo cómo diseña Sanchis Sinisterra las situaciones comunicativas con la intención de alterar formalmente la convención teatral establecida; pero, antes de proceder a este análisis, conviene dejar claro en qué consiste la comunicación teatral.

## La comunicación teatral

Atendiendo a su interactividad, un acontecimiento literario es una forma de comunicación escindida y aplazada, puesto que el autor y el lector no comparten la situación comunicativa y la respuesta de este no es inmediata. En buena medida, esa ruptura de la inmediatez comunicativa obedece al soporte gráfico, ya que la escritura hace posible la separación de la fuente y del destino de la enunciación.

La literatura dramática (debido a su carácter híbrido de textualidad y espectacularidad) es un arte de dos momentos: puesto que a una enunciación creativa (o textual) le sigue una enunciación escénica (o espectacular). En efecto, el primer momento de enuncia-

<sup>13</sup>M. Aznar Soler, que realiza los primeros estudios sobre la labor teatral de Sanchis, hace un esclarecedor comentario de Sanchis Sinisterra: « un dramaturgo español que resalta ante todo por la coherencia ejemplar entre su teoría teatral y su práctica escénica ». Véase su introducción a *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*, de J. Sanchis Sinisterra, Madrid, Cátedra, 1991, p. 11.

<sup>14</sup>Son planteamientos formulados en 1977 con la aparición del Teatro Fronterizo y posteriormente publicados en 1980. Están recogidos en J. Sanchis Sinisterra, « El Teatro Fronterizo. Planteamientos », dentro de *La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2002, p. 37-38.

<sup>15</sup>En *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, New York, Cambridge University Press, 2006, p. 4.

ción es el que corresponde, propiamente, a la creación literaria : el autor construye un universo de ficción de base dialógica, que estará condicionado por la imagen que el autor tiene del receptor al que dirige su obra. Pero, en última instancia, el destino natural del texto dramático es su actualización escénica : los actores encarnan a los personajes que interactúan, como seres de ficción, ante unos espectadores de carne y hueso que asumen, también, su papel de público.

Además, la traducción del texto al espectáculo está determinada por la visión de un dramaturgo y un director de escena, por la incorporación de un complejo tejido de signos escénicos (relacionados con la corporeidad de los actores, los modos de interpretación, el espacio luminotécnico y sonoro. . .) y por las circunstancias imprevisibles que rodean el acto de representación. En cierto sentido, podemos decir que la actualización escénica –y esta es la diferencia con respecto a otras manifestaciones literarias– supone la recuperación de la inmediatez comunicativa : la comunicación teatral (o escénica, si se prefiere) se distingue por presentar a unos actores que actualizan una interlocución ficticia ante un público observador. Nos encontramos, por tanto, ante dos niveles de comunicación : uno interno, que se establece entre los personajes, y otro externo, que se da entre los personajes y el público.

Sin embargo, la correspondencia entre texto y espectáculo no es, en modo alguno, biunívoca. Por un lado, no siempre la representación teatral es una mera reproducción escénica de un texto dramático : los materiales empleados en una representación pueden tener distinto origen, la mediación del director de escena puede hacer que el producto escénico se aleje del texto dramático que sirve de punto de partida para el espectáculo. Por otro, una obra dramática es susceptible de ser actualizada por un lector, que la interpreta como producto literario. En cualquier caso, a pesar de las diferencias estéticas que se observan entre estas dos manifestaciones artísticas (texto y espectáculo), la creación literaria y la representación teatral son partes indisolubles del texto dramático.

Entendido de esta manera, el texto dramático reúne elementos que forman parte del universo literario (personajes, tiempo argumental, espacio argumental) orientado a un lector implícito y elementos de escenificación (actores, tiempo escénico, espacio escénico) que se actualizan ante un público. En definitiva, un texto dramático es un entramado lingüístico, de carácter literario, concebido para ser representado.

Al estudiar cómo se suceden los intercambios comunicativos en un texto dramático, habremos de considerar cuáles son los sujetos de enunciación y cómo se establece la situación comunicativa. En primer lugar, hay que distinguir las dos esferas de enunciación, la de los sujetos de enunciación internos (que son los actores que dan voz a los personajes) y la de los sujetos de enunciación externos (que son los espectadores), que comparten –en el espectáculo– el mismo espacio comunicativo. La relación entre estas

dos esferas o ámbitos de enunciación está determinada por la existencia de una serie de convenciones teatrales que permiten comprender, por ejemplo, que un actor dé voz a un personaje (es otro durante el momento de la representación), que mantenga una interlocución con otro actor fingiendo que el espectador no está presente o que, a su vez, el público respete las reglas de ficción que plantea el espectáculo.

Pretendemos, en este trabajo, dar cuenta de que el planteamiento de las situaciones comunicativas y la construcción de los diálogos en la obra de Sanchis Sinisterra responden al inconformismo estético del autor y, al mismo tiempo, son un rasgo formal que dota de coherencia a su repertorio.

### **Situaciones comunicativas en el teatro de J. Sanchis Sinisterra**

Prestaremos atención a cuatro aspectos que, junto a otros factores, permiten determinar el tipo de situación comunicativa : a) los sujetos de enunciación, b) el carácter de los sujetos de enunciación, atendiendo a su participación en el diálogo, c) el espacio comunicativo, d) la progresión de los intercambios comunicativos.

#### **a) Los sujetos de enunciación**

La situación comunicativa teatral, como ya se ha señalado, se ajusta a una doble convención : dos ámbitos de comunicación (uno intraescénico y otro extraescénico) y un desdoblamiento de las referencias de enunciación (los personajes son actualizados por actores<sup>16</sup> y, de otro lado, el público asume su papel de receptor de un diálogo ficticio). En algunas piezas teatrales, los personajes funcionan como meros polos de interlocución (es frecuente que el autor los denomine A, B o X, Y) que van asumiendo individualidad conforme progresa el intercambio comunicativo. Son instancias discursivas que no viven más allá del escenario<sup>17</sup>, donde pueden ser actualizadas :

*Ríos.*- Nadie. No soy nadie y nadie me conoce. Igual que tú. Por eso.

*Solano.*- Por eso, ¿qué?

*Ríos.*- Por eso podemos hacer lo que hacemos... y decir lo que decimos. Porque no somos nadie... fuera de aquí. (*Ñaque*, p. 155)

Ese desdoblamiento convencional entre la instancia discursiva (personaje) y la presencia física del actor se evidencia en esta acotación inicial a *Lope de Aguirre, traidor* (p. 181), obra que forma parte de la *Trilogía Americana* :

<sup>16</sup> En « Presencia », monólogo que cierra *Pervertimento y Otros gestos para nada* (1997, p. 63), se alude a la corporeidad del actor que, en su enfrentamiento con el público, es la expresión mínima, pero esencial, del acontecimiento teatral : « El escenario os resulta desnudo, vacío, inhóspito. Una caverna desalmada, una oscuridad dormida, ¿no es verdad? Y, sin embargo, aún quedo yo, y eso ya es mucho » .

<sup>17</sup> En otra pieza breve de *Pervertimento y Otros gestos para nada* (1997, p. 58), cuyo título es « Abandonos », la pérdida de la actividad comunicativa coincide con el final de la pieza : « Y- Tú... otra palabra que me abandona. » .

Vagan por ella restos de un coro extraviado, perpleja ronda de fantasmas que trata de encarnarse, de adquirir cuerpo y voz : identidades. [...] ¿Queréis ser personajes, tener nombre y figura ? Sea : el autor os condena al monólogo. Y el director, ejecutor de tal sentencia, os destierra sobre esta isla precaria, sobre esta balsa a la deriva en el río sin tiempo del Teatro.

En « El canto de la rana », monólogo incluido en *Misero Próspero y otras breverías (monólogos y diálogos)*, este conflicto entre personaje (la máscara de Juan Rana) y actor (Cosme Pérez, actor que en el s. XVII se hizo famoso por representar ese personaje) es la base argumental del monólogo. Por eso, en el sujeto de la enunciación, es decir, en la instancia discursiva, se reconocen dos voces que establecen distintos niveles de verosimilitud, de manera que la voz del actor Cosme Pérez se hace más real.

Otra de las convenciones teatrales relativas al origen de la enunciación consiste en atribuir la responsabilidad de lo dicho a los personajes, a pesar de que es el autor el que busca la comunicación con el receptor, a través de esas instancias discursivas<sup>18</sup>. Al poner al descubierto esta convención, el autor desarma esa *suspensión de la incredulidad* que demuestra el receptor ante el diálogo ficticio que presencia.

Dama 6<sup>a</sup>.- [...] ¿Y cómo voy a calmarme si ahora mismo... esto que estoy diciendo... o sea estas palabras que salen de mi boca... no sé si las digo yo o... (*Los figurantes*, p. 50)

Comensal 4<sup>o</sup>.- [...] Y que esto que decimos... tampoco es nuestro... Lo escribí el tipo ése...

Aldeana 2<sup>a</sup>.- [...] ¿Cómo iba a ser tan retorcido ese hombre? Hacernos decir... que lo que decimos..., mientras lo estamos diciendo..., no lo decimos de verdad..., pero que queríamos decirlo. (*Los figurantes*, p. 55)

Al cuestionar, en los enunciados atribuidos a una instancia discursiva (personaje), la responsabilidad ante aquello que se dice, el personaje adquiere un rasgo de perplejidad que le humaniza. Pero, además, al romper con esta convención, se descubren los resortes que explican el carácter de lo teatral : un autor crea un mundo de ficción, que se concreta en un texto, en un enunciado ; al actualizarse en espectáculo, por mediación de los actores, el público asume convencionalmente que lo que se dice, se dice en ese momento. Se logra, por tanto, un efecto de autenticidad ya que el espectador asiste a una comunicación anclada en el aquí y en el ahora de la comunicación inmediata. « ¿Qué ahora ? », preguntaría Solano en *Ñaque* (p. 130) a lo que responderá Ríos : « El ahora de ahora, el tuyo, el mío, el del público » .

<sup>18</sup> La ruptura de esta convención va más allá del mero artificio estético, porque en la oposición entre el autor y la instancia discursiva creada se descubre un verdadero conflicto humano : la resistencia del hombre a dejar de existir. Así sucede en « La puerta », incluida en *Pervertimento y Otros gestos para nada*, p. 40, la salida del personaje no es solo el término de la interlocución, es la difícil asunción de su propia muerte : « Mientras que yo... yo, a mi manera, claro, a mi manera, que no es como la suya... pero yo, al fin y al cabo... al fin y al cabo, yo... » .

Otro de los casos de ruptura de la convención teatral consiste en la apertura de la comunicación intraescénica<sup>19</sup>. Los personajes son conscientes de la presencia del receptor extraescénico o se dirigen directamente a este receptor plural. Podemos hablar en esta oportunidad de una *activación directa* del polo de recepción extraescénica<sup>20</sup>, cuya presencia condiciona, o mejor, es motivo del discurso del personaje.

Y.- Y, en tal caso, ¿cómo no vamos a hablarles ?

X.- No te falta razón.

Y.- Y si les hablamos, ¿con qué derecho podemos negarnos a escucharles ?

X.- Eso es verdad<sup>21</sup>. (« Espejismos » , en *Pervertimento y Otros gestos para nada*, p. 52)

Además, podría hablarse de una *activación indirecta* del polo de la recepción extraescénica, en la que no hay una alusión directa al receptor. Pero, en el teatro de Sanchis Sinisterra, el diseño del discurso está completamente supeditado a la creación de un receptor activo, que se ve obligado a participar en la reconstrucción de un discurso deliberadamente ambiguo, abierto, impreciso<sup>22</sup>.

En algunos casos la fragmentación discursiva como pauta estética que organiza la obra es un mecanismo de activación indirecta de la recepción extraescénica. *Lope de Aguirre, traidor*, por ejemplo, consta de nueve monólogos y de otros episodios corales que recogen una voz plural, entre la que figuran las nueve voces de los monólogos. Sin duda alguna, este discurso fragmentado, coral y encadenado, ajustado a un diseño estrófico (el coro, intercalado entre los monólogos, funciona como estribillo), exige la participación del receptor.

<sup>19</sup> La apertura de la comunicación (el paso de la comunicación intraescénica a la comunicación extraescénica) supone una ruptura de la convención y, en « Monológico », incluido en *Pervertimento y Otros gestos para nada*, sustenta un discurso no convencional basado en la justificación del monólogo como subgénero teatral y en su propia esencia comunicativa : ¿cómo dar cuenta de la presencia de un actor en escena?

<sup>20</sup> También en « Monológico » (p. 19) se observa cómo esa activación del receptor extraescénico se manifiesta en el propio discurso del personaje, una voz que se incorpora a su discurso : « Todo el mundo necesita un poco de soledad de vez en cuando, digo yo, para poner en orden sus ideas. ¿Qué ideas? Estas, por ejemplo » .

<sup>21</sup> La disposición acentúa esa ruptura de lo convencional, como se aprecia en la acotación inicial de la pieza : « (Escenario vacío. Dos personajes, X e Y, sentados en sendas sillas plegables de lona, de espaldas al público, uno al lado del otro. X se vuelve discretamente y mira al público.) »

<sup>22</sup> « Ahí está », en *Pervertimento y Otros gestos para nada*, es un ejemplo claro de la labor del receptor implícito. En la escena solo hay un objeto iluminado, el resto son sombras. Se oyen pasos, respiraciones. Un silencio prolongado y dos voces, una desde cada lateral, que hablan de ese objeto y tratan de dar sentido a su presencia en el escenario.



Hemos distinguido, en definitiva, dos modos de comunicación : intraescénica (o cerrada) y extraescénica (o abierta) ; pero, además, habría de considerarse el carácter convencional o no convencional de esos ámbitos de comunicación<sup>23</sup>.

### **b) Participación de los sujetos de enunciación**

En este apartado nos limitamos a señalar algunos aspectos que afectan a la forma en que participan los sujetos de enunciación. Es habitual que las interlocuciones se planteen como una necesidad, una forma de superar la soledad a la que se ven abocados los personajes. Si nos fijamos en los monólogos, observamos en algunos de ellos un nivel muy alto de interactividad intraescénica<sup>24</sup> : el personaje busca continuamente la réplica del interlocutor. Por eso, hay personajes condenados a la soledad de los monólogos, ya que fracasan en su intento de entablar una comunicación, como se aprecia en el final de « Mísero Próspero », en *Mísero Próspero y otras breverías (monólogos y diálogos)*<sup>25</sup> :

Nada otra vez. Nada siempre. Yo solo. Sólo yo. Y esta sórdida gruta... Triste magia trucada... Telones, candilejas, bambalinas... [...] Quedar aquí cautivo... En la isla tan estéril...

En algunos intercambios comunicativos se detecta un desequilibrio en el compromiso de los interlocutores en el diálogo. Podría hablarse de sujetos iniciadores (o activos) que proponen el diálogo y sujetos no colaboradores (o pasivos). Por ejemplo, en « Lo bueno de las flores es que se marchitan pronto », incluida en *Mísero Próspero y otras breverías (monólogos y diálogos)*, se produce un cambio en la orientación de la agentividad dialógica. En primera instancia, la joven (A) es la iniciadora de la conversación y el hombre (B) no colabora en la progresión de la comunicación. Sin embargo, la obra se cierra con la inversión del sentido de la agentividad dialógica.

Por otro lado, el inicio absoluto del intercambio comunicativo, es decir, el comienzo de las obras, forma parte de la fase de despegue del receptor, etapa en la que este asume la propuesta de la ficción y ha de esforzarse por dar sentido a la situación comunicativa a la que asiste como espectador privilegiado<sup>26</sup>. En este sentido, los intercambios ini-

<sup>23</sup>La combinación de situaciones comunicativas convencionales y no convencionales confiere a la obra un efecto de verosimilitud gradual : al desmontarse la convención teatral, lo no convencional resulta más verosímil. En *Los figurantes*, p. 14 el Guardia 2<sup>o</sup> se despega de la ficción cuando aconseja : « (...) Hemos de ponernos de acuerdo para actuar al mismo tiempo, como si estuviera ensayado, como si fuera de la obra (...) » .

<sup>24</sup>« Casi todas locas » y « Retrato de mujer con sombras », en *Mísero Próspero y otras breverías (monólogos y diálogos)*, son dos ejemplos de monólogos con un alto grado de interactividad intraescénica.

<sup>25</sup>La imposibilidad de comunicarse lleva al enfado y a la desesperación (Efrén y Dora en *Flechas del ángel del olvido*); e incluso a la extinción, como al personaje de « La puerta » en *Pervirtimento y Otros gestos para nada*.

<sup>26</sup>El receptor se encuentra con dificultades para saber de qué están hablando dos instancias comunicativas que no tienen presencia escénica (las dos voces de « Ahí está », en la nota 22). « Voz I. Ahí está. Voz

ciales son intervenciones inespecíficas, incompletas, sustentadas en el conocimiento compartido de los personajes y que exigen un esfuerzo interpretativo por parte del receptor, que ha de completar la información que no extrae directamente del diálogo de los personajes.

En estas circunstancias, es habitual la presencia de un personaje cuya actividad dialógica se orienta a recuperar información sobre determinadas circunstancias que él desconoce. Podríamos hablar en este caso de un personaje-guía (como Paulino en *i Ay Carmela !*), ya que sus indagaciones ayudan a que el receptor reconstruya la historia<sup>27</sup>.

*Paulino.* ¿Y tú dónde has estado ?

*Carmela.* ¿ Cuándo ?

*Paulino.* Todo este rato... Desde que te has ido...

*Carmela.* He estado... allí.

*Paulino.* Sí pero, ¿dónde?

*Carmela.* No sé. Era... un cruce de vías.

*Paulino.* ¿ Un cruce ?

*Carmela.* Sí ; de vías de tren. Se cruzaban dos vías de tren. (p. 213)

Además, los desajustes que se aprecian en algunas situaciones comunicativas provocan extrañeza en los personajes que participan en ese intercambio comunicativo. Es la que siente Paulino cuando advierte que está dialogando con Carmela, después de que esta haya muerto<sup>28</sup>.

En *Naufragios de Álgar Núñez o la berida del otro* se producen también encuentros entre personajes que pertenecen a espacios sociales y culturales distintos. Es el caso del diálogo que mantienen Mariana y Claudia, el intercambio se detiene porque no hay un conocimiento compartido :

*Claudia.* Te lo dije.

*Mariana.* (Sorprendida.) ¿ Qué ?

*Claudia.* Te lo dije y te lo repetí.

*Mariana.* ¿ Qué fue lo que me dijo ? ¿Y quién es usted ?

*Claudia.* No dirás que no estabas advertida.

*Mariana.* Me parece que me confunde con otra...

*Claudia.* ¿ Esperas a tu hombre ? [...] (p. 166)

*Mariana.* ¿ Vamos a tomar un café ?

*Claudia.* ¿ Un qué ? (p. 167)

---

2. Sí, ahí está. Por fin. *Voz 1.* Por fin, sí. *Voz 2.* Lo encontramos. *Voz 1.* Ya era hora. *Voz 2.* Tanto buscar, y... ».

<sup>27</sup> La misma función cumplen Priscila y Natalia, de forma alterna, en « El cerco de Leningrado ».

<sup>28</sup> *Paulino.* Esto... Lo que nos pasa... Que tú estés aquí, muerta, y que podamos hablar, tocarnos... No entiendo cómo está ocurriendo, ni por qué... , en *iAy, Carmela!*, p. 217.

El modelo de construcción de algunas obras es el de la existencia de dos realidades argumentales que comparten un espacio de interlocución. En estos casos hay personajes, como Carmela, que son mediadores de ese trasvase situacional<sup>29</sup>. El carácter enigmático de estos personajes contribuye a dar solidez a la imbricación de estas situaciones comunicativas.

### **c) Espacio comunicativo**

Es una constante del teatro de Sanchis Sinisterra que los personajes se encuentren en un espacio indeterminado, impreciso, como si su soledad estuviera en consonancia con el vacío en que viven. Así se aprecia en algunas acotaciones o en algunas intervenciones de los propios personajes. En muchos casos se produce una identificación entre el espacio argumental y el espacio escénico, ya que esta desnudez escénica responde también a una búsqueda de la verdadera esencia teatral.

*El escenario está vacío y desierto. Luz imprecisa*<sup>30</sup> [...].

*Ríos.- ¿Dónde estamos ?*

*Solano.- En un teatro...*

*Ríos.- ¿ Seguro ?*

*Solano.- ...o algo parecido. (Ñaque, p.125)*

La superación de los límites físicos del espacio escénico es otro de los mecanismos empleados por el autor para producir un extrañamiento del acontecimiento teatral. Esa superación presenta distintas modalidades : voces que hablan de lo que el espectador presencia, personajes que comentan lo que ven en bastidores (por ejemplo, en «Al lado», incluido en *Pervertimento*, ese espacio narrado acaba por invadir el espacio escénico : un disparo que sale de la realidad evocada e impacta en el personaje, que cae al suelo)<sup>31</sup>, ruptura de la cuarta pared o inversión de la perspectiva convencional, según la cual las instancias discursivas parecen humanizarse.

Una de las notas más destacadas de la creación dramática de Sanchis Sinisterra es la interlocución entre personajes anclados en realidades diferentes. Este desajuste en que se encuentran los personajes se corrige al compartir los personajes un espacio de inter-

<sup>29</sup> También Esteban desempeña esta función. *Esteban*. Me han enviado a buscarte. Que vaya Esteban el Negro, han dicho. Él puede ir y venir por todas partes. No es de aquí ni de allá, no es de ningún sitio. . . (Pausa. Le muestra la bolsa de plástico.) Te he traído esto. Me lo dio ella. . . para ti. *Naufragios de Alvar Núñez o la herida del otro*, p. 108.

<sup>30</sup> En « Primavera 39 », en *Terror y miseria en el primer franquismo* se presenta el espacio como « Lugar indefinido lleno de objetos y materiales residuales », p. 83.

<sup>31</sup> Los autores de este artículo tuvieron la oportunidad de trabajar, como actores, en el *Teatro del Común*, bajo la dirección de Sanchis Sinisterra, encarnando a los personajes de « El atajo », pieza incluida en *Terror y miseria en el primer franquismo*. En esta pieza los dos personajes interrumpen su interlocución al ser testigos de un acontecimiento, que tiene lugar en bastidores, al que el público accede a través del relato que de ese episodio hacen los personajes.

locución común. Se crea, en efecto, una situación comunicativa nueva, desarrollada a partir de la propuesta que hace uno de los personajes<sup>32</sup>. Así sucede, por ejemplo, en *¡Ay, Carmela!* Para Paulino, Carmela está muerta y, sin embargo, Carmela ensaya el papel que va a representar en la función que desembocará en su muerte.

*Paulino.* No, si tú no tienes la culpa, ya lo sé...

*Carmela.* ¿La culpa? ¿De qué?

*Paulino.* De nada, Carmela, de nada... Tú, bastante haces, pobre... Ahora aquí, ahora allá... Que si viva, que si muerta... (p. 225)

Cuando en un mismo espacio escénico se convocan dos espacios argumentales distintos, se produce una situación transitoria en la que las circunstancias espaciales son ambiguas, quedan indeterminadas, y el intercambio comunicativo se llena de ruidos, de incomprendiones. Por eso, en *Naufragios de Álvaro Nuñez* el personaje de Mariana pierde los nervios tras verse inmersa en un espacio desestabilizado por otros personajes y que le resulta completamente ajeno a su conocimiento del mundo :

*Mariana.* (Desde la cama, furiosa.) ¿Qué emperador ni qué mensaje ni qué esperar son esos? ¡Yo, yo soy quien espera en cada carta, en cada teléfono que suena o que no suena, en todas las llamadas! (Se calma.) Alguien llamó, estoy segura. No fue sólo cosa de mi miedo... ¿Esperabas a alguien? (Vuelve a tenderse.) (p. 107)

El encuentro de estas situaciones dramáticas en un mismo espacio escénico produce un efecto de verosimilitud. Normalmente se parte de una situación básica (Paulino en el teatro solo tras la muerte de Carmela) y se incorpora una situación desestabilizadora (Carmela, después de muerta, dialoga con Paulino) que acaba dominando en la interlocución única del espacio escénico y adquiere, a pesar de ser la situación menos realista, un grado de verosimilitud, que resulta de la ruptura de la situación inicial<sup>33</sup>.

#### **d) Progresión del intercambio comunicativo**

Hasta aquí hemos prestado atención a cómo se establece el anclaje de la situación comunicativa (quiénes participan en la comunicación y en qué espacio dialogan) y hemos advertido en qué medida ese anclaje comunicativo condiciona el carácter de

<sup>32</sup> Por eso la acotación del autor es reveladora: « *Paulino.* (Que, durante el diálogo, ha ido “ingresando” paulatinamente en la situación definida por Carmela) » p. 227.

<sup>33</sup> En *Naufragios de Álvaro Nuñez o la berida del otro* se emplea el mismo recurso: Situación 1 (Dormitorio actual: hombre y mujer) Situación 2 (Episodios relativos al s. XVI, que se plantean como un ensayo o una enigmática representación teatral que pretende rectificar lo dicho por un libro escrito en el s. XVI). Una variante de este recurso es el ejercicio que Sanchis denomina *la quinta pared*, en el que dos personajes monologan en espacios distintos dentro del mismo escenario. Sus discursos se entrelazan sin ellos saberlo (*mono-diálogos públicos en paralelo* los denomina Sanchis en sus clases de dramaturgia) hasta que llega un momento en que la pared ficticia que les separa cae y se crea un espacio intermedio, indefinido, en el que ambos personajes se encuentran, se reconocen y dialogan. Es el caso de « Dos exilios », en *Terror y miseria en el primer franquismo*, p. 143-158.

los personajes. Otro de los aspectos relevantes en el teatro de Sanchis Sinisterra es la progresión dialógica, cuyo análisis pormenorizado supera con creces los límites de este trabajo. Nos conformaremos tan solo con apuntar dos constantes relativas al modo como se desarrollan los intercambios comunicativos : la ruptura de la progresión lineal del diálogo y el empleo de turnos comunicativos poco informativos.

Una sucesión lineal del diálogo, conforme a la cual un personaje cede la palabra a otro y el intercambio aporta en cada turno comunicativo una información que se añade a la anterior, obedece a un modo de conversar ideal, desde luego alejado de los intercambios comunicativos espontáneos e informales. En la obra de Sanchis Sinisterra el intercambio comunicativo está lleno de *ruidos* que rompen esa progresión lineal idealizada. Esa ruptura responde, en el fondo, a un equilibrio entre la función del emisor y el papel del receptor. Se presta, en definitiva, atención al receptor como factor decisivo en la progresión dialógica : es importante qué se dice como emisor, pero también lo es cómo se interpreta aquello que se dice.

Son muchos los recursos empleados para la suspensión de la progresión dialógica. Si atendemos a la recepción de una intervención anterior, la progresión lineal se quiebra porque el interlocutor pretende captar el sentido exacto que tiene una intervención anterior, acotar el significado de una palabra en el contexto, saber el significado de una palabra que desconoce, comprobar la verdad de lo dicho. A veces, la falta de atención del receptor supone la pérdida del contacto comunicativo que ha de reactivarse. Desde el punto de vista estructural, por ejemplo, un par adyacente (un turno que exige y se cierra con otro, por ejemplo el par pregunta-respuesta) puede prolongarse con más o menos extensión o un diálogo puede verse afectado por el desarrollo de una secuencia lateral, que interrumpe la progresión de un tema e incorpora y prolonga otro.

En ocasiones, los intercambios comunicativos destacan por ser muy poco informativos, ya que hay enunciados que, desde el punto de vista del código lingüístico, no añaden contenido. Sin embargo, estos turnos comunicativos generan (atendiendo a factores pragmáticos como *quién* dice ese enunciado y *en qué contexto*) nuevos sentidos y abren el campo de la interpretación del receptor implícito (lector o espectador). Estructuralmente, la generación de nuevos sentidos se logra por medio de la repetición de turnos comunicativos que funcionan como ecos que remueven el significado, por medio de respuestas imprecisas a preguntas que exigen más concreción informativa o mediante cierres enigmáticos de secuencias, donde el silencio<sup>34</sup> es elemento fundamental en la actualización del texto dramático.

---

<sup>34</sup> Sanchis, en « Pinter y el teatro de verdad », trabajo inédito, habla de la manera en que los personajes pinterianos utilizan el silencio para huir o defenderse del *otro*, al que sienten como una amenaza. Pérez Rasilla en su introducción a *¡Ay, Carmela! El lector por horas*, p. 38 alude a este trabajo.

## Conclusión

Sanchis Sinisterra construye los diálogos con la intención constante de, primero, crear un receptor ideal activo ; segundo, dar una visión no unívoca de la realidad ; tercero, mostrar, en cierto modo, que el contenido está en la forma y que los problemas de progresión comunicativa no son sino una plasmación de la imposibilidad de dialogar, de la dificultad para comprenderse y comprender el mundo. Estas cualidades dotan de coherencia al repertorio de Sanchis y constituyen las herramientas con las que el dramaturgo se acerca a los variados temas que le interesan, vinculados muchos de ellos a la actualidad española e internacional.

Una reflexión para terminar. Las peculiaridades del teatro de Sanchis confieren originalidad a su obra y la distinguen de la producción de otros dramaturgos españoles. Así se demuestra, por ejemplo, en las obras de Sanchis Sinisterra que tratan el tema de la Guerra Civil española y la inmediata posguerra. Nos referimos a *¡Ay, Carmela!* (escrita en 1986 y estrenada en el 1987) y *Terror y miseria en el primer franquismo* (escrita entre 1979 y 2002 y finalmente estrenada en este mismo año)<sup>35</sup>. Las dos han constituido dos hitos en la reconstrucción del pasado reciente y se suman a otros títulos del teatro español contemporáneo como *Las bicicletas son para el verano* (Fernando Fernán Gómez, estrenada en 1982), *El álbum familiar* (José Luis Alonso de Santos, estrenada en 1982, pocos meses después del estreno de *Las bicicletas*), *Misión al pueblo desierto* (Antonio Buero Vallejo, estrenada en 1999) y *Armengol* (Miguel Murillo, publicada en 2003), entre otras. La dualidad de espacios dramáticos que provoca la incertidumbre comunicativa en *¡Ay, Carmela!*, los diálogos beckettianos en el mundo descontextualizado de « Primavera 39 » o la activación de la realidad extraescénica en « El atajo », estas dos últimas piezas incluidas en *Terror y miseria en el primer franquismo*, son ejemplos de un lenguaje teatral rico y complejo, fruto de la búsqueda constante de una forma nueva de interesar al espectador por temas vinculados a la actualidad española<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Estas obras se incluyen dentro de lo que se ha dado en llamar *Teatro de la memoria*. Sobre este género histórico y sobre las diferencias entre el trabajo de Sanchis y otros autores que han escrito acerca del mismo asunto, pueden leerse dos artículos : W. Floeck, « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente » y M. Fox, « El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI » , ambos en *Tendencias escénicas al inicio del Siglo XXI* (J. Romera Castillo, ed.), Madrid, Visor Libros, 2006, p. 185-209 y p. 549-563.

<sup>36</sup> W. Floeck explica por qué podemos decir que *¡Ay, Carmela!* y *Terror y miseria...* se vinculan a la actualidad del momento de su escritura. La primera obra fue la respuesta de Sanchis al cincuentenario del inicio de la Guerra Civil, 1936; la segunda pretendía impedir el olvido interesado de la historia española reciente fomentado, según el autor, desde diversas instancias del poder. Cfr. « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente », en

## Bibliografía

### a) Ediciones de las obras de José Sanchis Sinisterra utilizadas en este artículo<sup>37</sup> :

- El cerco de Leningrado*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1995, 83 p.
- Flechas del ángel del olvido*, Madrid, Ñaque Editora, 2004, 64 p.
- La escena sin límites*, Ciudad Real, Ñaque Editora, 2002, 324 p.
- Misero Próspero y otras breverías*, Madrid, La Avispa, 1995, 95 p.
- Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*, (edición de M. Aznar Soler), Madrid, Cátedra, 1991, 307 p.
- ¡Ay, Carmela! El lector por horas*, (edición de E. Pérez Rasilla), Madrid, Espasa Calpe, 2000, 268 p.
- Terror y miseria en el primer franquismo*, (edición de Mila Sánchez Arnosi), Madrid, Cátedra, 2003, 272 p.
- Trilogía americana (Naufragios de Alvar Núñez o La berida del otro. Lope de Aguirre, traidor. El retablo de Eldorado)*, (edición de Virtudes Serrano) Madrid, Cátedra, 1996, 362 p.

### b) Estudios sobre la obra de José Sanchis Sinisterra :

- AZNAR SOLER, Manuel, Introducción a *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, Madrid, Cátedra, 1991, p. 9-120.
- FLOECK, Wilfried, « Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente », en *Tendencias escénicas al inicio del Siglo XXI* (J. Romera Castillo, ed.), Madrid, Visor Libros, 2006, p. 185-209.
- FOX, Manuela, « El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI », en *Tendencias escénicas al inicio del Siglo XXI* (J. Romera Castillo, ed.), Madrid, Visor Libros, 2006, p. 549-563.
- PÉREZ RASILLA, Eduardo, Introducción a *¡Ay, Carmela! El lector por horas*, de José Sanchis Sinisterra, Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 9-81.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros (ed.), *Terror y miseria en el primer franquismo*, de J. Sanchis Sinisterra, Madrid, Cátedra, 2003, 272 p.

---

*Tendencias escénicas al inicio del Siglo XXI* (J. Romera Castillo, ed.), Madrid, Visor Libros, 2006, p. 199 y 202.

<sup>37</sup> Para tener una información completa de la cronología de la obra teatral de José Sanchis y de las ediciones existentes (textos teóricos y textos teatrales) véanse: M. Sánchez Arnosi, edición de *Terror y miseria en el primer franquismo*, de J. Sanchis Sinisterra, Madrid, Cátedra, 2003, p. 71-77; M. B. Sosa, *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, p. 63-66 y p. 237-239. Fuera de estos dos libros quedan los últimos estrenos del autor: *Sangre Lunar* (estrenada en 2005), *Misiles melódicos* (estrenada en 2005), y *Flechas el ángel del olvido* (estrenada en 2004).

SOSA, Marcela Beatriz, *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2004, 268 p.

**c) Sobre el concepto de repertorio y otras cuestiones teatrales y no teatrales :**

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta un obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001, 367 p.

INGARDEN, Roman, *La obra de arte literaria*, México, Taurus y Universidad Iberoamericana, 1998.

ISER, Wolfgang, [1ª ed. en id. orig., 1976], *El acto de leer*, Madrid, Taurus, 1978.

LÓPEZ ANTUÑANO, J. G., « Repertorio e investigación », en *ADE Teatro*, nº 102, 2004, p. 50-60.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *Les interactions verbales*, 2 tomos, Paris, Armand Colin Éditeur, 1990.

MAINER, José-Carlos, « La cultura de la Transición o la Transición como cultura », en *La Transición, treinta años después. De la Dictadura a la instauración y consolidación de la Democracia*, (textos reunidos por C. Molinero), Barcelona, Península, 2006, p. 153-171.

McDONALD, Ronán, *The Cambridge Introduction to Samuel Beckett*, New York, Cambridge University Press, 2006, 140 p.

MOLAS, Joaquim, « La cultura catalana durante la Transición », en *La Transición, treinta años después. De la Dictadura a la instauración y consolidación de la Democracia*, (textos reunidos por C. Molinero), Barcelona, Península, 2006, p. 173-183.

MOLINERO, Carme (ed.), *La Transición, treinta años después*, Barcelona, Península, 2006, 270 p.

ROMERA CASTILLO, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del Siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2006, 835 p.

ROULET, Eddy, *La description de l'organisation du discours : du dialogue au texte*, Paris, Didier, 1999, 223 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre III. Le dialogue du théâtre*, Paris, Belin, 1996.

VIETIES, Manuel F., « Repertorio teatral, teorías de la recepción y políticas culturales. Una aproximación tentativa », *ADE Teatro*, nº 102, 2004, p.19-49.