

Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra

El horizonte de los verdaderos creadores siempre ha sido romper el horizonte. Ése es el lugar -el no lugar- que José Sanchis Sinisterra ha elegido como su espacio de trabajo. Quien quiera encontrarse con Sanchis, lo hallará en algún punto del horizonte, perforándolo.

Sanchis ha descubierto teatro allí donde casi nadie lo había siquiera intuido. Una y otra vez nos ha obligado a reconocer que teníamos del arte teatral una imagen incompleta, insuficiente. Ese inconformismo es el motor de su teatro fronterizo, que escoge el límite como su materia. Sometiéndola a una desestabilización permanente, Sanchis descubre que, al otro lado de la frontera, hay más teatro.

Sanchis ha sido capaz de tal extensión del teatro justo cuando éste parecía condenado a la extinción. En momentos en que el teatro estaba rodeado de diagnósticos desalentadores, ha opuesto al pesimismo ambiental el optimismo del trabajo. En este sentido -no sólo en éste- , su trayectoria es -mido el adjetivo- ejemplar. Da vértigo la amplitud de la tarea que se ha impuesto. Da más vértigo su profundidad.

Es hora de reconocer el alcance y la hondura de ese esfuerzo, visible en sus piezas teatrales, pero irreducible a ellas. Porque Sanchis no sólo es autor de aportaciones fundamentales a la literatura dramática de las últimas décadas. También es uno de los dramaturgos que con más tenacidad ha provocado una meditación sobre su oficio.

Es al observarlas juntas cuando reconocemos el estrecho vínculo entre aquella obra y esta meditación. De ahí el doble valor de *La escena sin límites*: cada fragmento es precioso; reunidos, nos descubren cómo en Sanchis el teórico y el poeta se han alimentado mutuamente. La meditación ha tensionado la obra y la obra no ha dejado de presentar exigencias a la meditación. Exigencias que son preguntas acerca de las técnicas y, sobre todo, acerca del sentido del trabajo dramático.

Empecemos hablando de éste, del sentido, sin el que aquellas técnicas podrían confundirse con meras estrategias formales. Recordemos que Sanchis ha escrito su teatro orientándose no al entretenimiento del espectador, sino a su participación constructiva en el suceso teatral. Ha hecho a cada espectador responsable de la obra; le ha invitado a cocrearla, a intervenir en ella como dramaturgo. Esa voluntad, especialmente visible en piezas como *El lector por horas*, subyace a toda su producción.

Tal apertura de espacios a cubrir por el espectador coincide con una implosión del texto; con su reducción. De ahí que se haya hablado, refiriéndose a Sanchis, de una teatralidad menor. Que es, sin embargo, mayor si la observamos no desde el autor omnisciente, sino desde el espectador que pregunta. La contracción del texto coincide con la dilatación del espacio interlineal, que es precisamente el del receptor. El silencio, el vacío, la oscuridad, la pausa, ganan terreno en Sanchis frente al discurso compacto del escritor que todo lo sabe y todo lo dice. Son la tierra que el autor cede para que el espectador levante casa desde su propia experiencia.

Semejante construcción de espacios a llenar sólo puede hacerla un perforador que sea también un arquitecto del vacío. Pocos autores hay tan conscientes como Sanchis de cada milímetro en el diseño de sus textos. Que se convierten en escena en hogares cálidos, habitados por el espectador. Por la inteligencia del espectador y también por su corazón. Sanchis ha conseguido que un trabajo tan racional como el suyo no excluya la emoción. Por el contrario, sus textos -pensemos un momento en *Ay, Carmela* o en *Ñaque*- son, sobre el papel, modelos de ingeniería dramática, y en escena, lugares de la experiencia.

El espectador implícito en los textos de Sanchis completa la obra desde su propia experiencia. No la consume como un producto acabado, sino que participa en su producción. Es responsable de ella -de su sentido, de su éxito-, y no su juez distante. Más que en aspectos temáticos o argumentales, es en esta emancipación del espectador donde descubrimos el núcleo del compromiso moral y político de Sanchis. En su búsqueda de un espectador responsable y, por tanto, capaz de disidencia y de resistencia. Un espectador que sea antes un ciudadano que un consumidor.

¿Cómo abrir espacios al espectador? Tal es la pregunta que impulsa una y otra vez la meditación sanchisiana. Que siempre comienza por una mirada crítica hacia la historia de la literatura dramática. El teatro de Sanchis no crece sobre la repetición de modelos probados, sino sobre la puesta en crisis de los mismos. Ningún elemento relevante en la composición del texto queda fuera de esa puesta en crisis: fábula, personaje, situación, tiempo, espacio, didascalia... En cada obra, Sanchis vuelve a definir esos elementos; les halla otros límites. Para saltárselos.

En este sentido, en Sanchis la creación tiene por origen la crítica de la tradición. Crítica que exige conocer a fondo esa tradición, pero también evitar hacia ella una actitud reverente que la convierta en mito. La tradición es tratada por él no como un 'factum', sino como un movimiento inacabable y de rumbo imprevisible. Por esa mirada no prejuiciosa a la tradición, Sanchis es sucesor, nunca epígono. Tampoco lo es de Brecht, Beckett o Pinter, los más importantes guías en distintos momentos de su viaje. Porque en estos autores Sanchis no ha explorado el centro de la obra, sino su límite: el lugar que la escritura aceptaba como frontera a partir de la cual ya no había teatro.

Esa vocación constante por explorar los límites de la teatralidad está en la base de las investigaciones de Sanchis sobre materiales no teatrales. Me refiero, en particular, a sus trabajos sobre Kafka, Joyce, Cortázar, Melville o el propio Beckett, entre otros. De lo que se trata en ellos no es de buscar correspondencias directas para, desde una narración, poner en pie un espectáculo. De lo que se trata es, me parece, de investigar la posibilidad de traducción entre sistemas de recepción tan distintos como lo son el del espectador teatral y el del solitario lector de narraciones. Partiendo de que la riqueza de una traducción reside en la capacidad del lenguaje original para presentar al lenguaje de llegada unas exigencias ante las que éste, en principio, no tiene respuesta. En este sentido, la lengua original obliga a la lengua final a ensancharse. Así ha sucedido en este caso: lo no teatral ha creado teatro.

De eso se trata, me parece. Pero también de indagar en los límites de semejante traducción. Porque lo más interesante en una traducción es siempre lo no traducible: esa materia que, resistiéndose a ser canjeada, nos revela la insuficiencia de nuestro

lenguaje actual y se convierte en un nuevo límite, hasta entonces desconocido -porque no sabemos que no podemos decir algo hasta que intentamos decirlo-. Nuevo límite que es un nuevo horizonte, un nuevo desafío. En este sentido, las “traducciones” de Sanchis no son trabajos menores, sino hitos mayores en su misión.

En el mismo contexto hay que valorar su trabajo como adaptador de textos clásicos. De nuevo aquí el conocimiento de lo transmitido y la vocación desestabilizadora se conjugan en torno a elementos que siempre estuvieron allí y, sin embargo, son ahora vistos de otro modo. También como adaptador, Sanchis ha dirigido una mirada no mitologizante hacia la tradición. Ha revitalizado ésta, descubriendo en el texto clásico aspectos que las condiciones de su producción o de su transmisión habían reprimido. Descubriendo también que no se puede leer a Sófocles como si no hubiera habido un Shakespeare, un Chejov o un Beckett. La tradición que Sanchis nos entrega es más compleja -y, por tanto, más rica, más productiva- que la que él recibió.

La noción de complejidad es nuclear en Sanchis como dramaturgo y como investigador. También lo es en el Sanchis pedagogo. La exploración de aquello que, siendo complejo, se esconde en lo simple: tal ha sido el objetivo común de los, por lo demás, tan diversos talleres de dramaturgia que ha liderado. Éstos no han sido cursillos de acceso al gremio, sino laboratorios cuya marca es la incertidumbre de los resultados. Frente a tantos talleres basados en la repetición de un modelo, los alumnos de Sanchis han sido animados a desestabilizar los modelos preexistentes. En lugar de escritores clónicos, educados en la redundancia, Sanchis ha alentado vocaciones originales. De ahí que tantos autores, y tan distintos, reconozcan en él un maestro.

El ámbito de investigación más fecundo en esos laboratorios ha sido, sin duda, la palabra. Sanchis es uno de los mayores responsables de que ésta haya recuperado el centro del hecho teatral. Pero esta palabra que ahora vuelve a dominar la escena no es aquella que todo lo dice porque todo lo sabe, sino una palabra insuficiente y dañada. Una palabra herida, incapaz de hacerse cargo de este mundo y, sin embargo, capaz de mostrar -más que de decir- otros mundos. Una palabra más limitada y, al tiempo, más poderosa precisamente porque más conocedora de sus límites.

En este sentido, el trabajo en torno a la palabra alterada es un paradigma de la misión que Sanchis se ha dado. La exploración de los límites de la palabra teatral se resuelve, paradójicamente, en una expansión de su capacidad. Investigando lo no decible, el lenguaje crece. En las fronteras de nuestro lenguaje se hacen visibles otros lenguajes, otros mundos. No es opacidad, sino una nueva transparencia lo que llega a escena.

La noción de complejidad está también en la base del trabajo de Sanchis como director. Éste no traiciona al Sanchis escritor de textos que son cifras complejas a desentrañar por la puesta en escena. Tanto si trabaja con textos propios como si lo hace con ajenos, Sanchis trata cada frase, cada gesto prefigurado por el autor, como una mina a explotar. Por utilizar una de las imágenes más queridas por él: cada elemento de un texto viene a ser como la punta visible de un iceberg.

La punta del iceberg es, por cierto, una buena imagen desde la que releer la historia del Teatro Fronterizo y de su espacio natal, la Sala Beckett de Barcelona. La influencia

del Fronterizo no es reducible a la ejercida sobre los espectadores que vieron sus espectáculos. Así como el valor de la Beckett no se agota en las obras en ella exhibidas, ni en los hombres y mujeres que se han formado en sus talleres. La Beckett y el Fronterizo han sido, ante todo, espacios morales. Han servido para tensionar un sistema teatral dominado por la inercia. Muchos les debemos mucho. Les deben gratitud, sobre todo, espectadores que nunca han oído hablar de ellos y que, sin embargo, gracias a ellos han recibido un teatro más ancho y más hondo.

A lo que el Teatro Fronterizo aspiró, a lo que no ha dejado de aspirar Sanchis, es al viejo anhelo del mejor teatro desde los griegos: a la representación de lo irrepresentable. O, como él mismo ha dicho, a asumir la imposibilidad de representar y a convertir esa imposibilidad en una opción ética y estética. Acaso no haya mejor ejemplo de esa paradójica aspiración que aquella aventura que se llamó *La cruzada de los niños de la calle*. No hay en ese texto una sola línea de Sanchis, pero entre líneas está todo él. Los escritores convocados por Sanchis evitaron la obscena tentación de representar con virtuosos niños actores el dañado cuerpo del niño latinoamericano. Consiguieron, sin embargo, mostrar su hueco, su ausencia, su imposible representación. En el Teatro María Guerrero, sede del Centro Dramático Nacional, que durante unas horas al día llegó a ser tan importante como la minúscula Sala Beckett.

Nunca como entonces, pero no sólo entonces, Sanchis ha llevado a los templos culturales el espíritu del Teatro Fronterizo. Entonces, pero no sólo entonces, consiguió ocupar el centro sin abandonar el margen. Desde esa vocación fronteriza, ha sido uno de los pocos dramaturgos españoles con capacidad de liderazgo. Su trabajo ha bastado para probar que el teatro es un arte de futuro. Precisamente cuando la decadencia del arte teatral era vista como una gran masa de hielo que avanzaba imparablemente. En lugar de echarse a un lado, Sanchis decidió encaramarse a esa masa de hielo. Si el glaciar cerraba el horizonte, ése era el lugar en que había que hacer teatro. Romper el horizonte: ésa es la misión que Sanchis ha elegido.

Juan Mayorga