

LOS OSCUROS TERRITORIOS HACIA LA TEATRALIDAD

Para Sinisterra el teatro siempre ha sido -y sigue siendo- un viaje por mundos distintos, desconocidos, mundos por descubrir y explorar. Un viaje por escarpados senderos que al final del camino revelan nuevas formas de crear universos, de concebir la escena y entrar en contacto con el público. En cualquier caso, un viaje de iniciación frente a la inagotable opacidad de la vida.

Escena del principio del viaje. Valencia, después de la Guerra Civil. Familia republicana. En la calle, en unos solares, Sinisterra niño juega con los que habrán de ser sus juguetes más bonitos: unos trozos de chatarra. Aquí nace “la estética de la chapuza”, presente en un gran número de obras suyas. A la edad de diez años, empieza el viaje de verdad: el alumno fascinado por las lecturas de su profesor de francés escribe su primera novela y decide ser escritor. Colaborador asiduo de la revista de su colegio, actor y poco después director de escena, el adolescente inicia su viaje hacia la literatura, hacia el teatro.

ACTO I ● Sinisterra crea un grupo de teatro en el Instituto Francés de Valencia, lee a Anouilh, Giraudoux, Cocteau, Claudel... y se empapa de literatura francesa. Esto hace que, de manera natural, se oriente hacia los autores franceses cuando se pone a co-dirigir el Teatro Español Universitario en la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia (1957). Pronto se interesa también por autores españoles que para aquella época resultaban corrosivos: Federico García Lorca, Alejandro Casona, Jardiel Poncela. El joven estudiante escribe, hace teatro, bebe de la fuente de la disidencia universitaria. Una vez más, Francia se le ofrece. A los veinte años, con la guitarra debajo del brazo y una beca en el bolsillo se marcha a París y descubre a los teóricos del teatro: Brecht, Vilar, Copeau, Jouvet, Barrault. Gracias a este encuentro decisivo, que le permite conciliar filosofía y práctica teatral, crea a su regreso una asignatura de Teoría Teatral en la Universidad (1960-1967). Los primeros pasos hacia la escritura, la práctica, la teoría y la docencia ya están dados. Se afianzan a lo largo del viaje, siempre con la misma voluntad de reflexionar sobre el teatro para montarlo, o

montarlo para reflexionar sobre el teatro. Siempre es un viaje por las lindes, al margen del poder político y los discursos oficiales. Funda su propio Grupo de Estudios Dramáticos. Lanza en 1964 un proyecto de Asociación Independiente de Teatros Experimentales. Escribe en revistas especializadas (*Primer Acto*). Es nombrado profesor asistente de Literatura Española y empieza a representar sus propios textos (*Midas, La risa*) con los que reivindica la influencia de su maestro: Brecht. Un Brecht al que el franquismo ha censurado y elevado a la categoría de diablo, un Brecht que la oposición intelectual de la época utiliza como mascarón de proa pero que representa una traba para los proyectos teatrales de Sinisterra: a veces se le cierran las puertas. Pero el viaje sigue. Dirección: Teruel.

ACTO II ● Boda. Nace Helena. Sinisterra saca la cátedra de enseñanza media y le dan destino en Teruel, donde nace Clara, su segunda hija. Su actividad teatral disminuye, como era de esperar. La vida familiar, el vivir lejos de los centros de cultura, la vuelta al oscurantismo del franquismo y al recuerdo de la Guerra Civil (omnipresentes en Teruel), apartan al autor del camino que se había fijado. Monta algunas creaciones colectivas con adolescentes, escribe algunas obras, entre las que destaca *Algo así como Hamlet* (1970). En ésta se sigue inspirando en Brecht, pero un Brecht interrogado ideológicamente. Un Brecht en crisis con el que poder denunciar, deconstruir y jugar con la forma teatral, con el que poder solicitar la participación activa de los espectadores.

PRINCIPIO DEL ACTO III ● Sinisterra conoce a Federico Roda, subdirector del Instituto de Teatro de Barcelona, quien le propone una plaza de profesor en dicho centro. De Teruel se traslada a Cataluña, que es algo así como la antesala de Europa: libertad, tolerancia, un hervidero cultural en un ambiente teñido de antifranquismo y nacionalismo de izquierdas, y poco propicio para que un autor de lengua castellana se dé a conocer. En el Instituto de Teatro es la época mágica de Fabià Puigserver, de Joan Font o de Albert Boadella. Luego nacerán el Teatre Lliure, Els Comediants, Els Joglars.

Sinisterra, marginalizado en su faceta de autor y de director, se lanza a la investigación teatral. Tras reflexionar de nuevo sobre el teatro de Brecht, se convierte definitivamente en su crítico y empieza a interesarse por las dramaturgias en la línea del teatro de Artaud: Grotowski, Living Theatre, Open Theatre, todas ellas en el polo opuesto del teatro brechtiano. Vuelve a las raíces del teatro, a la fiesta, a los cantares de gesta, al rito para explorar nuevas fronteras de la teatralidad. 1976: Ricard Salvat y l'Assemblea de Actors i Directors le proponen dirigir *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, de José María Rodríguez Méndez. Sinisterra pone en práctica los resultados de sus investigaciones acerca de las raíces del teatro, dándose a conocer como director escénico. Y otra vez empieza la aventura teatral. El Teatro Fronterizo nace en 1977, para "crear una verdadera alternativa al teatro burgués". No basta con "actuar ante un público popular o modificar el contenido ideológico de las obras representadas" para cambiar el teatro. La ideología está presente incluso en los códigos de representación, en los lenguajes convencionales que, desde el texto hasta la escenificación, configuran la producción y la recepción del espectáculo. Hay que cambiar la forma misma del teatro, para que el teatro pueda cambiar el mundo. Explorar los límites de la teatralidad, modificar los mecanismos de recepción del público y volver a unas condiciones de representación minimalistas: ésos son los desafíos que se lanza el Teatro Fronterizo tras pasar por una primera etapa de reflexión acerca de los límites y diferencias entre teatro y narración. ¿En qué estriba la especificidad de la escritura dramática? ¿Qué hay que hacer para encontrar, en lo más profundo, la matriz implícita de la teatralidad, los conceptos casi inconscientes de personaje, tiempo y acción que esclerotizan cualquier tentativa de innovación? "Deconstruir" los parámetros del texto dramático, sometiéndolos a una revisión sistemática; hacer la adaptación teatral de *La epopeya de Gilgamesh*, mediante la inscripción de su epicidad en una dramaturgia de la "cuarta pared". En ella los tres actores se cuentan la epopeya mutuamente y la palabra narrativa está sometida a un subtexto

1

Si se me permite una rectificación... No creo que pueda hablarse, en mi caso, de una crítica definitiva a Brecht. Ni entonces ni ahora. Su pensamiento teatral y su obra han sido siempre un referente para mi trabajo. Es cierto que, desde mediados de los 60, empecé a distanciarme del "brechtismo ortodoxo" (¿), del didactismo explícito, del "efecto V", de la forma épica... del mismo modo que mi marxismo ingenuo era atravesado por el psicoanálisis, el estructuralismo, los discursos del cuerpo... Y mi interés por el naciente "teatro ritual" no fue nunca una adhesión incondicional, sino, precisamente, un intento por enriquecer la función política del encuentro escena-sala apelando al ámbito de las pulsiones y relativizando el imperialismo del logos tanto en los procesos ideológicos como en los dispositivos estéticos. Pero volveremos sobre ello...

2

Bueno: más que eliminarla, pretendía reducir su imperialismo como "columna vertebral" de la acción dramática.

Paradójicamente, Aristóteles y Brecht coincidían en instalar la fábula en el centro de la estructura teatral, pero me asaltaba la pregunta: ¿está el teatro condenado a narrar? O mejor: ¿puede existir una acción dramática que no sea vehículo de una historia, de una cadena de acontecimientos relacionados por el principio de causalidad? O mejor aún: ¿qué es la acción dramática en sí misma, con o sin una fábula que la sustente?

3

Si me lo permite, quisiera matizar este "encadenamiento de éxitos"... El proceso fue mucho más lento y dificultoso. Durante los años 80, mi propia relación con la actividad autoral, con la noción misma de autoría, fue más bien titubeante... o, si se quiere, "fronteriza". Es cierto que, a partir de "La noche de Molly Bloom" (1979) y, sobre todo, de "Naque o de piojos y actores" (1980), la actividad de El Teatro Fronterizo comenzó a obtener algún reconocimiento en el medio teatral y en un sector del público. Pero mi propio "estatus" profesional seguía siendo ambiguo (incluso para mí). ¿Autor, director, teórico o pedagogo? ¿Todo a la vez... no era un poco demasiado? Digamos que yo era considerado fundamentalmente un director de escena... que ejercía también

de interacción dramática inventado durante los ensayos. El trabajo de escritura todavía no ha empezado en esa adaptación de algunos cuentos escritos por Brecht, *Historias de tiempos revueltos*, o en *La noche de Molly Bloom*, escrita a partir del último capítulo del *Ulises* de Joyce. Se trata, ante todo, de reconsiderar la noción de acción dramática, de eliminar la fábula 2. En esa época se adentra por los senderos tortuosos que le llevan hasta Kafka. Durante tres años de seminarios, talleres y laboratorios trabaja sobre la polisemia, la ambigüedad, los signos huecos, los símbolos abiertos. Será una etapa decisiva en su camino hacia "la estética de lo traslúcido". Dos espectáculos suyos, *El gran teatro natural de Oklahoma*, de Kafka, e *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato, presentan ya zonas de sombra, vacíos semánticos que los desconcertados espectadores habrán de llenar.

ACTO IV ● Las obras propias se encadenan y los éxitos se multiplican. Las obras más conocidas: *Naque o de piojos y actores*, presentada en el Festival de Sitges en 1980 y llevada a escena más de setecientas veces; ¡Ay, *Carmela*!, por supuesto, con Verónica Forqué y José Luis Gómez, que cambia radicalmente su estatuto de escritor de teatro y le permite abrir la Sala Beckett en Barcelona; *El cerco de Leningrado*, representada por la compañía de Nuria Espert, con la propia Nuria Espert en uno de los papeles; *El lector por horas*, con Juan Diego, Jordi Dauder y Clara Sanchis, y que hace merecedor a su autor del premio al mejor espectáculo español del año 2000; *La raya del pelo de William Holden*, con Ana Torrent, Manuel Galiana y J.L. López Vázquez; y, antes, *Los figurantes* en el Centro Dramático de la Generalitat de Valencia, *Lope de Aguirre, traidor*, estrenada en Bilbao, *El retablo de Eldorado*, *Misero Próspero*, *Perdida en los Apalaches*, *Bienvenidas y Marsal*, *Marsal* (Conspiración Carmin), montadas todas ellas en la Sala Beckett por el Teatro Fronterizo; y por último las que todavía no han sido llevadas a escena, como *Nafragios de Álvaro Núñez*, *Valeria* y *los pájaros* y la magnífica *Sangre lunar*, recientemente publicada en Toulouse 3.

Cada una de ellas supone la exploración de un nuevo territorio, el cuestionamiento de una certidumbre, de una verdad establecida, para librarse de las antiguas limitaciones y poder inventar otras: las del minimalismo y la sobriedad en la construcción de signos y de la estética de la "miseria"; las de la integración del receptor en la ficción, nacida de su creciente interés por el espectador real de la sala de teatro, por su "co-presencia"; las de la palabra teatral, gracias al descubrimiento magistral de Beckett; las de la intertextualidad, convertida en auténtica materia prima para la creación, como ocurre en *Ñaque o de piojos y actores* y *El retablo de Eldorado*. La perseverancia, el entusiasmo y el talento, terminan dando frutos. Sinisterra se convierte en un auténtico maestro para toda una generación de intelectuales españoles que carecen cruelmente de modelos y debe trabajar sin referencias europeas ni americanas. Sinisterra, que dio a conocer a Sergi Belbel, Juan Mayorga y Lluís Cunillé, no deja de formar a jóvenes autores en clases de dramaturgia y talleres de escritura. Su docencia se ha convertido en un punto de referencia imprescindible tanto en España como en Iberoamérica. Este viajero incansable sigue explorando, por caminos cada vez más densos, los oscuros territorios de la teatralidad: su generosidad y entusiasmo inagotables son su único equipaje **4**.

funciones dramáticas. Mis textos "originales" eran desconocidos y las producciones de El Teatro Fronterizo aparecían como objetos híbridos, a medio camino entre la literatura y el teatro, "firmados" por los nombres ilustres de los autores cuyos textos narrativos yo transformaba en textos teatrales y en espectáculos (Joyce, Kafka, Sábato, Melville, Beckett, Cortázar...). De hecho, esta práctica intertextual, así como otras obras inicialmente poco reconocidas ("El Retablo de Eldorado", "Lope de Aguirre, traidor" ...), perseguían un triple objetivo: reivindicar el valor de la palabra, tan denostada por el teatro del gesto y de la imagen; dignificar la especificidad de la escritura dramática y de la figura del autor, marginalizados por la creación colectiva y la "obesidad" (Bernard Dort dixit) del director; y replantearme todos los parámetros de la teatralidad desde un concepto abierto y pluriforme del texto y de sus estructuras constitutivas. No fue hasta 1987, tras el estreno de "¡Ay, Carmela!", cuando se me empezó a incluir en la "nómina" de los autores españoles contemporáneos. Y hasta yo mismo tuve que aceptar tal identidad.

4

Gracias... Pero habría que añadir: y una casi enfermiza necesidad de suplir mediante la lectura y el estudio las grandes insuficiencias de mi conocimiento. Porque al teatro, nada de lo humano le es ajeno.