
**COMENTARIOS A LA ESCENA SIN LÍMITES DE
JOSÉ SANCHIS SINISTERRA**

José V. SAVAL
(University of Edinburgh)

La producción teórica de José Sanchis Sinisterra resulta totalmente desconocida para el gran público e incluso para la crítica a pesar de haberse extendido por más de cuarenta años. El hecho resulta paradójico cuando incluso en las ediciones críticas de Manuel Aznar Soler, Virtudes Serrano y Eduardo Pérez-Rasilla, o incluso mi reciente artículo “*¡Ay Carmela!*, reivindicación de la República, reivindicación de la mujer” (2002), hacen indispensable el conocimiento de su obra teórica en materia de experimentación con el espacio teatral para entender su mundo creativo. Todavía más sorprendente resulta el hecho cuando la obra de este autor nacido en Valencia en 1940 ha llegado a convertirle en el dramaturgo más importante del posfranquismo. La calidad e incluso el éxito comercial de obras como *Ñaque*, *¡Ay, Carmela!*, *El cerco de Leningrado* y *El lector por horas* le colocan a la vanguardia no solo de la innovación teatral sino de la incidencia más relevante de la escena española de las últimas décadas. Cabe añadir también que la adaptación cinematográfica de Carlos Saura de la obra (no) ambientada en la Guerra Civil que es *¡Ay, Carmela!* iban a darle un renombre internacional a Sanchis Sinisterra como no ha conocido ningún autor peninsular en toda la segunda mitad del siglo XX con la posible excepción de Antonio Buero Vallejo. La distribución con subtítulos de esta obra, sobre todo en el mundo anglosajón, le proporcionarán una visibilidad impensable para

un dramaturgo de habla española, llegando a programarse en la poderosa cadena televisiva de pago norteamericana HBO. El éxito de la versión filmica será tan rotundo que algunos críticos, como Alice MacDonald en su artículo "Performing Gender and Nation in *¡Ay, Carmela!*", centran el análisis de su estudio en la versión cinematográfica prescindiendo de su origen teatral. Otro caso sería la aproximación profundamente filmica de Gwynne Edwards que entra en la polémica sobre las adaptaciones teatrales al cine decantándose de una manera un tanto parcial hacia las posibilidades técnicas del séptimo arte (p. 117). Toda esta serie de motivos convierten la aparición de *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral* de Sanchis Sinisterra con una presentación del crítico que mejor conoce su obra, Manuel Aznar Soler, en una más que interesante y necesaria aportación.

Hasta la fecha los aspectos teóricos, inseparables para Sanchis Sinisterra de su creatividad teatral, han conocido una difusión muy escasa y siempre limitada a la crítica más especializada. No porque el aspecto científico de la obra teatral no se publicara adecuadamente, la revista *Primer Acto* es un magnífico ejemplo al haber dado voz a este autor en innumerables ocasiones, sino porque el fenómeno Sanchis Sinisterra se ha hecho excesivamente grande como para continuar ignorando su relevancia científica y crítica. Anteriormente la edición de *Ñaque-¡Ay, Carmela!* publicada en la colección Letras Hispánicas de Cátedra editada por Aznar Soler mostraba en su introducción la relevancia de la labor didáctica y teórica del autor valenciano. Ya en las primeras páginas, Aznar Soler realza el aspecto investigador en la obra de Sanchis Sinisterra: "El trabajo de Sanchis Sinisterra se orienta hacia la indagación de los territorios oscuros de la teatralidad, de sus propios límites y fronteras" (p. 12), con ello advertía al lector y al crítico de la intención exploratoria del dramaturgo en el proceso de creación que a su vez debía fundamentarse sobre un aparato teórico rígido para poder sostenerse. A su vez desde la mencionada introducción se hacía hincapié en los orígenes teóricos de la creatividad del dramaturgo, especialmente la influencia de Bertold Brecht ("racionalidad reflexiva del teatro épico de Bertold Brecht" [p. 18]) y la deuda beckettiana, a la que le reservará un apartado de su introducción (pp. 45-49). Al final del volumen y después de las dos obras, el crítico incluye un apéndice documental que ya en su

momento era de gran valor para la crítica y del cual vuelven a reproducirse algunos de los artículos incluidos en 1993 en esta nueva y más extensa publicación que es *La escena sin límites*. Los casos referidos son el “El teatro fronterizo: Manifiesto (latente)” y “El teatro fronterizo: planteamientos” (Aznar, pp. 267-271 [edición *Ñaque-¡Ay, Carmela!*] y Sanchis 33-39 [*La escena sin límites*]). Lo mismo ocurre con otros dos relevantes textos: “*Ñaque*: 10 años de vida” (Aznar, pp. 276-278; Sinisterra, pp. 65-67) y “Crónica de un fracaso” con su correspondiente “Posdata: un año después” (Aznar, pp. 292-295; Sinisterra, pp. 46-49).

Este apéndice documental se componía de ocho partes y cubría aspectos de gran relevancia tanto para la obra de Sanchis Sinisterra y su búsqueda de respuestas que luego se materializan sobre el espacio escénico como para las dos obras concretas editadas, *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!* Los apartados del 1 al 4 del apéndice están dedicados a El Teatro Fronterizo, *Ñaque* y la picaresca teatral todos ellos firmados por el autor dramático (algunos de ellos vuelven a aparecer en *La escena sin límites*, exactamente tres de los cuatro). El siguiente apartado se centra en la puesta en escena de *Ñaque* según la crítica teatral que servía para medir la dimensión del fenómeno creativo Sanchis Sinisterra mediante la reproducción de fragmentos de críticas aparecidas en la prensa diaria. En la sexta subdivisión del apéndice volvía a emerger de la pluma de Sanchis Sinisterra y se convertía en una diatriba contra la infraestructura teatral a nivel político y la ausencia de apoyo oficial a la vez que carga contra “esa espiral de despilfarro que equipara el arte con un artículo de lujo” (Aznar, p. 295; Sinisterra, p. 48) y la vacuidad de significados del teatro a finales de la década de los años ochenta. La siguiente subdivisión incluye el texto introductorio en el programa de mano de *¡Ay, Carmela!* que tiene un magnífico valor de documento por la gran dificultad de encontrar este tipo de material a posteriori. El apéndice se cierra con la recepción crítica de *¡Ay, Carmela!* como antes lo había hecho con *Ñaque*, nuevamente de un gran valor documental. Por todos estos aspectos arriba comentados, la aparición de la edición crítica de Aznar Soler resultaba de un magnífico valor especialmente en el momento en que fue editada y por la relevancia que daba a la base científica y creativa de las dos obras de Sanchis Sinisterra y su comentario de la obra global. En aquel momento ya podía percibirse la

importancia del Sanchis Sinisterra no solo creador teatral sino en su reflexión sobre el acontecimiento teatral, su proceso creativo, sus límites y sus fronteras.

En 1996 la misma colección Letras hispánicas de la editorial Cátedra volvía a lanzar a las librerías una nueva edición crítica, esta vez *Trilogía americana* a cargo de Virtudes Serrano y que incluía las piezas teatrales *Naufragios de Alvar Núñez o la herida del otro*, *Lope de Aguirre* y *El retablo de Eldorado*. La introducción de Serrano se inicia con una cita del “Manifiesto del Teatro fronterizo (latente)”, exactamente su tercera parte (reproducida en *La escena sin límites*). El hecho de iniciar el texto introductorio con una cita del autor, realizando los aspectos fronterizos y el mestizaje son una clara llamada de atención al público (en este caso lector), no sólo a nivel temático sino, en cierta medida, con respecto a las barreras que quiere rebasar el autor teatral. Con respecto a este tema del mestizaje y la investigación de la alteridad resulta central el artículo “Naufragios de Alvar Núñez” inscrito en *La escena sin límites* (pp. 239-243) y en algunos aspectos con respecto a la voz de la marginalidad presta a emerger en “La palabra alterada” (pp. 274-278) ya aparecido en *Primer Acto* en 2001. En relación a la introducción de Serrano, se puede comentar que se centra mucho en el contexto de 1992 y la celebración del quinto centenario del “descubrimiento” de América puesto que comenta brevemente toda una serie de obras de teatro aparecidas en torno a esa fecha como *Hernán Cortés* de Jorge Márquez, *Yo, maldita india...* de Jerónimo López Mozo, *Las Casas, una hoguera en el amanecer* de Jaime Salom entre otras. Más adelante se centra en aspectos historicistas que envuelven la creación y la exploración de José Sanchis Sinisterra en relación a las tres obras de la trilogía. Muy posiblemente este aspecto se deba a la especialización de esta académica en esta importante área, en el abordaje de estos textos de lo cual resulta una buena muestra su artículo “Teatro de revisión historicista: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español”, aparecido en 1995 en esta misma revista *Teatro*.

De la edición comentada resulta importante resaltar la inclusión de un apéndice final con un glosario de voces infrecuentes que muestra la investigación con respecto a la palabra por parte de Sanchis Sinisterra al intentar en la *Trilogía americana* reproducir un lenguaje fronterizo y marginal como puede ser para algunos acérrimos

defensores de la lengua castellana la exclusión de ricos americanismos, procedentes en muchos de los casos de las hablas de los primeros pobladores de las tierras americanas o, en algunos casos, palabras genuinamente castellanas pero en desuso en la península, lo que viene a demostrar que el teatro fronterizo de Sanchis Sinisterra sabe situarse en los márgenes .

La edición de *¡Ay, Carmela!-El lector por horas* de Eduardo Pérez-Rasilla se adentra en los aspectos programáticos de la obra de José Sanchis Sinisterra tanto en la introducción como en un breve e interesante apéndice que incluye un taller de lectura con posibles aproximaciones al estudio de las dos obras. Los apartados más sobresalientes con respecto a la obra teórica de Sanchis son “Las fronteras en el teatro de Sanchis Sinisterra” y “De Brecht a la Estética de la recepción”. Con respecto a la influencia brechtiana, Pérez-Rasilla explica mejor que nadie este aspecto fundamental en la obra del dramaturgo valenciano:

El tantas veces citado, y tan a menudo simplificado, efecto extrañamiento proporciona una perspectiva diferente, de manera que el espectador pueda percibir, desde el asombro de esa novedad, aspectos inéditos de la realidad histórica en la que vive o de la que procede. Los procesos de alienación o de disolución de la personalidad son los que preocupan esencialmente a Brecht, y esa preocupación se percibe a lo largo de todo el teatro de Sanchis Sinisterra (p. 38).

Al mismo tiempo, el comentario sobre la Teoría de la Recepción resulta exiguo y el crítico se remite a las palabras del propio autor recogidas en la documentación complementaria, especialmente al fragmento reproducido de “Por una dramaturgia de la recepción”, aparecido en *ADE Teatro*, no. 41-42 de 1995, y que se reproduce íntegramente en *La escena sin límites*, exactamente en el apartado “Una estructura de efectos y planos” integrado en “Dramaturgia de la recepción” (pp. 249-254) (en el caso de Pérez-Rasilla [pp. 259-261]).

La documentación complementaria inserta en la edición de Pérez-Rasilla se subdivide en cinco partes y son introducidas por un breve comentario. La primera recoge el prólogo de Fermín Cabal, “Mecanismos de la teatralidad”, a *Valeria y los pájaros y Bienvenidas* de 1995 “Sobre la condición de autor de Sanchis Sinisterra”. A ésta le sigue “El concepto teatral de Sanchis Sinisterra” que recoge breves

comentarios procedentes de artículos de Manuel Aznar Soler, José Monleón y del propio Sanchis Sinisterra (entre ellos el comentado anteriormente sobre la Teoría de la Recepción). El tercer apartado, “El teatro político”, reproduce las palabras del propio autor teatral en una entrevista con Juan Manuel Joya, aparecida en *Nueva Revista* en diciembre de 1999. Al igual que hiciera Aznar Soler en su edición de *Ñaque-¡Ay, Carmela!*, Pérez Rasilla incluye en “La crítica de *¡Ay, Carmela!*” dos curiosos comentarios, bastante desfavorables hacia la obra, aparecidos en *ABC* y *El País* firmadas por Lorenzo López Sancho y Eduardo Haro Tecglen respectivamente. Curiosa y acertadamente Pérez-Rasilla se permite criticar el empleo del título “autor de obra corta” refiriéndose a Sanchis Sinisterra utilizado por Haro Tecglen en una nota a pie de página. El último apartado está dedicado a “Opiniones sobre *El lector por horas*” donde el editor se lamenta de la escasez de materiales al respecto todavía y anuncia el muy posible debate que la obra puede suscitar en el futuro. Aquí se incluyen “opiniones” de Pablo Ley, aparecida en *El País*, Juan Mayorga, autor del prólogo de *La escena sin límites*, publicada en *Primer acto*, Carles Batlle i Jordá incluida en la publicación de *El lector por horas*, y el propio Sanchis Sinisterra nuevamente en *Acotaciones* de la mano de Itziar Pascual. En resumidas cuentas, esta edición incluye algunos aspectos y la introducción, más breve que en el caso de Aznar Soler, aporta comentarios interesantes a la vertiente teórica de Sanchis Sinisterra. En cuanto al apéndice resulta más exiguo que el de Aznar Soler, pero curiosamente también reproduce parte de uno de los artículos incluidos en *La escena sin límites*.

Después de este extenso recorrido por las ediciones críticas de las obras de José Sanchis Sinisterra resulta todavía más interesante la aparición de *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Especialmente por el valor documental de la obra teórica y programática del dramaturgo que permite un acercamiento más extenso que a su vez podrá disfrutar de una mayor difusión al encontrarse, aunque incompleta, reunida. Es interesante el hecho de que algunos de los artículos aparecidos ya vieran la luz en ediciones anteriores más allá de las revistas especializadas donde se publicaron por primera vez. La nueva reproducción, en parte, viene a subrayar la importancia de estos textos anteriormente seleccionados de entre un

mayor número de artículos y que los críticos consideraron ya muy relevantes con anterioridad.

La escena sin límites procede del esfuerzo del crítico Manuel Aznar Soler que se decanta por el aspecto investigador y pedagógico de la obra de Sanchis Sinisterra. El volumen recoge textos teóricos, comentarios a grandes dramaturgos y las interesantes propuestas de El Teatro Fronterizo. La presentación corre a cargo de Manuel Aznar Soler que bajo el título de “Un eterno aprendiz de dramaturgo” señala los objetivos de la recopilación y su valor crítico para más adelante preparar una breve aproximación biográfica del autor. A resaltar resulta la enumeración de características de la obra escénica de Sanchis Sinisterra especialmente cuando se refiere a sus intenciones de “evitar el éxito fácil, la brillantez vacua, la espectacularidad vacía” (p. 14). Se pone de relieve la estética de la austeridad del creador teatral y se reivindica el espacio fronterizo en el que se instala el dramaturgo: “Investigar las fronteras entre el teatro y las demás artes constituía uno de los objetivos ‘mestizos’ de El Teatro Fronterizo” (p. 16). También se subraya la labor del pedagogo y sus aproximaciones teóricas, entre ellas la Estética de la Recepción que consiste según Aznar en la construcción del espectador ideal, problema clave de la puesta en escena y de la dramaturgia que se sitúa “en las antípodas de la pasividad televisiva” (p. 18), convirtiéndose así en una magnífica alabanza a los esfuerzos teatrales de Sanchis Sinisterra, especialmente en nuestro tiempo posmoderno y vacío. La introducción de Aznar Soler realza en todo momento el aspecto teórico y la influencia de Sanchis Sinisterra pero no lo relaciona suficientemente con los textos. Posteriormente pasará a explicar los criterios de selección de los textos que resulta ser excesivamente esquemático pero profundamente explicativo.

El prólogo de Juan Mayorga, “Romper el horizonte: la misión de Sanchis Sinisterra”, resulta muy esclarecedor y se deshace en alabanzas a la labor creativa del dramaturgo, lo cual no deja de estar perfectamente fundamentado. Ya desde el título se ofrece una de las más interesantes características del teatro de Sanchis Sinisterra, “Romper el horizonte”, la búsqueda y la superación de los límites y fronteras. Para Mayorga es indispensable reconocer el estrecho vínculo entre la aproximación teórica del autor teatral y su obra creativa porque en sus propias palabras: “La meditación ha tensionado

la obra y la obra no ha dejado de presentar exigencias a la meditación” (p. 25). Mayorga explica la vocación fronteriza de Sanchis Sinisterra, su conocimiento y adaptación de los clásicos, a los que es necesario conocer muy bien para intentar su mediación a la contemporaneidad, abordaje que el dramaturgo lleva a cabo con una sana “vocación desestabilizadora” (p. 27). Interesante resulta el comentario acerca del espacio moral de El Teatro Fronterizo y la Sala Beckett de Barcelona como forma de agitación contra la inercia y la pasividad de la creación escénica, comentario que desde las páginas de *La escena sin límites* está cargado de una sincera gratitud.

La estructura del volumen, como comenta Aznar Soler en la presentación, ha sido establecida de común acuerdo con el autor y se compone de cinco capítulos. El primero reúne el *manifiesto* fundacional de El Teatro Fronterizo y su itinerario fronterizo, que se complementa con un dossier de los distintos espectáculos de éste. El posicionamiento de los objetivos y planteamientos ocupan la primera parte a la que siguen una serie de textos, algunos de ellos procedentes de los programas de mano de las distintas obras, que estaban inéditos en formato de libro junto a otros que ya habían conocido una mayor difusión (especialmente el referido a *Ñaque*). El segundo capítulo reúne una interesante mezcla de comentarios sobre maestros y discípulos de Sanchis Sinisterra. El dramaturgo analiza a sus maestros (Beckett, Brecht, Kafka, Pinter) a la vez que incluye cinco prólogos dedicados a obras de Sergi Belbel, Lluïsa Cunillé, Mercè Sarrias y Paco Zarzoso, que como aclara Aznar Soler fueron “alumnos en sus Talleres de dramaturgia de la Sala Beckett” (p. 20). El capítulo tercero es una recopilación de textos dedicados a los clásicos, comprende cuatro ensayos que van desde los inicios de *Ñaque* a su versión teatral de *Ay, Absalón* de Calderón de la Barca, además de una reflexión sobre los problemas de adaptación de *La vida es sueño*. El capítulo cuarto reúne ensayos varios que van desde el análisis de Unamuno y *El otro* a sus concepciones teatrales y distintas aproximaciones a la puesta en escena. El quinto y último se titula “Vestigios” y se convierte en un salto atrás al referirse al periodo anterior a la creación de El Teatro Fronterizo. El aspecto más relevante de este último capítulo reside en las reflexiones de Sanchis Sinisterra al frente del Aula de Teatro de la Universitat de València y el valor de un teatro joven, *amateur* y minoritario de claros tintes antifranquistas. El libro

se cierra con una bibliografía final de los “Textos teóricos de José Sanchis Sinisterra (1958-2001)” preparada por Manuel Aznar Soler y dividida en tres partes: a) Artículos anteriores a la creación del Teatro Fronterizo (1958-1976), b) El Teatro Fronterizo (1977-1997) y c) 1997-2001.

El primer capítulo del libro se compone de dos partes: “Posicionamientos” y “Espectáculos de El Teatro Fronterizo”. La primera parte que incluye el *manifiesto* muestra las propuestas de este esfuerzo teatral. El periplo documental se inicia en 1980 y concluye en 1988 de una manera un tanto drástica pues los últimos textos que lo componen son “Crónica de un fracaso” y “Posdata: un año después”, que resulta algo más esperanzado, “las circunstancias empiezan a tomar un cariz más favorable” (p. 48), pero que carga contra las instituciones y su escaso apoyo a las iniciativas “fronterizas” no comerciales. “Espectáculos de El Teatro Fronterizo” es un interesante viaje en el tiempo que analiza desde la perspectiva del autor toda una serie de conceptos puestos en práctica en los distintos montajes.

El segundo capítulo, titulado “Nueva textualidad”, dedica estudios a los orígenes de la creatividad de Sanchis Sinisterra, básicamente sus maestros. La segunda parte del capítulo expone los logros de Sanchis Sinisterra como pedagogo aunque no se atreva a reconocerlo, seguramente por humildad. En la primera parte se analiza la relevancia en la obra del dramaturgo de Bertold Brecht, Franz Kafka, Samuel Beckett, y en menor medida Harold Pinter. “Después de Brecht” resulta el más extenso, lo cual quizás explica la enorme influencia del autor teatral alemán sobre el creador español, que cubre a su vez un amplio espectro acerca de la herencia brechtiana. La segunda parte se compone de prólogos a distintas obras de creadores teatrales que fueron sus discípulos, con lo que se ofrece al lector un amplio contexto desde los dos lados del aula ficticia que siempre resulta ser el escenario creado por Sanchis Sinisterra.

El tercer capítulo está dedicado a los indispensables clásicos, tan importantes para el dramaturgo valenciano como director escénico. De verdadera relevancia resulta el ataque frontal a la crítica tradicional que Sanchis Sinisterra califica de derechas. Su diatriba se basa en la concepción del teatro barroco en su perfil de “exaltación, difusión y mantenimiento del sistema de valores dominantes” (p. 153). Sin embargo, Sanchis Sinisterra valora especialmente de los clásicos

sus aspectos subversivos y populares, mal entendidos por esa crítica conservadora contra la que arremete. Para él el calificativo de “domesticado organismo de domesticación colectiva” (p. 155) resulta del todo infundado. El acercamiento crítico tradicional ignora el fundamental aspecto escénico, favoreciendo la prioridad de lo literario. Se produce entonces “una censura estética sobre las censuras ya operadas por la historia cultural, que es clasista y elitista” (p. 157). Evidentemente, para el director teatral que es Sanchis Sinisterra es posible una extrapolación al pasado de la actual concepción de la teatralidad. Y aquí resulta claro y contundente poniendo de manifiesto sus ideas sobre el espacio escénico: “En cada momento, en cada sociedad, el teatro nace y se desarrolla *desde sus fronteras*; el Centro está hueco, y en él trata de instalarse, para dominarlo, la carátula enfatizadora del Poder” (p. 157). Lo que no deja de ser una abierta declaración de principios, indispensable en cualquier acercamiento a la obra de Sanchis Sinisterra. Por ello el texto “La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro” es un artículo extenso, pero perfectamente documentado a nivel crítico y del cual emerge en toda su pureza y valentía la concepción del teatro como investigador de identidades y por lo tanto con un contenido profundamente político. A tener en cuenta el apartado “Poderes subversivos del fenómeno teatral en el Siglo de Oro” dentro de este artículo, puesto que el Sanchis Sinisterra programático siempre ofrece soluciones.

En este mismo capítulo se hace hincapié en la contemporaneidad de Calderón de la Barca, cosa que hace el director teatral mediante una reescritura del autor clásico que él mismo reconoce: “He modificado la disposición de algunas escenas, he atribuido palabras y acciones de unos personajes a otros, he suprimido personajes y escenas, he retocado y reelaborado el estilo y la métrica, y hasta he cometido la imprudencia de reescribir y escribir estrofas enteras” (p. 175). No obstante, lo hace en aras de adaptar a Calderón al tiempo de la exhibición y lo hace con humildad, especialmente cuando dice: “Perdonad sus muchas faltas” (p. 175), refiriéndose a su función de adaptador. Todos estos aspectos todavía tendrán una mayor incidencia cuando el texto que le sigue está titulado “Adaptar/Adoptar” y se inicia con la cuestión de la posible fidelidad a los clásicos. Evidentemente, aquí se refiere a la adaptación a un nuevo contexto teatral, y por lo tanto social y político. Sanchis Sinisterra se

decanta por un criterio de fluidez y propone sacrificar lo conceptual en favor de lo pasional (p. 177).

Bajo el epígrafe de “Ensayos” se agrupa toda una serie variada y extensa de aproximaciones estéticas de Sanchis Sinisterra al fenómeno teatral. Se reúnen sus disquisiciones sobre temas que van desde su percepción de la obra de Miguel de Unamuno, experiencias con El Teatro Fronterizo (quizás este artículo podría haberse integrado en el capítulo dedicado a éste, pero aparece aquí por no ceñirse a la aproximación “Fronteras del teatro”), la Teoría de la Recepción o soluciones escénicas. “Unamuno y *El otro*”, escrito en 1964, uno de los textos más antiguos de la recopilación, se centra en la recuperación de Unamuno como autor teatral y realza la individualidad propuesta por el escritor noventayochista ante el adocenamiento:

No otra cosa preocupó a Unamuno al crear su teatro sino llevar al público, a un público viciado por la rutina y deformado por la superficialidad, un hábito de su problemática, de los conflictos íntimos de su pensamiento y despertar así, en cada una de las individualidades que lo integran, la conciencia de esta individualidad (p. 185).

“Taller de dramaturgia” está fechado en 1982 y analiza los aspectos teóricos aplicados a su experiencia dentro de un contexto científico. A realzar la extensa profusión de ejemplos. “Personaje y acción dramática” le sigue en el tiempo pues se publicó en 1983. En él estudia aspectos dramáticos que se remontan a Aristóteles sobre la articulación de la tragedia, pasando por Stanislavski y apoyado por una bibliografía extensa y una erudita profusión del aparato teórico que va desde Teum Van Dijk, semiólogo, Jacques Derrida, filósofo, Anne Ubersfeld a Umberto Eco. Uno de los aspectos que pueden llegar a sorprender, incluso a la crítica especializada, es el conocimiento del fenómeno teatral por parte de Sanchis Sinisterra y como éste se expande a áreas tan complejas como la Semiótica o la Filosofía, pero siempre desde una postura de humildad. Casi resulta cómico cuando en “Dramaturgia de la Recepción” al referirse a los teóricos de esta escuela crítica, Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss principalmente, admite que sólo les comprende en un 5 o 10% cuando los lee. Interesante resulta como aplica al teatro las aportaciones de la escuela de la Teoría de la Recepción, centrada mayormente en la poesía y la narrativa. Este elemento profundamente científico viene a

demostrar que Sanchis Sinisterra es un hombre de teatro, que crea teatro, que piensa en teatro y que expande sus propias lecturas a ese mundo en todo momento y situación, lo que no deja de honrarle como dramaturgo por su honestidad crítica. En este artículo con alusiones a Umberto Eco y sus *Apostillas al nombre de la rosa*, y movilizándolo unos conocimientos extensos, aplica los aspectos receptivos al escenario y manifiesta sus interesantes ideas de manipulación del espectador al que pretende “desubicar” (p. 250) para empezar a construir el espectador ideal alcanzando así la obra abierta mediante las tres fases del proceso: despegue, cooperación, mutación, para que así el espectador se lleve los “deberes a casa” (p. 254). Sanchis Sinisterra nos muestra desde el aparato teórico que el suyo es un teatro que quiere trascender los espacios en los que se desarrolla para que el teatro no sea un mero y vacío entretenimiento. A mi modo de ver, y como he planteado algunas veces, *¡Ay, Carmela!* es un perfecto ejemplo de esa transformación y ese legado que quiere dejar, consiguiéndolo, Sanchis Sinisterra en el espectador y su conciencia, lo que no deja de tener un magnífico componente político en nuestros uniformados y desideologizados tiempos. Más adelante, en “Un receptor más que implícito” retomará el tema y analizará *Nus* de Joan Casas desde los mismos planteamientos expuestos en el texto anterior.

Posiblemente una de las pequeñas carencias que tiene esta recopilación reside en que no hay espacio para explicar al lector no docto en la materia acerca de aproximaciones al fenómeno literario como es el caso de la Teoría de la Recepción, que podría en determinados momentos y situaciones agobiar al lector. En *La escena sin límites* la mayoría de explicaciones a nivel teórico proceden única y exclusivamente del propio autor y eso ofrece una perspectiva muy distinta del mismo teatro de Sanchis Sinisterra. Evidentemente, esto no es una crítica a un libro casi ejemplar, pero sí que debo admitir que considero una ligera carencia el hecho. A mi modo de ver la Teoría de la Recepción se fundamenta en la idea de que un acontecimiento cultural, un texto, una representación teatral, por ejemplo, dependen del marco de referencia del propio espectador y que en gran medida éste interviene activamente en el acto de recepción, de ahí las brillantes tesis de Sanchis Sinisterra acerca de la transformación del espectador. No obstante, prefiero referir al lector interesado a brillantes estudios sobre teoría literaria como *La teoría literaria contemporánea*

de Raman Selden o *Breve introducción a la teoría literaria* de Jonathan Culler. Por otro lado el lector más conocedor de la materia siempre podrá recurrir directamente a la obra de Iser o Jauss (ambos libros recomendados arriba cuentan con sendas bibliografías seleccionadas).

“Teatro en un baño turco” estudia los conceptos teatrales de la posmodernidad. Su acercamiento a la crítica de la aldea global pasa por las aportaciones de Guy Debord y su teoría de la sociedad del espectáculo, con los que de manera clara y abierta Sanchis Sinisterra parece coincidir, y las motivaciones de la construcción del espectador (p. 223). “Narratividad y teatralidad” resulta ser un lúcido comentario donde expone sus elucubraciones sobre la obra de Melville, *Bartleby, el escribiente*, además de los propios recursos escénicos. El siguiente texto “El espacio dramático” expone las concepciones de Sanchis Sinisterra sobre su particular y efectiva utilización del espacio: sus aspectos significativos, basándose especialmente en las aportaciones del semiólogo de la escuela de Tarku, Yuri Lotman, y los planteamientos de Greimas y su esquema actancial, porque tal como sostiene acerca del espacio el propio Sinisterra:

El *modelo espacial* implícito o explícito de un texto reproduce siempre un sistema de significaciones y valoraciones que tiene que ver con la visión del mundo propia del autor y de su grupo social, con el contenido temático e ideológico de la obra, con el proyecto ético y estético que subtiende la creación (p. 236).

“Lectura y puesta en escena” aborda el tema de la lectura del teatro, o sea su conexión no espacial que debe llenar el buen lector de teatro que “es aquel que configura su representación imaginaria en un espacio escénico preciso, delimitado, sólido y altamente sensorial, aunque no responda a las convenciones y límites vigentes” (p. 237). Esto recuerda en qué medida se lamentaba el editor y poeta Carlos Barral sobre la escasa publicación de obras de teatro en España. Muy posiblemente por la desidia de algunos editores, espoleada por motivos comerciales, pero también por la falta de interés de un público que se aleja del esfuerzo creativo que puede ser la lectura de una obra de teatro.

En relación a la creación teatral en sí misma “Naufragios de Alvar Núñez: la escritura del fracaso” es una perfecta muestra.

Especialmente interesante resulta la adaptación freudiana del personaje y las tácticas para llevar a cabo la construcción del personaje histórico y su función escénica. Debe así mismo subrayarse el acercamiento de Sanchis Sinisterra al vibrante tema de la alteridad y la conquista de América:

el texto me obliga a plantear -y a plantearme- la problemática de la alteridad, el fracaso de la relación con el Otro como paradigma de la conquista de América, de toda conquista y colonización, de toda tentativa de colonizar al otro, ya sea ignorándolo, negándolo, impidiéndole ser otro o destruyéndolo. Y el Otro es el indio americano, sí, pero también el norteafricano que emigra con su hambre oscura a la privilegiada Europa, y también la mujer que se mimetiza en objeto del deseo del hombre (p. 243).

Aquí nos encontramos con el artista total que siempre es Sanchis Sinisterra en su exploración del espacio vital que ocupa y que siempre va más allá de los límites establecidos.

“La palabra alterada” es un texto mucho más directo, aparecido en *Primer Acto*, consiste de un clarividente análisis de la escena teatral española en la década de los noventa. Sanchis Sinisterra aquí arremete contra las instituciones y contra ciertos directores de escena en un abierto rechazo de la espectacularidad que oculta bajo sus almidonados ropajes lo fundamental del teatro, que para el autor afincado en Barcelona consiste en el retorno a la palabra, al texto. De todos modos, también se refiere a un cambio de la sensibilidad al haberse, finalmente, insertado España en un clima político democrático. Nuevamente vuelve a tratar el tema de la voz de la marginalidad presta a emerger: “habría que comenzar a escuchar las *alteraciones* que va a experimentar nuestra lengua en las próximas décadas, cuando empiecen a hablarla y habitarla las distintas comunidades culturales que, por el momento, hay quien se empeña en mantener en la marginalidad” (p. 278).

El último apartado del libro, “Vestigios”, viene a ser lo que promete el título: se remonta al pasado y comenta los pasos que fue dando en sus inicios teatrales al frente del teatro universitario en Valencia. Especial mención merece, a mi modo de ver, “1957-1967 mi prodigiosa década”, publicado en 1993 pero que se remonta al desierto cultural del franquismo y su opción por una teatralidad desnuda. Los siguientes textos siguen un curso cronológico que se remonta a sus inicios en la década de los sesenta.

En resumidas cuentas *La escena sin límites* es una magnífica aportación, un libro necesario y esperado. Es un libro de gran interés no solo para los estudiosos de la obra de Sanchis Sinisterra, sino que resulta de gran interés para cualquiera que se sienta atraído por el fenómeno teatral. La labor recopilatoria es excelente, así como la magnífica edición de Ñaque editora, y el hecho de que se haya hecho en conjunción con el autor merece todavía una mayor credibilidad y atención. El repaso intenso y congruente de las aportaciones de Sanchis Sinisterra a la escena española resulta clarividente. Quizás, yo personalmente, echo de menos algún comentario sobre *¡Ay, Carmela!* puesto que ha sido el mayor éxito comercial de la carrera del creador de El Teatro Fronterizo. Por otro lado no se pueden señalar faltas a esta preciosa edición. Yo me lamentaba unas líneas más arriba de que no se explicara más detalladamente los aspectos científicos de la Teoría de la Recepción, pero eso es fácil de subsanar por el propio lector interesado. La recopilación sin notas de los artículos permiten una lectura fluida y la división en apartados incluso guiará al lector con prisa o al estudioso sin tiempo a satisfacer su deseo de saber acerca de aspectos puntuales y obras concretas. Cabe añadir que la introducción y el prólogo resultan explicativos de lo que vendrá después, presentados de manera encomiable por dos grandes conocedores del espacio creativo propuesto siempre por Sanchis Sinisterra. *La escena sin límites* es una magnífica herramienta tanto para el crítico especializado como para el lector interesado en conocer qué se encuentra más allá del escenario teatral, en la, nunca mejor dicho, escena sin límites.

BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR SOLER, Manuel, ed., *Ñaque-¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra, Madrid, Cátedra, 1993.
- EDWARDS, Gwynne, *Indecent Exposures. Buñuel, Saura, Erice & Almodóvar*, London, Marion Boyars, 1995.
- CULLER, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2000.
- MACDONALD, Alice, "Performing Gender and Nation in *¡Ay, Carmela!*". *Tesserae. Journal of Iberian and Latin American Studies*, 4. 1 (1998), pp. 47-60.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, ed., *¡Ay, Carmela!-El lector por horas* de José Sanchis Sinisterra, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.
- SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites. Fragmentos de discursoteatral*, Madrid, Ñaque editora, 2002 (presentación y edición de Manuel Aznar Soler; prólogo de Juan Mayorga).
- SAVAL, José-Vicente, "¡Ay, Carmela!, reivindicación de la República, reivindicación de la mujer", *Romance Notes*, 43.1 (2002), pp. 85-90.
- SELDEN, Raman, *La teoría literaria contemporánea*, Madrid, Ariel, 1989.
- SERRANO, Virtudes, "Teatro de revisión historicista: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español", *Teatro*, 6-7 (1994-1995), pp. 127-138.
- , ed., *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra, Madrid, Cátedra, 1996.