

# «¿Quién decide lo que es real y lo que no?». El teatro de Sanchis Sinisterra desde La Corsetería (Nuevo Teatro Fronterizo)

## «Who is to decide what is real and what is not?» Sanchis Sinisterra's theatre from La Corsetería (Nuevo Teatro Fronterizo)

Eduardo PÉREZ-RASILLA BAYO

### Autoría:

Eduardo Pérez-Rasilla Bayo  
Universidad Carlos III de Madrid, España  
[eduardop@hum.uc3m.es](mailto:eduardop@hum.uc3m.es)  
<https://orcid.org/0000-0002-6295-8690>

### Citación:

PÉREZ-RASILLA BAYO, Eduardo (2023). «¿Quién decide lo que es real y lo que no?». El teatro de Sanchis Sinisterra desde La Corsetería (Nuevo Teatro Fronterizo)», *Anales de Literatura Española*, n.º 39, pp. 219-242. <https://doi.org/10.14198/ALEUA.24726>

### Financiación:

Investigación realizada en el marco del Proyecto I+D+I: «PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual» (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

Fecha de recepción: 03/03/2023

Fecha de aceptación: 27/04/2023

© 2023 Eduardo Pérez-Rasilla Bayo

Este trabajo está sujeto a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



### Resumen

El artículo pretende explorar la indagación dramática de José Sanchis Sinisterra en su etapa más reciente, que se centra en su actividad al frente del Nuevo Teatro Fronterizo, con sede en La Corsetería, desde 2010 a 2022. Su labor pedagógica y experimental durante ese período se caracteriza, en consonancia con lo que ha sido su trayectoria intelectual, por el compromiso político y social de la escritura dramática, por la reivindicación de la memoria, por el impulso de las prácticas de colaboración y de un trabajo que pudiera considerarse artesanal y por el ejercicio de lo que el autor denomina «dramaturgia inducida», por la implicación del receptor y por la búsqueda de una estética que subvierta los principios del realismo y de la verosimilitud. Resulta relevante advertir esos mismos rasgos en la obra teórica y creativa que el dramaturgo ha compuesto durante estos últimos años, singularmente en los dramas *Monsieur Goya (Una indagación)* y *Correr tras un ciervo herido*. El análisis de estos dos textos dramáticos pone de relieve su voluntad de experimentar en la escritura con el propósito de trasladar al espectador la responsabilidad de su interpretación última y de conformar lo que entiende como una estética de la borrosidad. Para ello, trabaja con estructuras dramáticas muy elaboradas y complejas, practica formas de alejamiento y de sustracción de la

información y apura las posibilidades de lo onírico. Y en ambos textos se abunda en la reflexión sobre cuestiones que constituyen el eje de su teatro, tales como la memoria y la desmemoria, la identidad individual y colectiva o el compromiso cívico y político

**Palabras clave:** Sanchis Sinisterra, Nuevo Teatro Fronterizo, La Corsetería, Poética de la borrosidad, Dramaturgia inducida.

### Abstract

This paper aims to provide an approach to the latest dramaturgical explorations conducted by José Sanchis Sinisterra, who has been in charge of the Nuevo Teatro Fronterizo, based at La corsetería (Madrid), from 2010 to 2022. His pedagogical and experimental work during this period is characterised, in line with his intellectual trajectory, by a political and social commitment in playwriting, by the vindication of memory, by the support and promotion of collaborative and craft-like practices, as well as by the exercise of what the author refers to as «induced dramaturgy», by the spectator's engagement and by the pursuit of an aesthetic capable of undermining the principles of realism and verosimilitude. Such features can be found in both the theoretical and creative work composed by the playwright over the last few years, especially in the plays *Monsieur Goya. Una indagación* (*Monsieur Goya. An inquiry*) and *Correr tras un ciervo herido* (*Chasing a Wounded Deer*). These two dramatic texts highlight his willingness to engage in experimental writing in order to pass on to the spectators the responsibility for their ultimate interpretation and the task to shape what he sees as an aesthetics of blurriness. To achieve this, he works with highly elaborate and intricate dramaturgical structures, employs distancing and data omission techniques, and exploits the possibilities of the oneiric dimension. Also, both texts are full of reflections on topics that lie at the core of his theatre, such as memory and amnesia, individual and collective identity, or civic and political commitment.

**Keywords:** Sanchis Sinisterra, Nuevo Teatro Fronterizo, New Border Theatre, La Corsetería, Aesthetics of blurriness, Poetics of blurriness, Induced dramaturgy.

### La Corsetería, un espacio de encuentro y colaboración

El cierre de La Corsetería, sede del Nuevo Teatro Fronterizo, espacio de investigación, formación y creación teatral y de encuentro impulsado por José Sanchis Sinisterra, no solo supone una pérdida para la escena española, sino también un síntoma de las carencias que la aquejan. Este espacio, ubicado en un modesto local situado en un barrio popular y céntrico de Madrid, ha constituido durante más de una década una referencia ineludible para la experimentación dramática, para la formación de profesionales de la escena, para el diálogo entre el teatro y otras disciplinas y manifestaciones artísticas, y para la reflexión, teórica y práctica, acerca de las posibilidades que tiene el teatro de intervenir en la sociedad y en la vida de las gentes. La iniciativa

surgía como una renovación de aquel Teatro Fronterizo que, en los umbrales del período democrático, planteaba una perspectiva dramaturgica distinta de las que resultaban hegemónicas, que exigió unos espacios diferentes en los que confrontar los trabajos con unos espectadores que demandaban y a los que se demandaba una relación más comprometida, activa y próxima con el espectáculo teatral. La sala Beckett, que ha continuado su labor hasta nuestros días, fue el fruto de aquel proceso y fue también uno de los primeros referentes del teatro alternativo. La Corsetería se erigió ahora como sede de ese Nuevo Teatro Fronterizo, aunque daba preferencia a la investigación, a la formación, al estudio y al encuentro y a la acción social. La exhibición de trabajos, dadas las reducidas dimensiones del espacio y la modestia de sus instalaciones, se limitaba a los ensayos o muestras de los procesos o se trasladaba a otros ámbitos con los que se colaboraba, como La Casa Encendida o el Teatro Español. O bien se producían en el espacio público, intervenido por la acción artística, práctica que Sanchis Sinisterra había desarrollado desde los comienzos de su actividad teatral (Sanchis Sinisterra, 2021a: 283-289; 2018: 180-186). La fundación del Teatro Fronterizo en 1977 y la posterior apertura de la sala Beckett como espacio en el que materializar las propuestas del TF se produjo en el momento en el que el teatro español buscaba una alternatividad en lo que se refiere al uso y a la relación con el espacio. Este teatro renunciaba –por necesidad o por convicción– a los hermosos edificios tradicionales para refugiarse en otros lugares menos acomodados, menos pretenciosos, que suponían precisamente, si no la abolición, sí el debilitamiento de las fronteras entre el emisor del discurso escénico y el receptor al que se destinaba, entre el creador y el ciudadano. El volumen colectivo *Salas alternativas: un futuro posible*, editado en 1994, recogía un trabajo de Sanchis, que se ha hecho imprescindible, titulado «Por una teatralidad menor». En aquella intervención Sanchis entendía la «minorización» como una posibilidad estética que no solo afectaba a un proceso de escritura que propugnaba el adelgazamiento del texto y la «sustracción» de elementos aparentemente necesarios para su construcción, lo que ha supuesto una constante de su poética, sino que apuntaba además a un paradigma de la relación entre el emisor y el receptor en la que prevalecía «*el encuentro* (el subrayado era suyo) entre actores y espectadores». Así, concluía:

Esta intensificación de la presencia y de la interacción se produce con mucha mayor eficacia y profundidad a partir de una opción estética despojada, reductivista, «empobrecedora» [...] La discreción y el desnudamiento en que se produce ese encuentro entre actores y espectadores contribuyen, en mi opinión, a intensificar los factores participativos, cooperativos.

La reducción y el deliberado (o necesario) empobrecimiento se proponían como virtudes en un momento en el que proliferaban los espectáculos de gran formato y de notable aparato escenográfico. Esta «minorización» que propugnaba Sanchis y este desnudamiento se erigían en alternativas a las corrientes dominantes. Esta teatralidad encontraba su lugar en unas salas más pequeñas y más humildes, más despojadas, habilitadas para la actividad escénica después de haber servido a otros usos: almacenes, garajes, fábricas o talleres, por ejemplo. Todas estas salas han mantenido al menos una parte del aspecto físico y material que antes exhibían y algunas de ellas han conservado incluso en su nombre alguna referencia a la actividad que anteriormente desarrollaban, como sucederá más adelante con La Corsetería, lo que supone una intención programática. La actividad artística se vuelve así artesanal e invita a quienes la ejecutan y a quienes la reciben a una reflexión estética, que resulta ser también social y política. Constituye un elogio implícito del trabajo concreto y de la obra bien hecha, a pesar de la presumible modestia de la labor. La obra como única realidad, tal como se apuntará en uno de los textos que Sanchis escribe en este período (Sanchis Sinisterra, 2019: 81). No es irrelevante la voluntad de situarse en un territorio de encuentro con los otros. Las salas alternativas configuran desde hace muchos años una parte del mapa teatral, pero, en cierta medida, se han naturalizado o se han institucionalizado. Es posible que este fuera uno de los motivos por los que Sanchis Sinisterra, quien tantas veces se ha definido a sí mismo como eterno nómada, abandonara un proyecto ya estable, la sala Beckett, y decidiera emprender una etapa distinta y con un proyecto que tomara el legado del Teatro Fronterizo, pero que no replicara su modelo.

El principal estudio universitario sobre La Corsetería está firmado por la profesora Monique Martínez, quien propone un recorrido exhaustivo y preciso por las diversas actividades llevadas a cabo en el Nuevo Teatro Fronterizo desde 2011 hasta 2019, examinadas desde la exigencia académica, pero, justamente por ello, reivindicadas y valoradas como una de las aportaciones relevantes al panorama escénico e intelectual español reciente, como lo demuestra la abrumadora relación de creadores (dramaturgos, pero también actores, escenógrafos y practicantes de otros oficios teatrales) que han participado en los programas del NTF.

La imbricación entre una dramaturgia esforzada y consciente de que «la ideología se infiltra y se mantiene en los códigos mismos de la representación» (Sanchis Sinisterra, 2002: 37) y algunos de los problemas candentes en la vida pública española y de sus lacras: la migración, la explotación laboral, el paro, la discriminación y el racismo, la violencia de género, el acoso escolar, la exclusión social, el desastre ecológico o la (des)memoria configuraron los

principales ciclos de La Corsetería en los que la escritura se encarnaba en acción social (o la acción social se encarnaba en la escritura). El reverso de estos motivos adquirió presencia en ciclos como «Mujeres de papel», «Pioneras de la ciencia en España», «Mujeres filósofas: habitaciones propias», «Mujeres que crean, mujeres que inspiran» o el proyecto conjunto con la revista *Primer acto* titulado *Teatro contra el olvido*, con el pensamiento de Walter Benjamin como referencia ética y teórica (AAVV, 2019). Y, por supuesto, en la decidida voluntad de dar voz a quienes se ha privado de ella: refugiados, trabajadoras del sexo, desplazados, víctimas... Estas actividades se analizan en el estudio de Martínez desde la noción teórica del contra dispositivo, que la investigadora entiende como «una red de elementos heterogéneos organizados para producir, en un espacio dado, unos efectos de sentido en el receptor» (Martínez, 2021: 263) y desde las categorías que constituyen el Teatro Aplicado, entendido como «dispositivo artístico ‘remediado’ por ámbitos sociales y profesionales variados», particularmente en la modalidad que consiste en «talleres de teatro, en que el trabajo se realiza de forma colectiva, para responder a un problema peculiar, que pueden desembocar (o no) en un espectáculo» (Martínez, 2021: 267). El análisis de las actividades desde esta rigurosa noción teórica muestra una coherencia en la labor realizada, inspirada por unos principios estéticos y políticos, perceptibles en la trayectoria de Sanchis Sinisterra desde sus comienzos y a un tiempo abiertos a la permanente evolución de la sociedad.

El proyecto más significativo posterior a la fecha del estudio de Martínez es la colección *Adolescer*, compuesta por trece textos dramáticos, escritos por otros tantos dramaturgos pertenecientes a distintas generaciones y muy diversas orientaciones estéticas, algunos de los cuales habían participado ya en actividades del NTF y otros se incorporaban ahora al proyecto: Gracia Morales, Vanessa Montfort, Beatriz Bergamín, Eva Mir, Antonio Álamo, Victoria Szpunberg, Albert Tola, Fernando Bercebal, Lluïsa Cunillé, Enrique Torres, Lucía Vilanova, Paco Zarzoso y el propio José Sanchis Sinisterra, quien escribió *Furor matemático (El breve destello del joven Galois)* (2021b), que aúna su interés por las disciplinas científicas y la voluntad de recuperar la memoria de quienes lucharon por un ideal revolucionario. La iniciativa surgió de la voluntad de proveer de textos específicos y adecuados a sus necesidades e intenciones a los grupos teatrales compuestos por chicas y chicos jóvenes, frecuentemente alumnos de los Institutos de Enseñanza Secundaria. No está de más recordar que Sanchis Sinisterra ya había pensado y esbozado unas líneas programáticas para un teatro hecho por y para los adolescentes cuarenta años atrás (Sanchis Sinisterra, 2002: 310-315). El proceso incluyó ahora reuniones con profesores, con estudiosos y con dramaturgos para perfilar una estrategia

de trabajo. Y, en consonancia con el quehacer dramaturgico de Sanchis, se planteó como una suerte de juego o de ejercicio de escritura. En aquellas reuniones y debates se pensaron trece formulaciones de géneros dramáticos, se perfilaron sus características y se asignaron aleatoriamente a las dramaturgas y dramaturgos que aceptaron participar en la tarea.

Si el nombre de La Corsetería asume con orgullo la herencia de la actividad que se realizó en el local tiempo atrás y sugiere ciertas asociaciones entre la escritura dramática y la labor artesanal, por ejemplo, en lo que atañe a la modestia del trabajo, a la necesidad de la colaboración, a la posibilidad del aprendizaje o hasta a la ya mencionada «minorización», la proclamación de lo fronterizo se mantiene en el rótulo de esta segunda etapa de su existencia. La noción de lo fronterizo sustentó desde los comienzos su actividad teatral. Y personal, cabría añadir (Sanchis Sinisterra, 2002: 33-38). El término frontera expresa una relación ambivalente y contrapuesta. La frontera es lo que divide y lo que no puede franquearse sin el cumplimiento de unos requisitos previamente establecidos, requisitos sujetos no pocas veces a la arbitrariedad e incluso a la violencia. La frontera es lo que escinde y lo que limita, lo que impide el acceso a lo otro, a lo que está más allá de una raya imaginaria y por lo general caprichosa que se erige como barrera infranqueable. Las fronteras separan lenguas y culturas, marcan un territorio de exclusión y de rechazo. La frontera expulsa, repele o margina. Pero las fronteras son también, a pesar de quienes las establecen y mantienen, lugares de contaminación y de contagio, de aproximación entre diversos, de invitación a la convivencia y al mestizaje, espacios comunes, ámbitos de colaboración y solidaridad. El hombre contemporáneo, inevitablemente fronterizo, se descubre habitado por las voces de otros, como explora el teatro de Sanchis a lo largo de toda su trayectoria, con manifestaciones como *Naufragios de Alvar Núñez o la herida del otro*, *El lector por horas* o *Correr tras un ciervo herido* (Sanchis Sinisterra, 1996, 2000, 2022). Por lo demás, toda frontera resulta intimidatoria y disuade de atravesarla, pero, a un tiempo, sugiere la conveniencia de traspasarla, de ignorarla, de subvertirla. Si Agamben propone la profanación, entendida como la restitución al territorio de lo común de aquello que ha sido segregado para convertirlo en un espacio sacro y excluyente (Agamben, 2005: 95 y ss.), de manera análoga podríamos pensar que la frontera debe ser cruzada e inhabilitada su función segregadora. El oxímoron que se esconde en el concepto de frontera aparecía ya desvelado en el primer epígrafe del «Manifiesto latente» del Teatro Fronterizo: «Desde las zonas fronterizas no se perciben las fronteras» (Sanchis Sinisterra, 2002: 33). La frontera, en cuanto límite, sugiere, también paradójicamente, lo inconcluso, lo suspendido, lo precario. La certeza excesiva o magnificada que presupone

el establecimiento de líneas que separarán lleva inevitablemente consigo la porosidad de los territorios escindidos, la incertidumbre de ese límite impuesto.

El dramaturgo ha explicado que no reconoce otra patria que la literatura (Sanchis Sinisterra, 2000: 175) y la literatura supone justamente la invitación a salir de los límites normativos, la conculcación de las restricciones impuestas por el orden y las convenciones sociales, la posibilidad de la ensoñación o del viaje e incluso de la alucinación, la pesadilla o el delirio. La literatura se adentra en los ámbitos de la fantasía, del juego o de la incertidumbre. La subversión y el mestizaje se aplican a la escritura, entendida precisamente como manifestación de compromiso y como oposición al discurso hegemónico. No es posible plantear una crítica social y política desde unos códigos de representación infiltrados por la ideología dominante, como ha quedado dicho y como pensaba Cortázar, cuyos ecos son perceptibles a lo largo de la obra de Sanchis Sinisterra (Wang, 2022: *passim*). El escritor no duda en apropiarse de materiales, recursos y planteamientos teórico-prácticos y procedentes de otros géneros, la narrativa sobre todos ellos, pero también de otras disciplinas –desde el cine o la pintura a las matemáticas o a la física cuántica– lo que enriquece y tensa el texto literario dramático, en cuanto que lo provee no solo de temas, motivos y personajes –lo que es una constante en la historia del teatro, desde la tragedia griega hasta la escena más reciente–, sino de estructuras y estrategias que obligan al dramaturgo, y por ende al espectador, a adoptar nuevos puntos de vista y a cuestionar aquello sobre lo que se trata y se percibe. Como explicaba ya a Juan A. Ríos Carratalá en una entrevista realizada en 2005, sus cursos: «intentan ser una incitación para crear nuevas formas dramáticas que permitan abordar nuevos contenidos dramáticos» (Ríos Carratalá, 2005).

La noción de lo fronterizo afecta a la concepción de la actividad escénica, que se aborda desde la elección del espacio, desde el proceso de constitución de los trabajos escénicos (convertidos en espectáculos o no) y desde la relación que se busca con el receptor y con la sociedad. En el Nuevo Teatro Fronterizo se hablaba de la necesidad de «romper la quinta pared, instalada definitivamente a las puertas del edificio teatral», lo que supone la democratización del teatro y su voluntad de exponerse, de salir de su espacio protegido. Sanchis ha acuñado la expresión «quinta pared» para referirse a una lejanía espacial que puede convertirse en contigüidad mediante una licencia dramática –no realista– que permite comunicar a esos dos seres distantes como si estuvieran el uno junto al otro (Sanchis Sinisterra, 2017: 100). La ruptura de esa quinta pared se propone como objetivo, a través de una suerte de analogía inversa, para salvar la distancia, tantas veces abismal, que separa de la calle el umbral

de una sala de teatro. Si el alejamiento físico puede neutralizarse o disolverse, las distancias intelectuales, emocionales o sociales también deberían acortarse.

Lo artesanal y lo fronterizo han sustentado, en suma, la labor de La Corsetería, entendida como lugar de acogida, de encuentro, pero también como espacio de tránsito, como territorio necesariamente provisional y precario, que se erige como alternativa a la centralidad, a las corrientes dominantes, que reivindica una memoria que combata un olvido a que abocan la inercia, la incuria o sencillamente las exigencias de un poder que excluye lo incómodo o lo que perturba su discurso monolítico. La herencia de La Corsetería tal vez haya que buscarla en el establecimiento de estas redes comprometidas con la acción social y política y con la memoria. La colaboración ha constituido su principio de trabajo. El uso del neologismo «colaboratorio», acuñado por el dramaturgo, sugiere a un tiempo la tarea de investigación minuciosa y científica y la idea complementaria de trabajo conjunto, de la primacía de la horizontalidad sobre la verticalidad. Esta investigación y esta colaboración han conducido a (o se han apoyado en) un diálogo entre lo diverso. Diversas generaciones, diversas estéticas y diversas disciplinas intelectuales y profesionales. Diferentes miradas y diferentes perspectivas, en definitiva. El estudio citado de Monique Martínez pone de relieve el programa de «Dramaturgia inducida» llevado a cabo por Sanchis en La corsetería (Martínez, 2021: 270 y ss.). La dramaturgia inducida lo es en un doble sentido: en primer lugar, los dramaturgos participan en reuniones con especialistas en determinados temas y escriben un texto a partir de los contenidos expuestos en las sesiones, es decir, se comprometen con un asunto que no habían elegido previamente. En segundo lugar, la escritura debe ajustarse a unos modelos formales que se les proponen y que procuran una superación de los principios que sustentan el realismo y los criterios de verosimilitud al uso.

El recurso a la coerción como principio estético no es nueva. Posiblemente sus orígenes se remonten a los comienzos de la creación estética, pero experimentan un notable impulso con las iniciativas del grupo Oulipo y sus derivaciones a mediados del pasado siglo. Queneau, Perec, Calvino o el propio Cortázar, entre otros muchos, ofrecen notables ejemplos de este gusto por el juego y la aceptación de unas reglas auto impuestas que, paradójicamente, limitan y estimulan la creación. Los textos teóricos de Sanchis, especialmente los publicados en la etapa más reciente –*El texto insumiso* (Sanchis, 2018a), *Prohibido escribir obras maestras* (Sanchis, 2017)–, pero también en algunos de los anteriores, como *Dramaturgia de textos narrativos* (Sanchis, 2003a) exploran tenazmente nuevas estructuras y formas de composición dramáticas, presentadas como



juegos, pero que han de entenderse como indagaciones que buscan subvertir la percepción dominante de la realidad.

En conclusión, si bien la etapa de La Corsetería es coherente con la trayectoria pedagógica y creativa de Sanchis Sinisterra, cabe advertir en ella –y también en las obras escritas durante este período– una acentuación de algunas de las notas que enmarcan su pensamiento. El nomadismo y la renuncia o la relación provisional con el espacio adquieren ahora una concreción física, que se manifiesta en el obligado e infeliz abandono de la sede y en una propensión ambiciosa al establecimiento de redes a través de las cuales se expanden los proyectos de investigación (no solo teatral), de intervención política y de recuperación de la memoria. Esta apertura expone el empeño a la vulnerabilidad, una vulnerabilidad asumida que tiene su correlato en la preferencia que muestra su dramaturgia por el enigma, la duda o la incertidumbre como respuesta a la univocidad de los discursos hegemónicos.

### Hacia una estética de lo borroso

En una entrevista publicada por la revista *Dramática* en 2022, Sanchis Sinisterra le decía a Álvaro Vicente que «Lo que predomina ahora en el teatro es la estética del *duty free*», marbete que entiende como sinónimo de «perfectamente visible», de lo «muy bello» o de lo carente de «ambigüedad» (Vicente, 2022:7). *Duty free* funciona como uno de los escaparates del capitalismo, cuyo imperativo categórico resume gráficamente Sanchis en un inequívoco «¡compra, imbécil!» (Vicente, 2022: 8). En oposición a ese teatro «perfectamente visible», de nuevo en el doble sentido de la expresión, el maestro somete «a los actores [pero también a los dramaturgos y a sí mismo como tal] a patrones dramáticos muy sofisticados que deben romper esquemas de lo que es el principio de verosimilitud, de realismo, de narratividad», desde la convicción de que «la realidad no es nítida» (Vicente, 2022: 7). Frente a ese exceso de visibilidad, del que habla otro de los referentes intelectuales del dramaturgo, Georges Didi-Huberman a partir de los escritos de Pasolini (Didi-Huberman, 2009: 17-50), se busca lo borroso, lo ambiguo, de manera que el receptor sospeche de lo que dicen los personajes y se vea obligado a formular sus propias hipótesis, a ejercer su sentido crítico sobre el discurso. La escritura de Sanchis, de manera creciente en esta última etapa, pone el acento en este empeño estético y políticamente subversivo. El teatro se desprende de cualquier pretensión autoritaria y de una supuesta elevación moral y social y emprende un camino de investigación artesanal y solidario, consciente de su precariedad y de la necesidad del otro. Se resiste a aceptar un discurso imperativo y busca tenazmente diversos modos de ver lo que se presenta como realidad.

La disciplina que el dramaturgo propone en sus talleres y laboratorios y en un libro tan circunscrito a la actividad práctica como *Prohibido escribir obras maestras. Taller de dramaturgia textual*, se vislumbra en sus propias creaciones, sometidas a un proceso de coerción, de cuestionamiento y de depuración. Entre sus títulos más recientes figuran *El lugar donde rezan las putas o que lo dicho sea* (2018b), *Monsieur Goya (Una indagación)* (2019), *Furor matemático. (El breve destello del joven Galois)* (2021b), o *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje)* (2022, inédita y sin estrenar hasta el momento<sup>1</sup>). Cabría añadir el volumen compuesto por *Tres monólogos y otras variaciones* (2014), que incluye algunos textos breves de escritura reciente, como *Últimos golpes*, *La criatura* o *Julietta en la cripta*, junto a la revisión de otros textos ya publicados con anterioridad.

Prestaremos ahora particular atención a *Monsieur Goya (Una indagación)* y a *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje)*, obras que ya desde su subtítulo sugieren una composición tentativa, deliberadamente inacabada o incluso voluntariamente imperfecta. El universo que se explora aparece ya cuestionado desde el planteamiento de la obra, o, dicho de otra forma, el texto dramático no se propone mostrar el resultado de una búsqueda, sino la búsqueda misma, abocada de antemano al fracaso de su propósito. Las estrategias de titulación en el conjunto de las obras mencionadas están orientadas por principios de ambigüedad o de incertidumbre. El recurso a la disyunción en *El lugar donde rezan las putas o que lo dicho sea* recuerda a la tradición del doble título, pero, más allá del guiño, la contraposición entre un primer título, tan contundente e incisivo, y un segundo muy distinto, evanescente y un tanto equívoco, suscita la perplejidad en el espectador. Sanchis había utilizado la disyunción en *Ñaque o de piojos y actores*, un texto con el que *El lugar donde rezan las putas o que lo dicho sea* está lejanamente emparentado, pero allí la conjunción disyuntiva adquiriría forma de definición a un tiempo aclaratoria y dolorosamente irónica. La había empleado también en *Naufragios de Alvar Núñez o la herida del otro*, donde la disyunción ofrecía un anverso, descriptivo y preciso, y un reverso, que proponía una lectura contemporánea y metafórica del célebre episodio histórico-literario. *Furor matemático. (El breve destello del joven Galois)* recurre, como en el caso de *Monsieur Goya (Una indagación)* y *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje)*, al paréntesis, pero, a diferencia de lo que sucede con las otras dos obras, el subtítulo que alberga el paréntesis no apunta hacia un elemento formal o a una perspectiva metodológica, sino que procura una explicación o una ampliación del título contenido en el sintagma anterior. En cualquier caso, nos encontramos ante títulos necesitados de alguna suerte

---

1. Por gentileza del autor, dispongo de una copia mecanografiada de un borrador de la obra.

de rectificación o de advertencia, lo que sugiere al espectador la conveniencia de aguzar su percepción y de no dejarse arrastrar por las apariencias. Ya ha sido estudiada la estrategia literaria del título conjunto *Tres monólogos y otras variaciones* (Sanchis Sinisterra, 2014: 9), pero parece pertinente subrayar cómo, frente a los títulos contruidos mediante la copulación, la disyunción o el paréntesis explicativo o aclaratorio, en la obra breve más relevante entre las que se incluyen en el volumen se prefiere la concisión de un sintagma gramaticalmente preciso y dotado de un notable impacto semántico: *Últimos golpes*, monólogo que aborda el tema lacerante de la violencia de género. Y una brevedad semejante inspira los títulos de las otras ocho obras incluidas en el volumen: *La criatura*, *Julietta en la cripta*, *El escrutinio*, *Tres hermanas*, *El hacedor*, *El cazador Gracchus*, *Lejana*, *Paciencia y barajar*. Todas ellas compuestas como explícitos homenajes literarios.

#### **Monsieur Goya (*Una indagación*). Historia de una ausencia**

*Monsieur Goya (Una indagación)*, como sucede con *Furor matemático*. (*El breve destello del joven Galois*), toma como referencia un personaje histórico. Hay precedentes en su obra: *Naufragios de Alvar Núñez o la herida del otro* y *Lope Aguirre, traidor*, ambas incluidas en la *Trilogía americana* (1996). La escritura de *Monsieur Goya (Una indagación)* es la consecuencia de un encargo al dramaturgo con motivo de la conmemoración del segundo centenario de las pinturas negras. Por otro lado, la etapa última de la emblemática figura de Goya había sido abordada por Buero Vallejo medio siglo antes en *El sueño de la razón* (1970). El pintor, sumido en su sordera y en la marginación a que ha sido sometido por Fernando VII y su camarilla, acosado por las pesadillas en que vive inmerso el país, como consecuencia de la estupidez y la maldad del rey tirano y felón, pero víctima también de las pesadillas propias, de los miedos y las incertidumbres de su vejez, se refugia en la Quinta del Sordo para dar respuesta al terror desde su pintura y desde la gallardía, a veces un tanto temeraria, que aún es capaz de mostrar. Sin renunciar a la información histórica, Buero proponía una lectura política contemporánea, basada en la analogía, acerca del papel del intelectual en una situación de tiranía y de terror. Por lo demás, para construir las relaciones del espectador con *El sueño de la razón*, Buero practicaba los célebres «efectos de inmersión», mediante los cuales el espectador «padece» la misma sordera que Goya cuando el personaje está en escena y no puede escuchar las réplicas de sus interlocutores. Sí percibe, sin embargo, las alucinaciones auditivas y visuales de las que es objeto el pintor, por lo que la obra combina un tratamiento realista, que atañe a los sucesos

históricos, pero también a la vida cotidiana, con una deriva onírica en la que lo fantasmagórico y lo terrorífico y misterioso invaden la escena.

Sanchis Sinisterra elige también los años finales de la vida del pintor, aunque amplía el arco cronológico a la etapa de Burdeos, y apoya su investigación en una extensa bibliografía sobre la materia, en la que contó particularmente con el asesoramiento de la profesora Jesusa Vega. El tratamiento político de la historia pone ahora el acento en la memoria y en el exilio. El dramaturgo ha mostrado, y más aún durante estos últimos años, un creciente interés por la memoria, más allá de la Guerra Civil y de la dictadura franquista, y en sus actividades de La Corsetería ha animado a los escritores más jóvenes a explorarla. Los exilios, migraciones y desplazamientos forzosos constituyen otro de los motivos recurrentes en su escritura y en su magisterio, acentuado en la etapa a la que nos referimos. El terror que inspiran las pinturas negras y que se respiraba en la obra de Buero se percibe en *Monsieur Goya*, proyectado en las imágenes y los recuerdos fantasmagóricos, pero también se advierte en algunas de las nociones más frecuentes en el teatro de Sanchis, como la de vacío, la de silencio y la de ausencia. El vacío da título a una de sus más representativas obras cortas (Sanchis Sinisterra, 2003b), que forma parte del espectáculo *Los desiertos crecen de noche*, estrenado en el Teatro del Barrio en 2017 y retomado en 2023 en el Centro Cultural Fernán Gómez de Madrid. En este texto la inquietud que suscitaba el vacío se intensificaba ante la posibilidad de que a este vacío se sumara el silencio:

Qué miedo, ¿no?  
 Casi muerde, ¿lo notan?  
 Como si le fuera arrancando a uno/a, a mordiscos pedacitos del ser.  
 [...]  
 Y oírme, ¿me oyen todos, también?  
 Esa es otra... ¿se imaginan si, además, me callara?  
 El silencio, sí, otro que tal.  
 Si me callara y empezara a crecer el silencio...  
 ¿Se lo imaginan?

¿En silencio en medio de este... vacío? (Sanchis Sinisterra, 2003b: 7).

Sanchis ha utilizado el oxímoron «oquedad pletórica» (Sanchis Sinisterra, 2002: 115) para hablar del teatro de Beckett, en el que vacío y silencio convergen (Sanchis Sinisterra, 2002: 122-127). La huella de Beckett y la de Pinter (Sanchis Sinisterra, 2002: 131-134) se advierte una vez más en *Monsieur Goya (Una indagación)*, sobre todo en el tratamiento de los personajes de Leocadia y Rosario, pero también en la imposibilidad de consumir la investigación. La más llamativa entre las ausencias es, sin duda, la del personaje que da título a la obra y vertebra su estructura: Goya no aparece en escena, aunque su

latencia impregne toda la acción dramática. A nadie se le escapa la resonancia beckettiana de esta «presencia ausente», por emplear de nuevo un oxímoron, pero ha de subrayarse el drástico ejercicio de coerción que supone prescindir de la gigantesca figura de Goya en escena; sin embargo, esta decisión va más allá del efecto, la sorpresa o el juego experimental. La preterición del pintor, su encierro, su exilio, su disconformidad, su sordera, ¿su desvarío?, alcanzan su plenitud dramática en la ausencia, una ausencia obsesiva, que inquieta a Moratín y a Leocadia, sus compañeros de infortunio, que parecen errantes sobre la escena y, claro está, al propio espectador. La ausencia física es también una ausencia metafórica.

MORATÍN: Entonces... ¿es verdad?

OFF: ¿Qué?

MORATÍN: Lo que se rumorea... Lo que algunos venimos sospechando: que no sale.

OFF: ¿Quién?

MORATÍN: Él.

OFF (*Tras una pausa*): ¿Qué entiendes exactamente por salir?

MORATÍN: Entiendo «comparecer», «estar presente»... hacerse ver y oír aquí, como nosotros.

OFF: Quieres decir... ser un personaje más, como vosotros.

(Sanchis Sinisterra, 2019: 37).

Esta ausencia condiciona dramáticamente la composición de la obra, que se plantea, como reza el subtítulo, como una indagación, como un pretendido intento de desvelar un enigma; empeño baldío, como reconocerá [la voz en] OFF en la penúltima escena:

OFF (*Con un resto de voz y de aliento*):...Es inútil... Ha sido inútil...

... Cancelar el espacio, abolir el tiempo, todo a la deriva...Ni así...

... Como armar una almadía con los restos de un naufragio...

... L a Historia no es más que otra fantasmagoría...

... Lo único real: su obra...

... Solo hay aquí y ahora...

... Solo estamos nosotros... O sea... metáforas.

... Un último esfuerzo, un último resto... un último adiós (Sanchis Sinisterra, 2019: 81).

La ausencia de Goya subraya la presencia de su pintura, de su obra, lo único que se revela como real en esta ficción dramática que indaga en proyectos, miedos, sueños o fantasmagorías, que persigue unos acontecimientos y unas razones que se le escurren. La verosimilitud se muestra esquiva, falaz. Al Goya ausente se contraponen la voz de OFF, sobre-presente como maestro de ceremonias o demiurgo de este fallido proceso, pero ausente también en cuanto que él mismo niega explícitamente su condición de personaje, aunque admita

que le gustaría serlo (Sanchis Sinisterra, 2019: 37-38). Lejano trasunto del dramaturgo o del director de escena o –¿por qué no?– atisbo de ese espectador implícito tenazmente buscado por el autor (Sanchis Sinisterra, 2002: 250 y ss.; Garnelo Merayo, 2005: 303-316; Ferradás, 2012: *passim*), OFF se erige portavoz del nosotros configurado por los receptores de la historia: «...También a mí... a nosotros nos gustaría escucharlas, ¿no es verdad?» (Sanchis Sinisterra, 2019: 30). Sin embargo, en alguna ocasión parece compartir ese papel con el mismo Moratín (Sanchis Sinisterra, 2019: 35-39), a quien OFF, después de disputarle el territorio dramático en diversos momentos, le cede la palabra en la escena última, en la que el autor de *El sí de las niñas* pronuncia un largo monólogo tejido con textos salidos de su propia pluma, antes de que OFF, en un brevísimo epílogo de resonancias brechtianas, cierre la obra con la noticia precisa de los fallecimientos de Goya y el propio Moratín. Hasta entonces, sin embargo, OFF se arroga la facultad de detener la acción, de repetir escenas, de corregirlas, de cambiar de idioma, de discutir con el personaje de Moratín, de suscitar dudas sobre lo que el espectador ve y oye, de esbozar hipótesis, de plantear digresiones... Todo ello horada constante la acción dramática, la deja en suspensión. Incluso cuando reivindica explícita y airadamente ante Moratín su condición de autor de la obra, esa misma vehemencia nos resulta sospechosa e incierta como espectadores: «OFF: ¿Puedes cerrar la boca de una vez? ¡Esta es mi obra, no la tuya! (*Se hace un silencio perplejo en todos los presentes*)» (Sanchis Sinisterra, 2019: 52).

Otras presencias se revelan también esquivas o borrosas, aunque en modo alguno irrelevantes o carentes de fuerza dramática. La lechera de Burdeos reclama su presencia en la acción dramática y se erige en personaje con el nombre de Margot, aunque se muestra temerosa de ser borrada de la escena (Sanchis Sinisterra, 2019: 52) y aunque le parezca precaria la posibilidad de ser pintada: «no soy nadie», dice cuando traslada las palabras de su madre a su amiga Rosario (Sanchis Sinisterra, 2019: 32), lo que nos proporciona a los espectadores una doble y complementaria lectura: en cuanto persona humilde no es considerada digna del retrato de un pintor y en cuanto personaje dramático duda de su viabilidad, dada su condición borrosa. La realidad, de nuevo, estará en el cuadro que la representa (Sanchis Sinisterra, 2019: 77). Leocadia, en ausencia de Goya, supondría la vía de acceso a la intimidad del pintor y como tal se acerca a ella Moratín. Sin embargo, advertimos en doña Leocadia la propensión –¿obligada?– al silencio, silencio que se hace explícito en muchas ocasiones. Es a su personaje –y también al de Rosario– a quienes se asignan con más frecuencia las acotaciones relativas al silencio: «Hay un silencio largo, o que lo parece», «hay un silencio que se alarga ... hasta que el sonido de la campanilla lo rompe», «silencio de Leocadia», «silencio», «pausa», «pausa»,

Leocadia no responde», «sigue en silencio Leocadia», «relee en silencio», «silencio», «Y hay un silencio raro», «pausa», «pausa», «tras una pausa», «tras una pausa», «pausa», «Hay un largo silencio», «tras una pausa» (Sanchis, 2019: 20, 28, 29, 34, 35, 43, 46, 66, 67, 68, 69, 70, 71). Estos silencios explícitos están acompañados por otros modos de rehuir la respuesta solicitada. Doña Leocadia tiende a evadirse de las conversaciones que le resultan incómodas, a desentenderse, a cambiar de tema, a dejar las frases inacabadas, a negar, a reiterar, a fingir una ignorancia o una desmemoria poco creíbles, a conculcar el principio de cooperación en los diálogos, a desplazar a otro territorio al interlocutor mediante la formulación de una pregunta, a las evasivas o hasta al sarcasmo:

GUILLERMO: Pero lo que yo quiero es ser soldado... Bueno, oficial, y luchar contra los serviles para... para liberar a España de sus cadenas.

LEOCADIA: ¡Sus cadenas! Con lo que a los españoles les gustan las cadenas...

GUILLERMO: No diga eso madre, que no la reconozco...

LEOCADIA: Yo tampoco. [...] (Sanchis Sinisterra, 2019: 34).

No menos inquietante parece el personaje de Rosario Weiss, hija de Leocadia y cuya paternidad se ha atribuido por algunos al propio Goya, aunque otros la tienen por hija de Isidoro Weiss, el joyero alemán con quien estuvo casada y del que se separó Leocadia Zorrilla de Weiss, compañera y amante de Goya. El personaje de Rosario, llamada con el diminutivo familiar de Mariquita, no aparecía en *El sueño de la razón*, aunque se escuchaba su voz infantil en algún momento. Sin embargo, Rosario –con su nombre propio de mujer adulta, aunque sea todavía una niña– adquiere particular relevancia en la obra de Sanchis. OFF anuncia su presencia en escena, pero esa presencia resulta borrosa, y su visibilidad es incierta (Sanchis Sinisterra, 2019: 21-22), como lo son también sus orígenes e incluso su edad (Sanchis Sinisterra, 2019: 23). Rosario, sin embargo, parece tener un acceso a Goya y una intimidad con él que no alcanzan los demás personajes, aunque esa proximidad con el pintor resulta también confusa o insuficientemente explicada. Rosario se muestra esquiva cuando se le pregunta por ella.

MORATÍN: Tú... le ayudabas en la Quinta... ¿A pintar murales?

ROSARIO: Sí (*Pausa*). A veces...

LEOCADIA: Ya lo ve usted, don Leandro: son tal para cual.

ROSARIO: Por algo será.

LEOCADIA: ¿Qué? (*Rosario no responde*) ¿Qué has dicho? (*Lo mismo*) «Por algo será»... qué?

ROSARIO: Nada.

OFF: Aquí debería percibirse un silencio tenso... que rompería Moratín. (Sanchis Sinisterra, 2019: 25).



No obstante, advertimos en ella una firme determinación: la de ser pintora, aunque Leocadia se muestre a un tiempo orgullosa del futuro de su hija (Sanchis Sinisterra, 2019: 34) y reticente a su dedicación artística:

LEOCADIA: Mejor te iría aprender música.

ROSARIO: ¿Música? ¿Y por qué música?

LEOCADIA: ¿Subes los huevos o no?

ROSARIO (*Conato interrumpido de salida*): ¿Por qué? Yo quiero ser pintora.

LEOCADIA: No hay mujeres pintoras, Rosario. Y la música, en cambio, dicen que es un adorno para nosotras, como esto... (*Le enseña la labor*) ¿Te gusta?

ROSARIO: Sí... ¿Y por qué las mujeres no pueden... no podemos ser pintoras?

LEOCADIA: No podemos ser casi nada... (Sanchis Sinisterra, 2019: 58).

Rosario Weiss Zorrilla se convirtió efectivamente en pintora, aunque su temprana muerte (no había cumplido todavía los veintinueve años) truncó su prometedor trayectoria artística. Otra mujer pionera. Sin menoscabo del reconocimiento a la pintora Rosario Weiss Zorrilla, cabe sugerir en la creación del personaje de Rosario para *Monsieur Goya (Una indagación)* algunas significativas semejanzas, ya desde el nombre, con la Rosaura de *La vida es sueño*. Su condición borrosa (y oscura) desde que se insinúan en escena, su voluntad de realizar actividades de las que el orden social vigente excluye a las mujeres, sus orígenes paternos inciertos, sus secretos tenazmente guardados, su probada valentía, su condición de viajeras en un país extraño o su refugio en el silencio –«Respóndate retórico el silencio», dice Rosaura en el verso 1621, en la Jornada II (Calderón de la Barca, 1966: 516)– son rasgos concordantes en los dos personajes dramáticos. Cuando se aproxima el desenlace, OFF es consciente de ese silencio que envuelve la obra: «Hemos escuchado mucho silencio» (Sanchis Sinisterra, 2019: 78), por lo que propone introducir la música mediante el curioso sexteto que forman los personajes, quienes, convocados por el maestro de ceremonias, proceden a una coreografía sonora mediante la repetición de algunas de las réplicas que han ido pronunciando a lo largo del drama. Pero, si con el recurso a la música se pretendía conjurar el silencio, el efecto logrado es el contrario, puesto que la palabra pierde en este contexto todo su significado y queda reducida (o elevada) a sus posibilidades rítmicas y sonoras. No hay comunicación entre ellos y, en consecuencia, tampoco es posible su existencia como personajes, algo que ya había advertido Leocadia (Sanchis Sinisterra, 2019: 69).

La mencionada «quinta pared» posibilita en *Monsieur Goya (Una indagación)* la superposición de dos espacios –Madrid y Burdeos–, pero también de dos tiempos diferentes: los años de las pinturas negras y los años del exilio, inmediatamente anteriores a la muerte de Goya y de Moratín, acaecida en 1828. Y Leocadia insinúa incluso la posibilidad de que Goya crea (¿también



Rosario?) que la *cave*, la antigua bodega de la casa que ahora ocupan en Burdeos comunique con la Quinta del Sordo en Madrid (Sanchis Sinisterra, 2019: 20). Alfonso Sastre imaginó una situación semejante en su obra *Crimen al otro lado del espejo* (Sastre, 1997: 43-85): extraño paso entre un palacio madrileño y un palacio en Bogotá, que comportaba también un desplazamiento temporal, aunque la ilusión se desvelara más tarde como un engaño. En *Monsieur Goya (Una indagación)* esta comunicación espacial y temporal se sugiere como una suerte de alucinación de Goya, pero, significativamente, opera a su vez como juego dramático gobernado por OFF.

### *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje) ¿Quién decide lo que es real?*

En la mencionada entrevista con Álvaro Vicente, Sanchis explicaba: «Yo sigo empeñado en innovar desde el texto. Mi última obra, *Correr tras un ciervo herido*, es todo un experimento a nivel textual y tiene que ver precisamente con esta pregunta: ¿Quién decide lo que es real y lo que no?» (Vicente, 2022: 7). El dilema se plantea, en estos mismos términos, en la acción de la obra dramática citada. Dos hermanas, Coral y Vera, mientras preparan sus respectivas obras artísticas, discuten acerca de la dificultad para desentrañar el complejo laberinto de memoria en que parece encerrada su madre:

CORAL: No encaja en... Quiero decir que... no es real.

VERA: Y eso, ¿quién lo decide?

CORAL: ¿Quién decide, qué?

VERA: Lo que es real... y lo que no.

CORAL: (*Tras una pausa*) ¿Tienes un *kleenex*?

VERA: Vamos, Coral, contéstame: ¿quién decide lo que es real y lo que es...? (Sanchis Sinisterra, 2022: 31).

Si *Monsieur Goya (Una indagación)* se extraviaba en su propósito de reconstruir teatralmente los años finales de un personaje histórico, y había de contentarse con las (felices) incertidumbres que proporcionaba el periplo dramático, *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje)* pone en duda la realidad de los personajes de ficción que imagina, que se nos presentan como sombras, como retazos, como sueños o como figuraciones. *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje)* se enfrenta a una superposición de tiempos y espacios diferentes, de recuerdos inciertos, de posibilidades y de deseos, de aparentes realidades y de ensoñaciones o de pesadillas. La huella de Kafka, otro de los grandes referentes del dramaturgo, es aquí perceptible. La pregunta que plantea Vera queda sin respuesta y es el espectador quien ha de decidir su propia comprensión de esa amalgama de materiales dramáticos –de ese ensamblaje– que se le ofrece. Es relevante que la historia comience con una escena en la que se

alternan la vigilia y el sueño, la escritura febril y el sonido de una elocuente voz anónima que pide ser transcrita. Sanchis había recurrido al dictado de la escritura en *Enemigo interior*, una obra en la que el viejo Ahrimán Costa, «exiliado absoluto», vertía su historia en un discurso escrupulosamente escogido, revisado y literariamente esmerado (Sanchis Sinisterra, 2012: 81 y ss.). Puede advertirse una semejanza entre aquel Ahrimán y esta voz, pero las situaciones son diferentes, puesto que en *Enemigo interior*, el personaje y su escribiente, Beatriz, mantenían una relación profesional precisa, mientras que en *Correr tras un ciervo herido*, el espectador nunca está seguro del origen de la voz ni tampoco del modo en que Coral la percibe. Por lo demás, frente a la compulsiva manía de auto corrección que practicaba Ahrimán, en *Correr tras un ciervo herido* la voz fluye sin interrupciones, incontenible, torrencial, seductora y conminatoria, verbalmente muy poderosa y literariamente bella. Cabe de nuevo sugerir una analogía con el teatro calderoniano. *La cisma de Ingalaterra* comienza con la presencia en escena del personaje de Enrique VIII, que se queda dormido mientras está escribiendo, y a quien escuchamos hablar en sueños, mientras irrumpen fugazmente la figura de Ana Bolena para decirle: «Yo tengo de borrar cuanto tú escribes» (v. 6). La llegada del cardenal Volseo [Wolsey] despierta al rey, quien en su turbación ha tomado por cierto lo soñado (Calderón de la Barca, 1966: 143). En *Correr tras un ciervo herido* es Vera, la hermana de Coral, la que procura el tránsito del sueño a la vigilia, pero, como en la obra calderoniana, el abrupto despertar no disipa totalmente los límites entre la ficción y la realidad. Pero si en *La cisma de Ingalaterra* la figura soñada prometía borrar la escritura del durmiente, en *Correr tras un ciervo herido* la voz conmina a la escritora a dejar testimonio de su existencia. Más allá de las semejanzas y de las diferencias con los textos mencionados, este sugestivo comienzo traslada al espectador al territorio de la incertidumbre y anuncia, como quería el dramaturgo, la voluntad de subvertir los principios del realismo y de la verosimilitud. La realidad es borrosa y sus límites difusos. No es casual que la palabra «borroso» se emplee en seis ocasiones a lo largo de la obra, ni que toda ella aparezca horadada por las pausas y los silencios. Las acotaciones que indican alguna pausa superan muy ampliamente el centenar y los silencios explícitamente mencionados superan la treintena. Y los personajes «callan» en once ocasiones más. Las vacilaciones se extienden a la certeza o a la incertidumbre, a los recuerdos, al desorden cronológico en la evocación de los sucesos vividos, a la falta de referencias concretas o de explicaciones convincentes sobre algunos acontecimientos decisivos en la vida de la familia o a la naturaleza de las creaciones artísticas de cada una de las dos hermanas.

VERA: [...] ¿Ya sabes de qué trata?

CORAL: ¿Qué?

VERA: Tu novela.

CORAL: No sé si es una novela. (Sanchis Sinisterra, 2022: 4).

CORAL: Me preocupa. (Pausa) Esta instalación, por ejemplo...

VERA: ¿Qué?

CORAL: Porque es una instalación, ¿no?

VERA: No sé si es una instalación.

CORAL: ¿Es una instalación, sí o no?

VERA: Espero que sea algo más... [...] (Sanchis Sinisterra, 2022: 5-6).

El vacilante y pretencioso proyecto de Vera consiste en una estructura de metacrilato destinada a un espacio de tránsito para que los visitantes que acudan al museo puedan mirar a través de ella y obtener distintas percepciones de la realidad circundante. El dramaturgo prevé utilizar esta estructura (o una semejante) en la propia escenificación de la obra con un objetivo similar:

Entre la escena y la sala, todo a lo largo de lo que algunos aún llamamos el «proscenio», se levanta el gran bastidor o soporte metálico de un vitral a medio realizar. Su estructura reticular solo ostenta algo más de una tercera parte de las piezas de vidrio o metacrilato que lo constituirán. Dichas piezas son en su mayoría traslúcidas, con cristales de tenues cromatismos, pero las hay también transparentes y aun opacas (Sanchis Sinisterra, 2022: 1).

El libro de Coral, del que poco más sabremos de cierto, acaso sea un proyecto inacabado y difuso o tal vez pueda leerse como trasunto del drama que los espectadores contemplamos, como parece insinuarse en la escena final. La obra plástica y la obra literaria se constituyen así en paradigmas de una percepción incierta o, por utilizar los términos a los que recurre el autor, en paradigmas de una estética de lo borroso o de lo traslúcido. El sueño funciona como vía alternativa de acceso al conocimiento y se nutre de los tumultuosos recuerdos trastocados por el paso del tiempo, por la convulsión que los hechos rememorados suscitaron y por las consecuencias emocionales que originaron. Y se nutre también de proyectos, esperanzas y temores con los que el personaje (o los personajes) se asoman a un futuro que ilusiona e intimida.

En este aspecto *Correr tras un ciervo herido* opera sobre una compleja estructura de simetrías y asimetrías, de complementariedad y oposición. Las dos hermanas, Coral y Vera, ocupan la casa en la que, al menos en apariencia, se desarrolla la acción dramática, lo que constituye el rasgo pertinente que las opone a su padre y a su madre, ausentes ahora de este espacio. Las dos hermanas, a su vez, mantienen una relación de antagonismo y de complementariedad. Las dos ejercen una actividad artística, aunque de naturaleza diferente. Existe entre ellas un cariño y una intimidad indudable, pero también un cierto

resquemor que asoma en algunos momentos, aunque suele ser rápidamente acallado. Pero la oposición más significativa entre ellas hay que buscarla en la condición sedentaria de Coral, frente la vocación errática y nómada de Vera. Coral trabaja como bibliotecaria y con su trabajo sustenta a la familia. Por las tardes se queda en casa: «no levanto el culo del asiento» (Sanchis Sinisterra, 2022: 22). Vera se marchó a estudiar a Trieste y ahora, de regreso a casa, pergeña proyectos para museos y europeos y americanos. El nomadismo de Vera se corresponde con el de su padre, corresponsal de guerra, permanente viajero a zonas en conflicto, a quien un día la madre le pidió que abandonara definitivamente un hogar en el que no parecía dispuesto a permanecer. Su ausencia ha supuesto un vacío que la familia trata en vano de olvidar y de colmar al mismo tiempo. Por el contrario, el sedentarismo o la voluntad de permanencia de Coral se correspondería con el de su madre, depositarias ambas de la memoria familiar. La memoria que representan Coral y la madre es antagónica. La madre está internada en una residencia aquejada de una extraña versión de la enfermedad de Alzheimer.

CORAL: Lo de su memoria... Ese Alzheimer tan raro que...

VERA: ¿Por qué «raro»?

CORAL: Lo dijo el mismo doctor Prieto, ¿no te acuerdas?

VERA: Dijo... y dice tantas cosas, el doctor Prieto...

CORAL: «Amnesia voluntaria, parece a veces...»

VERA: «Provocada», dijo... Amnesia provocada.

CORAL: En todo caso, es como si se hubiera tragado la llave, ¿no?

VERA: A eso me refiero... (*Pausa*) ¿Sabes qué me dijo en la segunda visita?

CORAL: ¿El doctor Prieto? ¿Cuándo?

VERA: Sí... Antes de internarla. Que no quería llegar al dos mil. Eso dijo mamá, mientras le estaban haciendo el test... Que mil novecientos noventa y nueve era un buen año para... «deshabitarse» ...

CORAL: ¿Cómo?

VERA: Que mil novecientos noventa y nueve era...

CORAL: ¿Deshabitarse?

VERA: Eso dijo (Sanchis Sinisterra, 2022: 13).

Así, en el personaje de la madre convergen la ausencia –está fuera de la casa en la que transcurre la acción dramática no evocada– y la duplicidad, puesto que se desdobra en Claudia y Ludmila, una suerte de *alter ego* que la visita en la residencia, pero que solo puede ser vista por Vera, cuando acude a acompañar a su madre. Sin embargo, los espectadores no solo tenemos conocimiento de su existencia doble y ausente a través de la palabra de Vera, sino que, presumiblemente partícipes del sueño o del relato, asistimos a sus inopinadas irrupciones en el espacio dramático y escuchamos sus recuerdos y sus imprecaciones.

CLAUDIA/ LUDMILA: (*Ha encontrado el cofre en el borde de la mesa, lo sacude levemente, lo escucha y lo manipula mientras habla... no sabemos a quién*) Sí, ellas hacen como si no me vieran... cuando estoy aquí, claro, para convencerse de que la casa es suya y solo suya... Y me borran, sencillamente me tachan cuando notan... cuando presienten que estoy aquí, en tu casa, en mi casa... mientras tú languideces en aquella... antesala de la muerte, que ellas llaman «Residencia»... (*Deambula alrededor de la mesa*) Pero usa mis ojos para mirar, sí: atrévete... (*Mira en torno a la mesa*) Úsalos para ver lo que han hecho de tu reino: un arsenal de trastos, libros, cajas... Y muebles sin estilo, herramientas, papeles, cristales... Que más parece un taller de barrio que una mansión de clase alta... (*Se aproxima al vitral, mientras VERA se desplaza, siempre ajustando y revisando piezas, hasta el extremo opuesto del proscenio*) (Sanchis Sinisterra, 2022: 15).

Esta intervención de Ludmila incide en uno de los ejes dramáticos de *Correr tras un ciervo herido*: la relación con el espacio, que se muestra en las oposiciones presencia/ausencia; posesión/desposesión; acogida/expulsión; salida/llegada; orden/desorden; borrosidad/claridad; cuidado/descuido; habitar/deshabitar, etc. E incide también en otros motivos, como la condición bifronte de los personajes, o en el de decadencia, particularmente aguda en el caso de Claudia. El hilo de voz con el que intenta cantar un *lied* de Schubert en la escena última constituye una dolorosa expresión simbólica de este caso.

A su vez la duplicidad Claudia/Ludmila podría sugerir la oposición, que es también complementariedad, entre memoria y desmemoria o entre pasado y presente o juventud y vejez, aunque la buscada confusión entre las dos versiones del personaje impida asignar un papel fijo a cada una de las mujeres que componen este raro dúo. La dicotomía memoria/desmemoria en *Correr tras un ciervo herido* nos sitúa ante una cruda oposición entre esa voluntad de deshacerse y una particular capacidad para el recuerdo. No es nueva en la obra de Sanchis esta atención a la amnesia provocada. Se había ocupado ya de la cuestión en *Flechas del ángel del olvido* (Sanchis Sinisterra, 2008), como el propio título sugiere, y no son del todo ajenas al motivo de la desmemoria textos como *El lector por horas* o *Sangre lunar*.

El padre, Mateo, comparte ausencia con la madre y el nomadismo con Vera. La primera de las circunstancias lo opondría a las dos hermanas; la segunda, a Coral y a Claudia. Sin embargo, paulatinamente vamos relacionando al padre con la voz que escucha Coral y que pide ser escrita. Esa voz que habla a través de Coral –estamos habitados por las voces de otros– y que Vera escucha durante las noches. Esta voz demanda un hermano, lo que propone una nueva simetría hermanos– hermanas, al tiempo que deja constancia de una carencia, y, sugiere, además, como Vera y Coral apuntan, que sus viajes a los «infiernos» tuvieran

como fin la búsqueda de una fraternidad, entendida, cabe suponer, como una expresión de solidaridad con el otro.

Algunos de los motivos explorados o insinuados en *Correr tras un ciervo herido*, tales como la vejez o el alzhéimer; el deseo de «deshabitarse»; la muerte; el final del milenio; la Nochevieja; la pérdida de la voz; la decadencia, la pervivencia de las guerras, la destrucción y las ruinas; el ocaso de ideales colectivos, familiares e individuales; el olvido y la desmemoria; etc., crean una atmósfera crepuscular y sugieren la conveniencia de la reflexión o del balance sobre el final de un tiempo. La elaborada composición del texto y la reflexión sobre el desenlace conjuran la nostalgia que se insinúa, aunque permiten algunos atisbos de esperanza. En las postrimerías de *Correr tras un ciervo herido*, Coral le pregunta a su padre qué es lo más difícil y Mateo responde «casi sarcástico: Hacer mejor el mundo... dando luz y palabra a sus heridas.», a lo que Coral le replica: «¿Y cómo sabes que esa mirada tuya no dejó... alguna huella en otros? Y hasta puede que en muchos...» (Sanchis Sinisterra, 2022: 50).

El título, que aparentemente se propone como un elemento tangencial, hace referencia a la historia que Mateo contaba a las niñas cuando eran pequeñas. «Correr tras un ciervo herido» remite inequívocamente a los célebres versos 1-3 del «Cántico espiritual», de San Juan de la Cruz:

Como el ciervo huiste,  
habiéndome herido;  
salí tras ti clamando, y eras ido (San Juan de la Cruz, 1977: 87).

Es también conocido que tanto Galdós en los *Episodios Nacionales* (Pérez Galdós: 1971: 355) como Valle-Inclán en la escena III de *Luces de bohemia* (Valle-Inclán, 2018: 118) emplearon la expresión «como la corza herida», aunque en ambos casos aparecía dotada de una intención irónica de la que carecen tanto el texto de San Juan de la Cruz como el de Sanchis Sinisterra. Cabe leer el título como homenaje literario, desde luego, pero también como una deliberada desproporción entre el universo temático, literario y simbólico al que remite y la posibilidad de su reutilización para un relato infantil con una moraleja diferida. Este relato revela en el desenlace del drama su peculiar uso como fábula, justamente desde su condición de relato truncado:

MATEO: La historia de la niña corriendo tras un ciervo herido, en realidad, no tenía final... O yo no llegaba nunca a contároslo, porque es muy triste... O, más bien, muy trágico. Y no quería amargaros los sueños... Por eso alargaba y alargaba la carrera de la niña, inventando cada noche pequeños incidentes, situaciones más o menos bobas... que no llegaban nunca a formar una verdadera trama. Y los tres finales posibles quedaban siempre en vilo...

CORAL: ¿Y cuáles eran esos tres finales?

MATEO: (*Tras una pausa*) Uno: que al ciervo se le agotaban la sangre y las fuerzas... de modo que la niña solo podía acompañar su agonía. Dos: que el animal, creyendo que la niña era una amenaza, se revolvía y la embestia mortalmente con sus astas. Y tres: que el ciervo se internaba en lo más frondoso del bosque, la niña perdía su pista... y no sabía ni cómo volver a su casa... (*Pausa*) Había un cuarto final posible, claro... pero yo no quería engañaros sobre la realidad del mundo...

VERA: ¿Y ese final era...?

MATEO: (*Pausa*) Que la niña diera alcance al ciervo, le curara su herida... y todos felices. (Sanchis Sinisterra, 2022: 50).

Este desenlace se corresponde con la definición que Mateo da de sí mismo: un «personaje a medio hacer», o de manera más elocuente, cuando Claudia le pregunta quién es: «¡Soy... lo que me falta!» ((Sanchis Sinisterra, 2022: 51). Un nuevo oxímoron que opera como reflexión ética y política, que pondera la condición inacabada, precaria y abierta de la obra, que invita a no abandonar la construcción de esa misma obra y que reivindica la necesidad del otro para ser.

### Bibliografía citada

- AAVV (2019): *Teatro contra el olvido*, Madrid, Primer acto-Nuevo Teatro Fronterizo.
- AAVV (1994): *Salas alternativas: un futuro posible*, Lleida, Fira de Teatre de Tàrrrega-Institut d'Estudis Illerdencs.
- AGAMBEN, Giorgio (2005): *Profanaciones*, Barcelona, Anagrama.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1970): *El sueño de la razón*, Madrid, Espasa-Calpe.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1966): *La vida es sueño y La cisma de Inglaterra*, en *Obras completas*, Tomo I, Madrid, Aguilar, 5.º edición. (Edición de Ángel Valbuena Briones).
- CRUZ, San Juan de la (1977): *Poesía completa*, Madrid, Magisterio.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009): *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada.
- FERRADÁS, Cristina (2012): *La construcción del espectador en el teatro breve de Sanchis Sinisterra*, Bilbao, Artezblai.
- GARNELO MERAYO, Saúl (2005): «La estética de la recepción según Sanchis Sinisterra: *El lector por horas*», en *Estudios Humanísticos. Filología*, n.º 27, págs. 303-316.
- MARTÍNEZ, Monique (2021): «El Nuevo Teatro Fronterizo como 'contra dispositivo' de investigación-creación», en Abuin, Pérez-Rasilla y Soria Tomás (editores): *Fuera del escenario. Teatralidades alternativas en la España actual*, Madrid, Visor, págs. 263-279.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1971): *La segunda casaca*, en *Episodios Nacionales II serie*, Madrid, Aguilar, 2.ª edición.
- RÍO CARRATALÁ, Juan A. (2005): «Entrevista a José Sanchis Sinisterra», en [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0)



- SANCHIS SINISTERRA, José (2022): *Correr tras un ciervo herido (Ensamblaje)*, inédita.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2021a): «Epílogo. Dispositivos dispersos en tiempo y espacio», en Abuin, Pérez-Rasilla y Soria Tomás (editores): *Fuera del escenario. Teatralidades alternativas en la España actual*, Madrid, Visor, págs. 281-296.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2021b): *Furor matemático (El breve destello del joven Galois)*, Madrid, Ñaque.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2019): *Monsieur Goya (Una indagación)*, Ciudad Real, Ñaque. (Prólogo de Sara Núñez de Arenas).
- SANCHIS SINISTERRA, José (2018a): *El texto insumiso. Nuevos fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque. (Edición de Esther Lázaro).
- SANCHIS SINISTERRA, José (2018b): *El lugar donde rezan las putas o que lo dicho sea*. Ciudad Real. Ñaque
- SANCHIS SINISTERRA, José (2017): *Prohibido escribir obras maestras*, Ciudad Real, Ñaque.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2014): *Tres monólogos y otras variaciones*, Ciudad Real, Ñaque. (Prólogo de Eduardo Pérez-Rasilla).
- SANCHIS SINISTERRA, José (2012): *Deja el amor de lado, Enemigo interior; La raya del pelo de William Holden*, Ciudad Real, Ñaque. (Prólogo de Alberto Fernández Torres).
- SANCHIS SINISTERRA, José (2008): *Ñaque o de piojos y actores, Flechas del ángel del olvido, Sangre lunar*, México, Ediciones El milagro. (Prólogo de Lidio Sánchez Caro, Introducción de Eduardo Pérez-Rasilla).
- SANCHIS SINISTERRA, José (2003a): *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2003b). *Vacío y otras poquedades*, Madrid, La Avispa.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2002): *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque. (Edición de Manuel Aznar Soler. Prólogo de Juan Mayorga).
- SANCHIS SINISTERRA, José (2000): *¡Ay, Carmela! El lector por horas*, Madrid, Espasa-Calpe, (Edición de Eduardo Pérez-Rasilla).
- SANCHIS SINISTERRA, José (1996): *Trilogía americana*, Madrid, Cátedra. (Edición de Virtudes Serrano).
- SANCHIS SINISTERRA, José (1991): *Ñaque o de piojos y actores*, Madrid, Cátedra, 1991. (Edición de Manuel Aznar Soler).
- SASTRE, Alfonso (1997): *Crimen al otro lado del espejo*, Hondarribia, Hiru.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María del (2018): *Luces de bohemia*, Madrid, Bolchiro.
- VICENTE, Álvaro (2022): «Lo que predomina ahora en el teatro es la estética del *duty free*», en *Dramática*, Madrid, Centro Dramático Nacional, págs. 4-9.
- WANG, Yue (2022): *La polifonía en la narrativa de Julio Cortázar y en la dramaturgia de José Sanchis Sinisterra*. Tesis doctoral inédita. Disponible en <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/34608>.