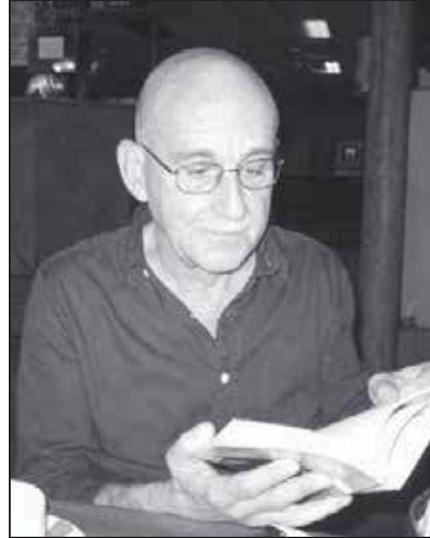


José Sanchís: el teatro es mi modo de estar en el mundo y comprenderlo

Suplemento Cultural n.º 74;
agosto, setiembre 2007

José Sanchís Sinisterra, dramaturgo y director teatral, uno de los autores más premiados y representados del teatro español contemporáneo y un gran renovador de la escena de ese país, ha estado de visita en Costa Rica en los primeros días de agosto. El sábado 28 de julio asistió a la puesta en escena de su obra Mal dormir, montada aquí por el grupo Teatro Archipiélago en el Centro de Arte de la Universidad Nacional. Antes de la representación nos concedió la siguiente entrevista.

Rafael Cuevas (RC): *Hace algunos años, en una entrevista que concedió en Alicante, se refirió*



muy de pasada al primer viaje que hizo a América Latina en el año 1985; mencionó que entonces estaba enfrascado en la posibilidad de tener una sala de teatro y parece que esa visita le dio un empujón para que terminara de cuajar el proyecto cuando vio la precariedad con la que se trabajaba en esta región del mundo...

José Sanchís Sinisterra (JS): Es cierto. Y no solo esa primera vez, que ya me impresionó, sino cuando, dos años después, en el 87, estuve un semestre nuevamente en Medellín y viajé a otros países latinoamericanos. En verdad que lo que me dio la energía para lanzarme a montar mi propio proyecto fue el darme cuenta de que en países donde hay condiciones muy

precarias, muy difíciles o hasta peligrosas —como en Colombia— la gente tiene una capacidad de riesgo y de amor al teatro que no siempre se da en Europa, en donde parece que estamos esperando siempre a que se den todas las condiciones. Entonces yo convencí a mi socio a que nos arrojáramos a la aventura.

RC: *Y además de esto de lo que estamos hablando, usted, que desde entonces viaja tanto por América Latina, ¿qué más piensa que le ha dado este continente?*

JS: Yo sé que cada vez que vengo, sobre todo cuando vengo a trabajar, a dar talleres o a hacer algún montaje, regreso cargado de energía. Eso lo noto: con el entusiasmo a flor de piel y con más ganas de seguir peleando contra la banalidad que tan a menudo impregna tanto al teatro de Europa como al de España, reafirmando la idea de que el teatro es necesario, de que el teatro no es un lujo, de que no es solo entretenimiento, que son cosas en las que siempre he creído, pero que, por las condiciones en que se trabaja en España, a veces se te pueden llegar a olvidar; y cada vez que vengo a América Latina se me recarga esa batería. Luego el cambio de perspectiva, el vivir y compartir la vida artística y cultural —aunque no solo eso— en países tan diversos,

tan ricos, de culturas y tradiciones y de expectativas de futuro a veces contradictorias, también me da una mirada crítica con respecto a Europa, donde cada vez la homogeneidad es más alarmante.

RC: *Es decir, le permite distanciarse un poco respecto a su propio medio.*

JS: Exactamente, y ver y valorar las cosas creo que en una proporción mucho más justa que cuando solo se está alimentándose de lo europeo; sobre todo ese sentido, que yo creo que es muy importante, de la diversidad.

RC: *España se está transformando ahora en un país muy diverso.*

JS: Muy diverso quizás en comparación a lo que era, pero también cada vez más parecido al resto de países europeos. Cuando uno viaja por Europa, claro que hay peculiaridades, pero, primero, son peculiaridades que ya se han convertido casi diríamos en atractivo del mercado turístico, y luego lo que es la vida cotidiana, las costumbres y no digamos ya el comercio y la superficie de la vida cotidiana que cada día es más parecida. También así los productos culturales se homogeneizan, las modas, los estilos. Quizá estoy exagerando un poco...



RC: *¿No cree que también eso es característico de nuestra época?*

JS: Sí, pero yo pienso que en Latinoamérica —y no sé si es que quiero verlo así— se mantienen mucho más las diferencias y eso me enriquece.

RC: *Pienso que tal vez a usted le interesa América Latina porque está preocupado por lo marginal, por los perdedores. Uno podría caracterizar a América Latina como un espacio marginal, de perdedores. ¿No le ha interesado nunca este continente desde esa perspectiva?*

JS: Bueno, yo tengo tres obras sobre el tema de la conquista de América, las cuales son muy diferentes unas de otras, pero está en todas ellas la cuestión de lo que podríamos llamar la mirada de los vencidos, y tengo proyectos —que no sé si los llevaré a cabo— de escribir más, no solo de la conquista, sino también de episodios, de momentos, de circunstancias de la historia de América Latina que tienen que ver —por lo menos en mi preocupación— con esa visión de los vencidos. Por ejemplo, tengo pensado textos sobre la conquista de México a partir de las crónicas aztecas, y también sobre la cuestión de la otredad, de la alteridad, que es un tema que me fascina y que yo en

Latinoamérica lo vivo de un modo muy inmediato, muy a flor de piel. La otredad que al mismo tiempo tiene algo de mismidad. A mí la América indígena me ha fascinado desde la época de la universidad, y ya cuando empecé a viajar hacia aquí y vi que en muchos países todavía está viva la cultura precolombina, evolucionada y sincrética y en muchos casos asimilada, pero con unas señas de identidad que no se pierden a pesar de la globalización, me permite entender, por ejemplo, la miopía de los españoles —y no solo de ellos, de los europeos— al encontrarse con esta alteridad absoluta; su incapacidad de ver al otro como igual y distinto al mismo tiempo. Yo diría que eso es un tema casi que filosófico. Se trata de la estrechez de miras que resulta de que solo se ve aquello para lo que estás preparado, aquello que tú esperas ver, aquello que sabes ver. Claro que a América no necesariamente vino el que podía estar mejor preparado para ver. Hay un tema que yo lo cito en el prólogo que escribí para mi montaje en México de la primera de las obras que escribí sobre la conquista que se llama *El retablo de El Dorado*, que es un homenaje a Cervantes. Le robé dos personajes de su entremés *El retablo de las maravillas*, que es una joya —un par de cómicos



Licencia Creative Commons
Atribución-No-Comercial
SinDerivadas 3.0 Costa Rica.

pícaros—, por lo que tuve que escribir la obra imitando el estilo de Cervantes. Para ello me empapé nuevamente de ese monstruo de la literatura y recordé una cosa que yo había estudiado en la universidad, y es que Cervantes pidió autorización para venir a Las Indias y se le contestó que no. Entonces a veces yo he fantaseado qué hubiese pasado con Cervantes viviendo la realidad todavía con las heridas de la conquista a flor de piel. Y bueno, eso lo cito en el programa del montaje que hice en México para la UNAM de *El retablo de El Dorado*. Quizás no hubiéramos tenido *El Quijote*, pero ¿qué otro fruto hubiera podido producir don Miguel si hubiera conocido esta realidad? Es una fantasía, pero, como dice Benjamín, la historia no es solo lo que ocurrió, sino lo que pudo haber ocurrido.

RC: *A partir de todo esto que estamos hablando, de sus preocupaciones, yo diría que para usted el teatro es un instrumento para explorar al mundo y al ser humano.*

JS: Yo diría que sí: es mi modo de estar en el mundo y mi modo de intentar comprenderlo, de aproximarme a él y, de hecho —y esto es algo que se puede ver en mi trayectoria—, normalmente escribo obras

sobre temas que no conozco, sobre temas que me atraen, me interesan, me fascinan, me perturban, pero de lo que no sé, de los que no tengo una visión previa, una posición muy clara, una información muy exhaustiva, pero que me preocupan; el teatro me permite asomarme a ellos como un instrumento de conocimiento empático, aunque también intelectual y racional. Y como intento que ese conocimiento no sea cerrado y esquemático, busco trasladar a mis textos las incertidumbres, las preguntas, las dudas que yo mismo experimento al aprender, que no es poseer algo inequívocamente, sino dialogar con la realidad. Y eso se materializa luego en una manera de escribir y por lo tanto de hacer teatro; estoy hablando de la oscuridad, por lo menos de lo traslúcido. Para mí un texto no es un mapa inequívoco de un aspecto de la realidad, sino un tejido de insinuaciones, sospechas, sugerencias y de muchas sombras, muchas zonas de incertidumbre. Yo creo que la incertidumbre es consustancial al ser humano.

RC: *¿Para usted la ambigüedad juega un papel fundamental?*

JS: Creo que la única certidumbre que tenemos es esa, la de la imposibilidad de adquirir una certidumbre



total, no digamos ya sobre la realidad física, sino incluso sobre el propio ser humano. Y en esto también sigo mucho al filósofo y psicólogo Ronald Laing, quien dice que los seres humanos somos invisibles los unos para los otros, la experiencia del otro es inexperimentable para mí, por lo tanto, yo solo puedo interpretar su conducta, pero esta es una estructura de comportamiento que está mediatizada y fundamentalmente es máscara, coraza. Y esa incertidumbre intento compartirla con el espectador. Uno de los problemas que tengo como autor es que hay muchos espectadores a los que les molesta el que las cosas no estén claras, y yo a veces reacciono diciendo: «Señores, bueno, es que no sería honrado si presentara un panorama inequívoco de cualquier aspecto de la realidad humana, sería paternalista, sería clerical». Sería traicionarme a mí mismo, que soy una duda con piernas. Estoy un poco preocupado porque en mis últimos textos ese principio de incertidumbre parece que va ganando terreno y eso me crea problemas.

RC: *Ha dicho que algunas de sus obras le han deparado sorpresas, en el sentido de que ha pensado que serían apreciadas por un público reducido, pero se han transformado en éxitos de representación como,*

por ejemplo, Ay Carmela, que incluso fue llevada al cine por Carlos Saura, o Ñaque, que en España tuvo 800 representaciones, y se ha montado en muchas otras partes con similar acogida.

JS: Sí, es otro de los motivos que están empezando a crearme problemas, porque yo reivindico el derecho a escribir como sé escribir y como quiero escribir. Tengo amigos, productores que me dicen: «¿Por qué no escribes obras pensando un poco más en la recepción, en el público...?», pero es que es inútil plantearse fórmulas para escribir una propuesta precocinada; en mi propia carrera me he llevado grandes sorpresas tanto en este sentido como en el otro: obras que yo creía que iban a tener un funcionamiento más o menos normal —por las condiciones del estreno o por circunstancias a menudo imprevisibles— han muerto después de muy pocas representaciones. Entonces, claro, prescindo absolutamente de escribir para que a mucha gente le guste o mucha gente la entienda. Voy a escribir lo que yo necesito escribir y eso, pues claro, tiene problemas; por ahí tengo dos o tres obras que no tengo manera de estrenar.

RC: *Dado el hecho de que sus trabajos han sido recibidos en tantos países que tienen culturas*



tan distintas o que tienen tan desiguales niveles de desarrollo del teatro, ¿qué otro tipo de sorpresas se ha llevado?

JS: Aparte de esas de las que hablábamos, esas obras que yo pensaba que tendrían una vida más apacible en el sistema teatral y que resulta que no por las circunstancias, me he llevado la sorpresa de traiciones que catapultan el texto mío a dimensiones que yo nunca hubiera imaginado. Reivindico mucho el hecho de que cuando se monta una obra nueva de un autor vivo, hay que ser muy fiel al texto. Con un clásico, con un autor ya establecido, puedes tomarte todas las libertades que quieras: puedes hacer el Shakespeare o el Chéjov que te dé la gana porque nos sobrevivirán, pero cuando dirijo a un autor desconocido y cuando me dirigen a mí una obra que no se conoce, yo reivindico mucho la fidelidad. O sea, si quieres montar una obra monta esa obra, no la que tú tienes en la cabeza. Pero, entonces, me he llevado muchas veces la sorpresa de obras que las veo muy traicionadas y que, sin embargo, me descubren si no dimensiones que yo no sospechaba, sí capacidad de reacción del público, impacto sobre una comunidad o colectividad completamente ajena y eso es fascinante, tanto como que algo que tú escribes en la privacidad

y pensando tal vez en un contexto más o menos próximo, de pronto se transforma, se traiciona, pero guardando la entraña de tu pensamiento originario, solo que el equipo creativo ha encontrado otra cosa en el texto que lo redimensiona, lo cual es muy interesante, pues ves que te están traicionando, pero «qué bien que me traicionan». Es como si renaciera. Aunque hay veces que es horroroso, pues hay traiciones que me dejan con las tripas revueltas.

RC: *Usted que se ha definido como un marxista asilvestrado, ¿qué piensa de este teatro que se hizo en América Latina en las décadas del sesenta, setenta y ochenta, que lo veía como instrumento de concientización o de liberación?*

JS: Yo he cometido también ese teatro en el pasado. Yo venía de una formación brechtiana, de un marxismo probablemente esquemático, y estaba convencido de que si mis obras se representaban, el público saldría a la calle dispuesto a hacer la revolución; tenía esa concepción mecanicista de la relación entre arte y sociedad, o entre arte y política; pero yo sigo pensando que el teatro puede movilizar aspectos de la realidad, no de ese modo directo, no de ese modo automático, sino a través de la movilización de la conciencia



del espectador, de su imaginación, de su sensibilidad, de su espíritu crítico; no dándole doctrinas, no aleccionándole, no señalándole vías de lucha, sino devolviéndole la capacidad de pensar, de sospechar, de desconfiar, de tener sentido crítico, de tener imaginación, de tener sentido del juego. Algo en lo que estoy claro es que este sistema, a través fundamentalmente de la televisión —que para mí es uno de los signos del Apocalipsis—, está produciendo ciudadanos pasivos, está desactivando la capacidad crítica, la capacidad comunitaria, la capacidad asociativa y transformadora. Ese es su objetivo, recluarnos en la intimidad, en la soledad, en la privacidad y, sobre todo, hacernos receptores pasivos que nos tragamos las informaciones, las noticias y los puntos de vista de los medios de comunicación sin apenas filtrarlos. Yo creo que una de las posibles tareas políticas del teatro es devolver al receptor la capacidad crítica, el arte de la desconfianza y «obligarle» —amablemente— a que rellene los huecos, las incógnitas, las incertidumbres del texto, convertirlo un poco en cocreador de la obra.

Así que sigo creyendo que un cierto teatro tiene un poder transformador. En ese sentido, es político, aunque el tema no sea directamente político, y esa es una cosa que en los

años sesenta y setenta yo no veía, yo creía que la única forma de hacer política con el teatro era tratando temas políticos. Yo los sigo tratando, mi penúltima obra ha sido una comedia musical sobre el negocio de las armas con un componente de denuncia humorística, con mucha información, a la que podríamos catalogar como política de denuncia. Ahora estoy escribiendo una obra contra las religiones, contra los monoteísmos, contra este renacer de los fundamentalismos, no solo el islámico, sino también el católico, el judío, etcétera, etcétera. Así que yo sigo creyendo que el teatro puede afrontar temas políticos, aunque no obligatoriamente y, sobre todo, no de un modo didáctico y paternalista. Y ahí es donde viene el problema permanente de las formas, estudiar las formas, el no tenerle miedo al formalismo, porque, como decía Beckett, la forma es el contenido.

RC: *Me gustaría que habláramos un poco de su trabajo creativo, porque he visto que cuando se refiere a la forma como ha escrito sus obras varía mucho de una a otra el anecdotario de su escritura.*

JS: Mi proceso creativo es muy anárquico y muy diferente de una obra a otra. También depende mucho del contexto biográfico, porque, como



tengo una vida muy nómada, hay períodos en los que me encuentro casi solo viajando, y aunque yo escribo a mano y tengo una cierta capacidad para escribir en aeropuertos, aviones, hoteles o bares, la actividad paralela que estoy desarrollando en un país u otro me impide concentrarme, sobre todo cuando necesito bibliografía, cosa que me ocurre muy a menudo, pues me tengo que documentar. Por lo tanto, no tengo una fórmula ni un proceso frecuente y reiterativo. Pero yo a veces he intentado sistematizar para explicármelo o para explicarlo, y digo que suele producirse la confluencia de tres factores, que a veces no se dan los tres y ni siquiera se dan en el mismo orden, que serían, por una parte, una temática que me produce una determinada irritación o fascinación, o sea que me atrae. Puede tener que ver con la realidad inmediata o no. Ahí hay un componente, también muy aleatorio, de que puede ser un tema «intelectual» que en un momento determinado me asalta, o puede ser una temática de amplio vuelo para la cual sé que voy a necesitar mucha documentación. Es decir, hay un núcleo temático que me excita.

Paralelamente, pero a veces antes, hay una problemática formal, un territorio estético que quiero explorar, mientras estoy intentando estar

atento a lo que ocurre en otros terrenos de las artes o del pensamiento. Por ejemplo, en los últimos años me he centrado en lo que llamo la dramaturgia de la fragmentación, la noción de fragmentariedad. Frente a una dramaturgia de tipo unitario, cohesivo, observo que en mi teatro hay una progresiva desarticulación y me pongo a estudiarlo, me pongo a investigar y me pongo a inventar ejercicios, fórmulas y procedimientos que de pronto conectan con una temática que me está llamando, hasta que llega un momento en que misteriosamente se funden. Hay un tercer factor, que a veces es el determinante, que es lo que llamo yo el encargo; alguien que te da un tirón: una circunstancia, una coyuntura que me reclama un texto. En la época en que yo tenía mi grupo, el Teatro Fronterizo, ese era mi estímulo: yo tenía que tener un texto —con los temas que me interesaban o los problemas formales que me inquietaban— para poder estrenarlo en tal fecha o en tal festival. Otras veces es un actor o una actriz amigo que me pide un texto, o que en la relación con él yo veo que hay un buen apoyo para que esa idea se convierta en realidad. Otras veces es una circunstancia excepcional; por ejemplo, este musical sobre el negocio de las armas yo lo tenía desde hace muchos años. Hace unos tres años



nombraron director del Centro Dramático de Aragón a un antiguo amigo mío que conocía mi trayectoria, y que me dijo que quería algo mío para el Centro Dramático. Le conté de tres proyectos: uno que ya lo tenía avanzado, una obra que no se ha estrenado nunca y le hablé del tema este del negocio de las armas y ese fue el que le interesó; así que, con ese tirón, me puse a trabajar y en seis meses lo terminé. Un caso paradójico es una obra mía que se llama *La máquina de abrazar*, inédita y sin estrenar. Leyendo a Oliver Sacks, me estaba interesando desde hacía un tiempo el tema del autismo, que me parecía muy misterioso, muy enigmático. Voy a ver en Madrid un espectáculo de una coreógrafa y bailarina catalana, Marta Carrasco, que es una mujer que tiene una fuerza dramática extraordinaria. Ahí tuve la certeza de que esa mujer tenía que hacer teatro. Al terminar fui a felicitarla y le dije: «Marta, te voy a escribir un texto para que no bailes, para explotar tus posibilidades de actriz». Estaban los productores del espectáculo, a quienes también yo los conocía, y a todos la idea les pareció magnífica. Esa noche, en casa, la idea cuajó completamente: el concepto del autismo para Marta Carrasco y el problema de la palabra no solamente denotativa, sino también connotativa, para lo cual

el lenguaje del autista es particularmente interesante. Se juntaron esos tres elementos, empecé a escribir el texto, pero luego, o no le gustó o lo encontró demasiado difícil, con demasiada palabra; yo no encontré un productor y la obra se ha quedado ahí hace cuatro años. Pero, independientemente de si la obra se ha podido estrenar o no, quiero mostrar con este ejemplo cómo se juntan factores, búsquedas y estímulos que posibilitan que la obra se escriba.

RC: *Sobre todo esto de su proceso creativo, usted reflexiona a posteriori...*

JS: Exacto. Eso me pasa también con los aspectos teóricos y técnicos, aunque a menudo aparecen de un modo aleatorio, casi automático en la escritura y, posteriormente, digo: «¡Ah, mira! Esta es una fórmula de diálogo que yo nunca había usado, vamos a analizar las posibles categorías de este diálogo...»; entonces de ahí aparece materia que ha salido de la efervescencia creativa. Debo decir que todo ese trabajo mío está en íntima relación con mi trabajo pedagógico. Para mí la pedagogía, la formación, es un modo de investigación y de creación. No concibo separar esas tres dimensiones. Trato siempre de poner en común lo que estoy investigando y que más o menos pienso que puede ser compartido por otros.



RC: *¿Qué le produce Costa Rica?*

JS: Me parece que tiene una peculiaridad muy especial —no solo como paisaje— y es que cultural y políticamente es un caso completamente anómalo, no solo en Centroamérica o en Latinoamérica. Es un

país que tiene un grado de civilidad cuyo síntoma más evidente es la ausencia de ejército, y el modo como ha sabido negociar los terremotos históricos a través de los cuales ha tenido que navegar. Así que yo veo un núcleo ciudadano interesante y ejemplar que me atrae.