

Entrevista



ENTREVISTA A JOSE SANCHIS SINISTERRA

Elisa Amorim Vieira
UFMG

Sara Rojo
UFMG / CNPq

El dramaturgo español José Sanchis Sinisterra (1940), autor de *iAy, Carmela!*, que dio origen a la película homónima de Carlos Saura conocida en el mundo entero, es seguramente una de las referencias más importantes de la dramaturgia de su país en la contemporaneidad. Sus primeros trabajos comienzan en los años 60 en la Universidad de Valencia y se extienden, actualmente, a representaciones de sus obras desde Sarajevo a Ciudad de México Durante la dictadura de Francisco Franco, Sanchis Sinisterra cultivó el teatro independiente, uniendo la preocupación ética a la búsqueda de nuevos lenguajes, sin someterse jamás a los códigos teatrales establecidos. En 1977, creó el Teatro Fronterizo, un espacio que se constituyó como un lugar de experimentación de la palabra y, en 1989, fundó la Sala Beckett, de Barcelona. Tres de la larga lista de Premios que ha obtenido por su obra teatral son:

1990: Premio Nacional de Teatro.

1999: Premio Max al Mejor Autor Teatral en Castellano por *iAy Carmela!*.

2000: Premio Max al Mejor Autor Teatral en Castellano por *El lector por horas*.

2004: Su obra *Terror y miseria en el primer franquismo* gana el Premio Nacional de Literatura Dramática del Ministerio de Cultura.

Sanchis Sinisterra nos concedió esta entrevista en Rio de Janeiro, en septiembre de 2008, después de su participación en el V Congreso Brasileño de Hispanistas/I Congreso Internacional de la Asociación Brasileña de Hispanistas, celebrado en la Facultad de Letras de la UFMG.

ALETRIA - La crítica hace mención varias veces al aspecto prolífico y cambiante de tu creación dramática. Dijiste en una entrevista que intentas que ninguna de tus obras se parezca a las anteriores, sin embargo el tema de la memoria o la necesidad de recuperar una memoria colectiva incómoda está presente en varias obras tuyas (*Algo así como Hamlet* (67-70), *iAy, Carmela!*, *Terror y miseria en el primer franquismo*). ¿Cómo la cuestión de la memoria histórica se fue construyendo a lo largo de tu dramaturgia y de qué manera la forma de tratarla ha cambiado?

SANCHIS SINISTERRA: Bueno, habría dos aspectos: uno, el primero que mencionas en tu pregunta sobre el carácter proteico de mis obras, sí que es verdad. Esto ya lo he dicho varias veces, me lo han dicho también. Intento que cada obra parezca de un autor diferente. No por una cuestión de coquetería o de camuflaje, sino porque realmente concibo una constelación no sólo de temas, sino también de recursos formales, técnicos, de la dramaturgia, y cada asunto parece reclamar un tratamiento estético diverso. Y en

ese campo, tengo siempre la preocupación de renovar mis instrumentos expresivos. Creo que esta es una de las responsabilidades de todos los llamados “artistas” o creadores. No sólo indagar temáticas que están poco tratadas, sino también verificar la validez de los instrumentos expresivos. Creo que en la medida en que la sensibilidad de la gente cambia, en la medida en que otros medios están afectando a la recepción de las formas artísticas y de la comunicación, el arte también tiene que preocuparse por encontrar nuevas formas, nuevas fórmulas, para llegar a mover algo en la conciencia a veces aletargada o anestesiada del espectador, por esta avalancha de novedades. También me ocurre que, cuando algo ya lo sé hacer, no me divierte mucho repetirlo... Creo que ese componente de riesgo inserto en la creación resulta estimulante. Por último, diría que yo, como creador, reivindico el derecho del fracaso, a equivocarme, y para eso hay que salir de lo conocido.

En cambio, sí que es verdad que hay temas recurrentes en mi teatro o, al menos, preocupaciones recurrentes. Y el tema de la memoria es uno de ellos. Otros podrían ser aspectos concretos de la política: en qué medida lo político afecta la subjetividad, afecta lo privado. O sea: varias de mis obras tienen una constante temática política; otras, en cambio, se decantan por una temática autorreferencial sobre las propias artes. Podría decirse que en el conjunto de mi obra se pueden encontrar como *trilogías*, no camufladas, pero más o menos subterráneas como, por ejemplo, la *trilogía de las artes*. Estaría compuesta por *El lector por horas*, que trata de la *literatura*; *Misiles Melódicos*, que es una obra política y trata también de la *música*; y *La raya del pelo de William Holden*, que constituye una reflexión sobre el cine. También está en marcha otra trilogía, que yo llamaría *trilogía de la mente*, sobre aspectos de la mente humana, pues tengo una obra sobre el *autismo*, otra sobre la *amnesia* y quisiera escribir otra sobre las *personalidades múltiples*. Son, efectivamente, temas que reaparecen desde distinta perspectiva.

Pero es verdad que el tema de la memoria histórica tiene una presencia reiterada e incluso deliberada en mi teatro. Y quizá fue evidente para mí que había que abordar esa temática, justamente en los primeros años de la transición española a la democracia. O sea, después de la muerte de Franco. Yo me di cuenta – no sólo yo, claro – de que, tras desaparecer el dictador y empezar a restablecerse las instituciones democráticas, el Estado Autonómico, la libertad de los partidos políticos, de expresión, de manifestación, etc. y, sobre todo, cuando el Partido Socialista llegó al poder, se produjo una especie de deseo generalizado de pasar la página de la historia. De alguna manera, como sabes, la transición política española fue una transición con guante blanco, que estableció el pacto de no remover el pasado, de no pedir cuentas, de, digamos, no hacer ningún tipo de justicia histórica (entre otras cosas porque el ejército seguía siendo el ejército franquista y estaba ahí). Eso hizo que no sólo los partidos, sino también los sindicatos, y yo creo también que los pensadores y creadores, muchos de ellos al menos, decidieron mirar hacia el futuro; y ese mirar hacia el futuro, que me parece muy respetable, tuvo, y creo que tiene todavía, como consecuencia, dejar de mirar el pasado, olvidar, cubrir con un velo discreto todo lo que había sido la guerra civil y el franquismo. Justamente la primera de mis obras en la que, de un modo claro, tuve el propósito de no olvidar es *Terror y miseria en el primer franquismo*. La empecé a escribir en 1979 y la retomé en 1998, casi veinte años después. ¿Por qué? En aquella primera época escribí cuatro escenas, que son como pequeños cuadros de la vida cotidiana durante la postguerra, y tomé

notas para otros muchos, pero interrumpí ese proyecto para producir textos destinados al Teatro Fronterizo. Y, justamente, a finales de los noventa, cuando volvió la derecha al poder, a través de Aznar, me di cuenta de que se propagaba una especie de nostalgia del franquismo y una voluntad todavía más clara y más firme de no remover la memoria histórica. De modo que volví a poner en marcha este texto, llegué a hasta nueve escenas y tengo proyectos para varias más... La considero, pues, una obra inacabada.

ALETRIA: Te pediría que relataras un poco la experiencia que tuviste con el grupo de profesores de Enseñanza Secundaria que trabajaron con los textos de *Terror y miseria en el primer franquismo*.

SANCHIS SINISTERRA: Sí, para mí tiene un sentido muy concreto, por una parte, y muy ambicioso también, por otra. Porque cuando estaba escribiendo la continuación de esas escenas de *Terror y miseria*, sin ninguna finalidad concreta, porque sabía que era una obra difícil de producir y de montar, una obra que se hace larga, que requería muchos actores, etc., tuve una experiencia muy interesante con un grupo de profesores de Secundaria, que me pidieron una *oficina*, un taller de actuación. Algunos ya habían hecho otros talleres de actuación para formarse en teatro, porque muchos de ellos trabajaban con alumnos en sus respectivos institutos. Les di, pues, un taller de Dramaturgia Actoral y, al terminar, me pidieron continuar. Querían continuar trabajando conmigo y, como ya habían hecho muchos talleres... ¡ahora querían actuar! La cosa me produjo cierto desconcierto: veintitantos profesores, entre los treinta y cinco y los sesenta años, con problemas técnicos y actorales de todo tipo (por no hablar de los personales), pero al mismo tiempo con tan gran entusiasmo que no pude desoír esa demanda. No puedo montar con ellos un Lope de Vega, me dije, ni un Shakespeare o cualquier obra extensa con muchos personajes... Entonces, se me ocurrió que quizás sí que podría montar esa obra, *Terror y miseria...*, que son pequeños sketches, de 10 o 15 minutos, ¿no? Les leí las escenas que tenía, se entusiasmaron y nos pusimos de acuerdo en que, ya que ellos tenían contacto diario con jóvenes de 14, 15, 16, 17 años, que eran “amnésicos” con respecto al tema de la guerra civil y de la postguerra, el espectáculo sería la ocasión para hacer un trabajo sobre la memoria histórica con las nuevas generaciones de estudiantes.

ALETRIA: Y eso, ¿en qué año fue?

SANCHIS SINISTERRA: El encuentro con el colectivo de profesores, que luego se constituirían como compañía con el nombre de “Teatro del Común”, tuvo lugar en el año 2001. El montaje de “*Terror y miseria...*”, así como la redacción de las últimas escenas, en el 2002; y se estrenó el espectáculo en noviembre de ese año. Fue una aventura apasionante. Tuvimos, incluso, problemas, porque una de las obritas, “Atajo”, es una sátira del Opus Dei. Eso salió en la prensa por indiscreción (o por afán de provocar del periodista, amigo mío) a cuatro columnas: “Sanchis Sinisterra ultima una obra sobre el Opus Dei en clave satírica”. Como el Opus Dei ha estado siempre aliado con el PP, entonces en el Gobierno, “desaparecieron” misteriosamente del Ministerio de la Educación y de la Consejería de Educación de la Comunidad de Madrid las dos pequeñas subvenciones que nos habían concedido para el montaje. Tuve entonces la feliz ocurrencia de acudir a la Fundación

Autor, de la Sociedad General de Autores, les planteé el problema y me dijeron: “¿Cuánto necesitas?” Y lo pudimos hacer. La obra se representó unas 40 veces y la vieron, en distintos teatros, unos 1.500 espectadores adultos y alrededor de 2.800 muchachos y muchachas, a los cuales se les entregaba un Cuaderno Pedagógico que habían escrito los propios profesores, con todos los temas de la obra explicados en breves ensayos: la censura durante el franquismo, la mujer en el franquismo, la Iglesia Católica en el franquismo, etc., con bibliografía, filmografía, discografía y sitios *web* sobre la postguerra. Fue un acontecimiento extraordinario, hasta el punto de que nos dieron el Premio Max de las Artes Escénicas, que es el equivalente al Premio Goya del cine. En la edición del libro (CATEDRA, Letras Hispánicas, Madrid, 2003) se añaden como apéndice los textos que escribieron algunos de los espectadores jóvenes, que por primera vez preguntaban a sus padres o a sus abuelos qué había sido el franquismo, respondiendo a la propuesta que yo les hacía en el prólogo del Cuaderno, con referencia al “teatro de la memoria”. Esa fue para mí una de las experiencias más redondas: jóvenes de quince, dieciséis años, preguntándoles a sus padres y abuelos cómo vivieron la guerra y la postguerra, y transformando ese relato oral en una composición literaria.

ALETRIA: ¿Y cómo ves la recepción tan exitosa de tu obra *iAy, Carmela!*, que trata del tema de la memoria y de la guerra civil?

SANCHIS SINISTERRA: Para mí fue un gran misterio. De hecho, también *iAy, Carmela!* nació con esa misma voluntad. Yo la empecé a escribir en 1985, cuando ya se anunciaba que el 86 iba a tener lugar el cincuenta aniversario de la rebelión de Franco y del inicio de la guerra civil. Por esa misma desconfianza mía hacia la tímida labor de rescate de la memoria histórica que el Partido Socialista Español pudiera ejercer, me propuse escribir una obra sobre la guerra civil, deuda que tenía con mi padre y toda su generación. De esa decisión nació la obra. La reacción del público fue sorprendente. El montaje original, dirigido por José Luis Gómez, duró tres años, o sea, tres temporadas. Nadie pensaba que la obra iba a tener tan larga vida. Y yo tampoco pensaba que la obra fuera a interesar fuera de España... Eso es lo misterioso, ¿no? Ya me sorprendía ver salir del teatro al público joven con los ojos húmedos. Una historia que ellos no habían vivido, una memoria que ellos no tenían, les había tocado, les había removido algo.

ALETRIA: Pero es una memoria de un hecho aún cercano, ¿no?

SANCHIS SINISTERRA: Claro, pero las generaciones de la democracia no han cultivado la memoria histórica. Desde hace unos diez o doce años, sí: existe un movimiento en España de recuperación de la memoria histórica y de la dignificación de las víctimas del franquismo; por ejemplo: se trabaja rigurosamente en el descubrimiento de las fosas comunes. Pero en aquella época, a mediados de los 80, todavía no. Es más: la obra se ha repuesto hace dos años, interpretada por la misma actriz que la estrenó, Verónica Forqué. Asistí al estreno en Madrid y, al terminar, había gente que se me acercaba y me preguntaba: “Oye: el epílogo, la escena final, la has escrito ahora, ¿no?”. Y lo decían por las referencias al tema de la memoria, ya que Carmela le cuenta a Paulino que en el “más allá” se está formando una especie de club o de peña para hacer

memoria... Creían que esa escena la había añadido yo ahora, a raíz de las polémicas entre la derecha y la izquierda sobre si explorar o no la memoria histórica de los años negros de la dictadura, cosa a lo que Partido Popular se opone. Por lo tanto, es un tema que tiene todavía dificultades para hacerse presente en el imaginario colectivo, en la conciencia colectiva española.

ALETRIA: ¿Y la recepción de *¡Ay, Carmela!* en otros países?

SANCHIS SINISTERRA: Es lo que más me sorprendió. A los pocos meses del estreno en Madrid, en 1987, me contactó una persona de Francia y me pidió autorización para traducir y montar la obra allí. Yo le dije: ¿En Francia? Esto allí no va a interesar nada, es un tema muy local, es una especie de ajuste de cuentas con nuestra propia amnesia histórica... Esta mujer tuvo mucha confianza, yo acepté y hasta colaboré en la traducción y, efectivamente, la obra se montó en Francia. y, luego, empezaron a pedirme autorizaciones en diversos países de Europa y de América Latina. En Francia se han hecho cuatro montajes; en Inglaterra, tres; en Alemania lo hizo el Berliner Ensemble, el teatro fundado por Bertolt Brecht...Esta insólita difusión me obligó a tratar de establecer una justificación de por qué la obra interesa en países tan diversos. Es cierto que, en algunos países y para algunas generaciones, la Guerra Civil Española tiene todavía un aura, ya que fue el último movimiento internacionalista (por las Brigadas Internacionales) y, en cierto modo, la primera batalla de la Segunda Guerra Mundial ... Pero, claro, esto también es historia pasada. Y lo que ahora pienso, es que, aparte de esta reminiscencia un poco mítica, la obra no trata sólo de la Guerra Civil Española, aunque yo no lo sabía cuando la escribí. La obra tiene que ver (y me lo han dichos muchos de los responsables de esos montajes extranjeros) con la dignidad del vencido; tiene que ver justamente con la memoria o, si quieres, con la segunda muerte de los muertos, que es el olvido. En muchísimas sociedades, en muchísimos países, hay muertos que no deberían olvidarse, que no “quieren” borrarse. Y esa es la razón por la que, yo creo, la obra tiene una resonancia diversa en cada país. Porque también los montajes naturalmente distorsionan el sentido original, cosa que como autor me puede producir cierta inquietud, pero que es un derecho de los realizadores. Por ejemplo: en Sarajevo, durante el cerco de la ciudad por los serbios, un grupo de actores se protegía de los bombardeos, como el resto de la población, en los refugios. Allí, para no enloquecer y levantar el ánimo de sus compatriotas bosnios, empezaron a hacer teatro y formaron una compañía. Cuando acabó la guerra, esa compañía se mantuvo (y se mantiene: se llama el Teatro de Guerra de Sarajevo) y, no sé por qué casualidad, encontraron una traducción croata de *¡Ay, Carmela!*. Entonces, la montaron y la convirtieron en su bandera. Estuvieron representándola años, no sólo por toda la ex –Yugoslavia, incluida Serbia, sino también en Alemania, Italia y en Francia. Yo la vi precisamente en Sardeña (y luego, en Sarajevo, la centésima representación), y me dijeron que, para ellos, la obra significaba la reivindicación del arte frente al fascismo, del teatro frente a la violencia, de la ética frente a la brutalidad. El final era diferente: salía Carmela con el puño en alto, cantando su canción como si fuera un himno. Pero, bueno, era una “traición textual” por una buena causa...

ALETRIA: ¿Crees que la representación teatral y la literatura pueden expresar una experiencia traumática como la de la guerra civil o de otras guerras? O sea, ¿es realmente posible para el arte tratar con profundidad temas como el de la guerra, el exilio, la dictadura?

SANCHIS SINISTERRA: En primer lugar, yo creo que el teatro, la literatura, el cine pueden expresar toda experiencia. Si no fuera así, el arte no tendría sentido. El arte es un modo de transponer la experiencia histórica, la experiencia humana, en formas artísticas, comunicables y, por lo tanto, puede expresar (en otra época habría dicho **debe**) todo el horror de la realidad. No se trata de exigir al arte que sea testimonio comprometido de la injusticia, etc., pero en la medida en que un autor, un creador, de cualquier campo artístico, resulta estar sensibilizado por su época, es lógico que trate, con mejor o peor fortuna, de dar cuenta de ello.

ALETRIA: ¿Y qué piensas de lo que afirmaba Walter Benjamin sobre la imposibilidad de comunicar una experiencia traumática, refiriéndose a los soldados que volvían mudos de la guerra?

SANCHIS SINISTERRA: Conozco esta terrible formulación. Es cierto, pero en la medida en que el ser humano, por una cuestión que hoy la ciencia conoce, las llamadas neuronas-espejo, no sé si ya has oído hablar de eso... Bueno, el ser humano está dotado de una capacidad de empatía, de ponerse en el lugar del otro, es un hecho biológico que otras especies animales no tienen... En la medida en que el ser humano tiene esa cualidad (o defecto, depende), aun sin haber ido a la guerra, sin haber sufrido el horror y sin haber enmudecido, puede intentar configurar la experiencia del otro, reconstruir artificialmente – el arte es artificio, no lo olvidemos – la experiencia del otro e, incluso, la propia. Primo Levi no se quedó mudo, fue capaz de transmitir su experiencia en el campo de concentración.

ALETRIA: La pasó por un proceso de simbolización...

SANCHIS SINISTERRA: Exactamente. Quizás no la reproducción de la experiencia, pero sí la sublimación, estilización o puesta en común, si quieres. Un dispositivo para poner en común la experiencia, y yo creo que eso es una posibilidad humana. Ya no diría que un cierto deber del artista, no me gusta establecer obligaciones.

Sobre si ocurre, si se da con bastante frecuencia en España, yo diría que no. Creo que no hay todavía una relación normalizada del teatro con nuestro reciente pasado. Por ejemplo: puede constatarse que Alemania – la literatura alemana, el cine alemán, el teatro alemán – ha sido más exigente con su propio pasado y ha sabido ponerse un espejo sobre lo que fue el nazismo. Y, en cambio, en España, mientras que en la novela sí que hay una frecuente presencia del tema de la guerra civil y del franquismo, y también en el cine ha habido algunas tentativas interesantes (no muchas, dado lo inagotable del tema), en el teatro, muy pocas. Me atrevería a decir que no pasan de una docena las obras escritas (al menos publicadas y/o estrenadas) durante la democracia que traten de este tema. ¿Por qué razón? No lo sé, habría que preguntárselo a cada autor. Alguna vez, en mis seminarios y cursos de dramaturgia, o en reuniones con autores amigos, he planteado la conveniencia de emprender un proyecto colectivo de recuperación de la memoria histórica a través del teatro.

Lo intenté también, en los años 80, cuando se acercaba el quinto centenario de la conquista de América. Se trataba de organizar un movimiento, español e iberoamericano, para afrontar el tema de la conquista desde la dramaturgia. No conseguí llevar a cabo el proyecto, pero yo escribí tres obras sobre el “desencuentro” entre Europa y América. Opino que en España todavía no hay una conciencia clara de lo que fue ese traumático encuentro con las culturas amerindias. Y sigue siendo actual, en la medida en que significó el problema de la *relación con el otro*. La imposibilidad de aceptar al otro como alguien *distinto* y, a la vez, *igual*. Es la característica de todas las empresas colonialistas: el otro no es igual, es inferior. Y colonizar consiste en homologar, convertir al otro en lo más parecido a nosotros mismos, o sea, una caricatura. Creo que ese es el gran problema de la relación de Occidente con las otras culturas. Después de esas tres obras que ya tengo publicadas con el título *Trilogía americana*, donde el tema general es ese: la otredad, tengo la intención de escribir otras tres. Una sobre las mujeres en la conquista: *¿quiénes* eran esas mujeres que acompañaron a los conquistadores? *¿Cómo* vivieron aquel horror? No tienen voz en las crónicas. El segundo tema sería el de los *cimarrones*, los esclavos negros liberados, que son los primeros núcleos de independencia americanos. Hubo muchos esclavos huidos que crearon *palenques* y esos palenques (aquí en Brasil también los hubo, y en toda el área del Caribe) eran reinos con sus leyes propias, que empezaron a recuperar la memoria africana. Y también pienso que este aspecto, lo que constituye “la América negra”, no se ha tratado suficientemente. Me gustaría tener tiempo de escribir una obra sobre esas primeras revueltas, que formaron reinos independientes de la corona de España. Las primeras naciones independientes. Algunas sobrevivieron casi un siglo. La tercera obra de esa nueva “trilogía americana” trataría de evocar la conquista de México, pero a partir de las crónicas aztecas que se conservan.

ALETRIA: Y en cuanto a esa cuestión de la memoria, ¿haces alguna relación con lo que ocurre hoy en España y Europa con relación a los inmigrantes?

SANCHIS SINISTERRA: No tan específicamente, pero sí, como ya te he dicho, con respecto a la cuestión del otro, de la otredad, de la alteridad. Esa miopía que distancia al colonizador del colonizado. La raza blanca, la cultura europea, han convertido esa miopía en justificación para devastar las culturas del planeta. No hablo concretamente de la emigración actual...aunque en *Nafragios de Álvaro Núñez* sí que hay un personaje norteafricano, Estebanico el Negro que, en cierto modo, da voz a ese drama.

ALETRIA: Después de haber escrito y reflexionado sobre esas diversas memorias y sobre esas desventuras históricas, ¿cómo defines toda la experiencia de la guerra civil? ¿Ha sido también una desventura?

SANCHIS SINISTERRA: Fue más que eso, fue una tragedia. Una tragedia que partió en dos la historia de un país. Sobre todo teniendo en cuenta lo que estaba ocurriendo en España en los años anteriores, en la década anterior. Por eso *¡Ay, Carmela!* y *Terror y miseria en el primer franquismo* serían dos partes de otra trilogía: la trilogía de la guerra civil. La primera obra, que no está escrita, tiene que ver con ese período: el tránsito de la dictadura de Primo de Rivera a la Segunda República, cuando en España se produjo

esa increíble floración de jóvenes poetas, artistas, intelectuales que se conoce como la *Generación del 27*: Lorca, Buñuel, Dalí y tantos otros, que irrumpieron en la vida cultural con la convicción de que ya éramos Europa, de que España entraba por fin en la modernidad, de que ya estaba en consonancia con los movimientos culturales y científicos del mundo. Y la obra (de la imaginé hasta el título: *Asesinato en la colina de los chopos*) mostraría ese momento de entusiasmo, amenazado por el fantasma del fascismo, y hasta qué punto la guerra civil fue un golpe brutal, la pérdida de una posibilidad para España de ser un país *normal*. No digo el paraíso, porque ni Francia, ni Italia, ni Alemania, ni Inglaterra fueron paraísos en esos años... Pero España ha tenido siempre esa inercia terrible, ese fanatismo de la Iglesia Católica, dominando todos los sectores de la sociedad y, sobre todo, el poder. Cualquier tentativa de democratización en España ha caído siempre bajo el sable de los militares y el atraso en la educación, en la cultura. En aquellos años (de 1925 a 1935) parecía que todo estaba cambiando; la Segunda República fue una oportunidad para que eso cambiara, con errores y aciertos, como todos los gobiernos, ¿no? Al menos, a través de lo que yo he leído, porque no lo viví. Nací en el 40, cuando ya estaba todo perdido. Y no era fácil encontrar libros veraces durante el franquismo, durante mi juventud. Había que encontrar los libros sobre los momentos brillantes de la cultura española anterior a la guerra civil de un modo casi clandestino. Porque una de las cosas que hizo el franquismo fue falsificar la memoria colectiva, deformar el pasado, reescribir la historia de España en función del ideal fascista y católico.

ALETRIA: ¿Cómo era trabajar, hacer un teatro como el tuyo, con una propuesta experimental y contestataria, durante el franquismo?

SANCHIS SINISTERRA: Aprendimos a hablar, a escribir, a hacer teatro metafóricamente, analógicamente, simbólicamente. Con el riesgo de que la censura se diera cuenta. Ese fue el modo en que los que no estábamos de acuerdo con el régimen nos expresábamos: intentando sortear con lenguajes estéticos indirectos, oblicuos, lo que suponíamos que la censura podía prohibir. Porque el problema con la censura franquista era su arbitrariedad: o sea, no estaba claro nunca qué se podía decir y qué no se podía decir. Una obra era permitida en una ciudad, porque el gobernador la autorizaba, y en otra ciudad, su gobernador la prohibía. Según qué censor leyera tus obras, te la autorizaba o no te la autorizaba. A veces he pensado que esa arbitrariedad quizás creó un *ensor interior* en muchos autores. Un ejemplo personal: en 1962 presenté una obra a un premio, llegó a la votación final y parece que iba a ser premiada, pero finalmente no lo fue. Más tarde supe, por un miembro del jurado, que la habían desestimado porque incluí, como epígrafe, una cita de Marx encabezando el texto. La obra era apenas vagamente marxista, pero fue la cita de Marx lo que impidió que fuera premiada. Finalmente, seis años después, en el 68, la presenté a otro premio y sí que ganó, porque el jurado lo formaban tres intelectuales no franquistas. Me dieron el premio, sí...pero la obra no se pudo publicar ni representar. Toda mi generación vivió esa especie de oscilación entre lo permitido y lo prohibido.

ALETRIA: Estarías siempre en la lista de los sospechosos, me imagino...

SANCHIS SINISTERRA: No tanto, no era muy peligroso... De hecho yo no he militado nunca en ningún partido. Siempre he creído que un artista, un intelectual, no tiene que pertenecer a un partido político, pues ello limita su capacidad de autocrítica. Y tampoco era una persona políticamente radical. Era claramente antifranquista, sí, ideológicamente marxista, pero no estaba por la lucha armada. En los años en que fui profesor de Universidad, y luego de Instituto, explicaba la literatura desde el punto de vista marxista, citaba a Marx, a Engels, a Luckács, etc. Pero nunca me pasó nada grave, por no participar en movimientos clandestinos... Estaba fichado, desde luego, pero me dejaban en paz. Mi padre, en cambio, sí que estuvo en la cárcel, pero sólo por dar dinero para ayudar a las esposas de los detenidos. No era una tampoco una persona muy comprometida, pero fue republicano y pertenecía al bando de los vencidos, lo cual ya constituía un estigma para el régimen franquista. Mi "campo de batalla" era cultural, artístico, ideológico, sobre todo en la enseñanza y en la práctica artística. Pero no me gusta ponerme medallas como "luchador antifranquista"...

ALETRIA: ¿Y piensas retomar *Asesinato en la colina de los chopos*?

SANCHIS SINISTERRA: El problema es que ahora tengo tres o cuatro obras "esperando"... Una es la que interrumpió el accidente: una obra *atea militante*. ¿Te conté? Ahora una de mis obsesiones es hasta qué punto la religión sigue siendo una patología universal y hasta qué punto es peligrosa, hasta qué punto induce a la exclusión de la mujer, al freno de la inteligencia, del saber y del conocimiento, a la guerra, al terrorismo... O al expolio, como ocurre en Israel, con los territorios palestinos. Nunca se habla de que la usurpación de más y más tierras a los palestinos por parte de los colonos judíos, se justifica por motivos religiosos. Ellos afirman que un tal Yahvé les otorgó una tierra. Ah, ¿sí? ¿Pueden enseñarme las escrituras, por favor? Y no me refiero a las "sagradas", sino a las que les otorgan el derecho de propiedad... En resumen: quise escribir una obra satírica sobre los tres monoteísmos (el cristianismo, el islamismo y el judaísmo) y su nefasta influencia en la historia de la Humanidad. Pero quizás va a resultar que Dios existe y es tan vengativo como aparece en sus Libros, y el taxista lisboeta que me atropelló y me rompió el brazo derecho era un enviado suyo... Hablando en serio, ya estoy retomando esa obra, que se titula, por ahora, *Bonobos que cantan salmos*. Y también estoy retomando un texto relativamente breve, en colaboración con un compositor español, Alfredo Aracil. Es un experimento en el que teatro y música interactúan, pero no a través del canto; quiero decir que la actriz que interpreta el monólogo, (*Julietta en la cripta*), no canta, sino que actúa, pero hay un conjunto de cámara que "dialoga" con ella. Y estos meses me han aparecido dos o tres temas más que quiero escribir. Entonces, no sé si *Asesinato en la colina de chopos* va a ser la próxima, sobre todo porque voy a necesitar mucha bibliografía. Tendría que conseguir material sobre esos personajes, y cada uno de ellos arrastra una bibliografía inconmensurable. Eso me va a costar mucho trabajo y, como llevo una vida tan nómada, de momento creo que no lo voy a hacer.

ALETRIA: Y con relación a las celebraciones de los 70 años del final de la guerra civil, ¿piensas hacer algo sobre eso?

SANCHIS SINISTERRA: Sinceramente, no quisiera que mi dramaturgia estuviera gobernada por las efemérides...En su momento, necesité escribir *iAy, Carmela!*, sí, porque, además de ser la primera conmemoración en democracia, también era una deuda que yo tenía con mis padres (naturales e intelectuales). Y aproveché la oportunidad de que se iba a celebrar ese cincuentenario, sobre todo porque temía que iba a ser un aniversario un poco *light* o “descafeinado”...Y en cuanto a *Naufragios de Álar Núñez*, sí, iba a ser producida en el 92, dentro del Quinto Centenario del descubrimiento de América, pero yo la había empezado mucho antes, formando parte del proyecto (ilimitado) de exploración del tema de la conquista, del que hemos hablado antes.

Nuestra entrevista, como han podido observar, partió de la importancia que adquiere en su producción dramática el rescate social de la memoria (recordemos que *iAy Carmela!* surgió para testimoniar la Guerra Civil Española después de 50 años de haber acontecido), pero se extendió y atravesó por diversos temas que nos condujeron cada uno de ellos a reflexiones profundas. En un intento de compartir con Uds. esta experiencia, los sintetizamos y abrimos algunas interrogantes:

- En un momento en que se dice que el teatro en tanto texto dramático no se renueva, que la literatura dramática está estancada y que, por lo tanto, no tiene más espacio, Sanchis Sinisterra, continúa experimentando nuevos medios expresivos y pone en jaque dichas afirmaciones;
- Pareciera que su fórmula es atreverse a buscar lenguajes y formas dramáticas que se arriesgan sin miedo al fracaso. Sanchis Sinisterra nos entrega con sus ideas y sus obras está práctica escritural disidente que abre caminos para las nuevas generaciones;
- Hemos escuchado innumerables veces que el teatro político no tiene más espacio desde la “muerte de las utopías”. Sanchis Sinisterra sin dar oídos a esas afirmaciones, crea una dramaturgia fuerte donde las temáticas de corte histórico o político contingente están presentes. Así la Guerra Civil Española, la conquista, el peso patológico de la religión, el propio arte adquieren una presencia que nos obliga a asumir posturas dentro de un mundo en el cual esto parece cosa del pasado.

Sus obras, como hemos visto a través de la entrevista, transitan por diversas estéticas, desde juegos con la tradición combinados con lenguajes innovadores como en *Ñaque* (1980) hasta diversos quiebres de fronteras, inclusive entre la vida y la muerte como en *iAy Carmela!* (1986). Esta pieza termina con la protagonista muerta, Carmela, dirigiéndose a los soldados, también en esa condición, de las brigadas internacionales: “¡Oye! ¿Y cómo es que nos entendemos?... Porque vosotros, no sé en que me habláis, pero yo entiendo... ¿Y a mí me entendéis? ¡Ay que gracia! (Ríe) A ver si resulta que... como habéis muerto en España, pues ya habláis el español...”

Finalmente, cabe decir que la reflexión política y artísticas son dos constantes que se entremezclan en su creación teatral y para alcanzarlas recurre a la metateatralidad, a la disolución de espacios y tiempos definidos, incluyendo en estos los de la historia y la propia existencia.



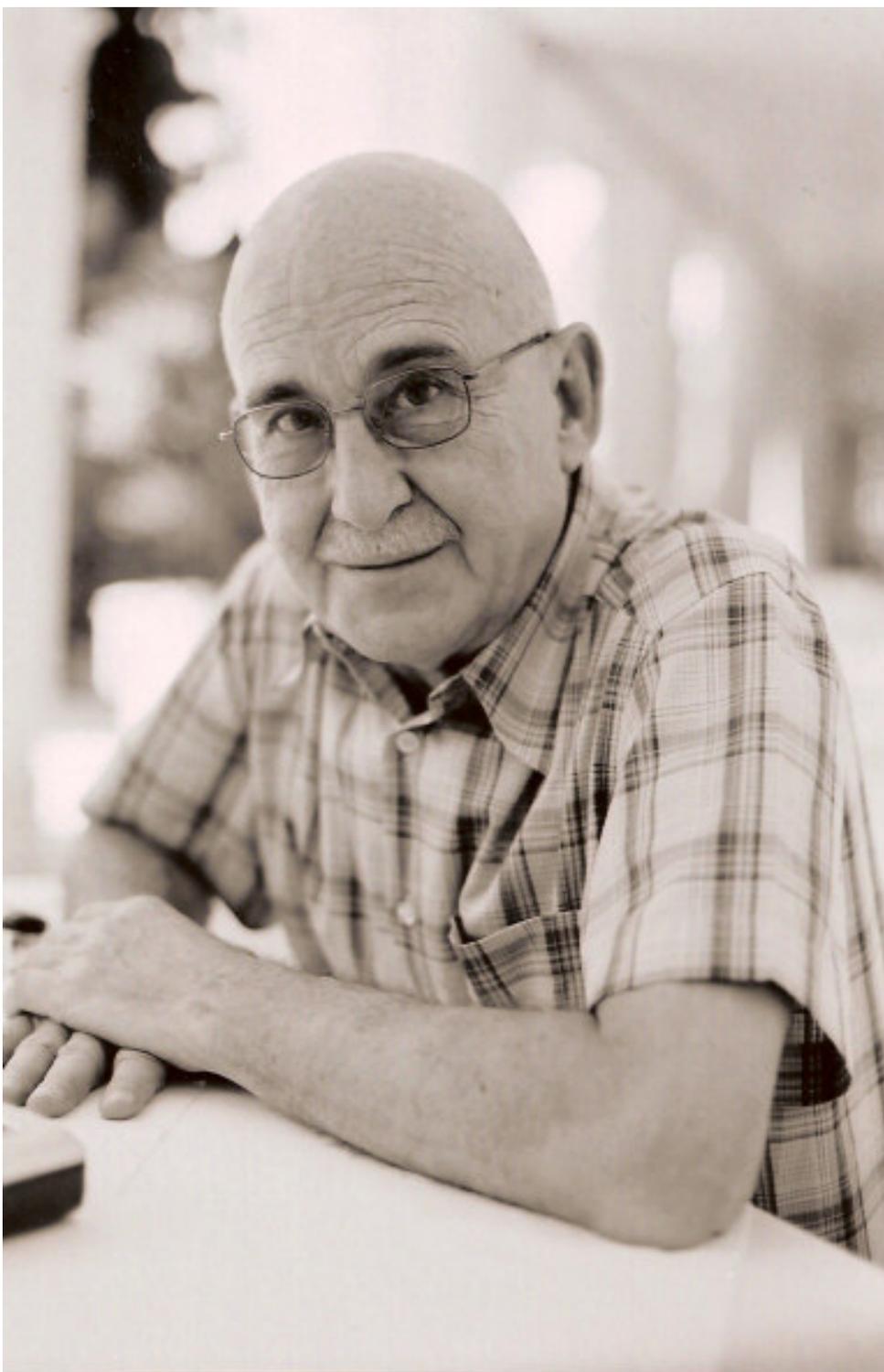


Foto: Elisa Amorim, septiembre de 2008