

Xavier Puchades: "Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura" (11 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

La editorial Ñaque es prácticamente la única editorial española que se ha volcado en exclusiva a dar cuenta del fenómeno teatral en sus diversas representaciones textuales. Una labor que, en casi un lustro, se salda ya con más de una cincuentena de títulos publicados, repartidos en diferentes secciones que reflexionan sobre cuestiones técnicas en forma de manuales (vestuario, iluminación, decorado, dirección, interpretación...); pedagógicas (enfocadas especialmente a la introducción de los más jóvenes al mundo del teatro); y creativas, con la edición tanto de textos originales de autores españoles contemporáneos de diferentes promociones y estéticas (desde Francisco Nieva o Joan Brossa, pasando por Doningo Miras y Sanchis Sinisterra, hasta Paloma Pedrero, Pere Peyró o Juan Mayorga) como de recientes versiones de clásicos (Lope de Vega, Calderón de la Barca o Shakespeare) realizados también por algunos de ellos (Pallín, Mayorga, F.Urdiales...). Paralelamente, Ñaque publica bimestralmente un revista especializada con el mismo nombre y, desde 2000, las obras ganadoras y accésits del premio Marqués de Bradomín.

Es cierto que a partir de mediados de los 90 parece haber resurgido cierto interés por la edición de colecciones de textos dramáticos - sobre todo en Cataluña, con pequeñas colecciones muy cuidadas como Pagès Editors de Lleida o Arola Editors de Tarragona - sin olvidar la aparición de algunas en formato electrónico como Caos; sin embargo, solo Ñaque ha abierto sus puertas, al mismo tiempo, a la teórica y pedagogía teatral centrándose en autores y estudiosos españoles. La labor de esta editorial complementa, de algún modo, la de otra colección teatral importante, la de la ADE, que atiende más a la autoría internacional, tanto teórica como creativa. Conviene hacer notar, igualmente, que se ha ido produciendo cierta descentralización en la edición teatral; hemos citado los casos de editoriales de Lleida o Tarragona, Ñaque es de Ciudad Real. Editoriales que nacen al calor de algún premio de escritura dramática o desde la iniciativa de gente de teatro. La coherencia, regularidad y variedad de contenidos que

Xavier Puchades: "Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura" (11 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

maneja la editorial que aquí nos ocupa, nos lleva a valorar su trabajo de forma muy positiva y esperamos que podamos hacerlo por mucho tiempo¹.

Es en Ñaque donde encontramos, pues, el trabajo que aquí reseñamos: *Dramaturgia de textos narrativos* de José Sanchis Sinisterra. Del mismo autor, precisamente, esta editorial ha publicado otros títulos, entre ellos: una nueva versión de su conocida obra *Ñaque de piojos y actores* y una imprescindible recopilación de todos sus escritos teóricos, desde 1958 a 2001: *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral* (2002). Trabajo antológico, este último, que junto a la larga "entrevista-(auto)biográfica" realizada por Santiago Fondevila y publicada por el Institut del Teatre en 1998: *Jose Sanchis Sinisterra: l'espai fronterer*, nos da una muy completa visión sobre la vida y obra de uno de los creadores teatrales más destacados de la actualidad². Por último, también en Ñaque, podemos consultar una extensa reflexión del autor sobre el trabajo del dramaturgo, acompañada de una dramaturgia inédita (*Un viejo manuscrito de Kafka*), en *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy* (1999). La atención que Ñaque muestra por Sanchis Sinisterra no parece casual cuando la misma editorial lleva el nombre de una de sus obras más conocidas y, al mismo tiempo, sus diferentes secciones reflejan, de algún modo, la doble condición creativa y pedagógica del autor valenciano.

Dramaturgia de textos narrativos es, en realidad, la transcripción realizada por el dramaturgo Colombiano Víctor Viviescas de un seminario realizado por Sanchis Sinisterra en Villa de Leyva (Colombia) en 1996. Esta había sido ya publicada en la revista *Gestus* en 1998, aunque para la actual edición el mismo Sanchis la ha revisado. Es una buena oportunidad para conocer el modo en el que este autor realiza de forma rigurosa y sugerente los seminarios que tantos reconocimientos, pero también objeciones y críticas, le han supuesto no solo a nivel nacional sino también

¹ Sobre la situación de la edición teatral en España es interesante consultar los artículos de Cristina Santolaria y Manuel Gómez García, en César Oliva, ed., *El teatro español ante el siglo XXI*, España Nuevo Milenio, Madrid, 2002.

² Quizás habría que esperar nuevas iniciativas investigadoras que atiendan el estudio completo de su obra dramática. Cuestión extensible a otros autores dramáticos ya consolidados como Fermín Cabal, Rodolf Sirera, Benet i Jornet, etc. Afortunadamente, de algunos de ellos ya han ido apareciendo algunas aproximaciones en los últimos años. Por citar algunos de estos estudios: Miguel Medina Vicario, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Ediciones Libertarias-AAT, 1993; Cristina Santolaria, *Fermín Cabal, entre el realismo y la vanguardia*, *Teatro* nº3 (Anexo), Universidad de Alcalá de Henares, 1996; Rafael del Rosario Pérez González, *Guía per recórrer Rodolf Sirera*, Institut

Xavier Puchades: "Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura" (11 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

internacional. Estos talleres son reflejo práctico y teórico de su labor dramática, por lo que el conocimiento de ellos es imprescindible, de algún modo, para comprender la obra del autor.

En este sentido, este trabajo tiene sus orígenes prácticos y teóricos con el nacimiento de la compañía del autor en 1977, El Teatro Fronterizo. Esta dirigirá su atención, especialmente en sus diez primeros años de vida, hacia la dramaturgia de textos narrativos y su puesta en escena. Hay que recordar que en ese periodo, los 70 y 80, realizar este tipo de teatro era un verdadero riesgo pues estamos en pleno apogeo del desprestigio del teatro de texto. Dramaturgias, por otro lado, de textos narrativos difícilmente teatralizables y que por esta razón interesaron a Sanchis. Al final del libro que reseñamos, se recoge una completa bibliografía de todas estas dramaturgias realizadas, algunas de ellas puestas en escena con cierto éxito como *La noche de Molly Bloom* de Joyce, *Bartleby, el escribiente* de Melville o *Primer amor* de Samuel Beckett. Sin olvidar que una de las primeras fue *El Gran teatro Natural de Oklahoma*, un capítulo de la novela *América* de Kafka, autor del que mayor número de dramaturgias ha realizado Sanchis hasta el momento: *El viejo manuscrito*, *El cazador de Gracchus* o *Abogados*, esta última se encuentra como ejercicio práctico en *Dramaturgias...* Relatos breves pero también novelas extensas y leyendas épicas (como *Moby Dick* o *La leyenda de Gilgamesh*) que han ido conformando una investigación coherente y sistemática sobre el tema que nos ocupa. Para darse cuenta de ello, solo hay que ver cómo el autor emplea sus numerosas dramaturgias para ampliar y transmitir mejor algunos de los conceptos y procedimientos que maneja. Casi una veintena de textos, de los cuales solo ocho permanecen inéditos y diez han sido ya puestos en escena. Con este asombroso currículum, el autor parece la persona idónea para teorizar sobre esta práctica teatral que, como él mismo dice, se viene realizando desde los orígenes del teatro.

Evidentemente, hemos citado únicamente las obras que son claramente dramaturgias, pero no hay que olvidar que todo lo experimentado en ellas ha tenido su efecto, en mayor o menor grado, en las obras originales de este dramaturgo. Por poner dos ejemplos donde encontramos estrategias dramáticas diferentes: en *Trilogía americana* el autor se documenta extensamente sobre la conquista de América para

Xavier Puchades: "Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura" (11 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

realizar después la dramaturgia de algunas de las crónicas consultadas; en otro sentido, encontramos en ese inquietante homenaje al género narrativo, *El lector por horas*, algunas estrategias apuntadas en *Dramaturgia de textos narrativos* pero trabajadas con mayor sutilidad y maestría: la inserción de fragmentos de novelas y relatos de la literatura universal que funcionan como reflejo del interior de los personajes; la reflexión sobre la "transparencia" (hablaremos después de "fidelidad") en la lectura de los textos y su inevitable acumulación de sentidos; la ambigüedad de la voz enunciativa por su desdoblamiento por eco en la fantástica escena 12; etc. Por último, resulta significativo que frente a la veintena de dramaturgias de textos narrativos, el autor solo haya realizado media docena de dramaturgias de textos teatrales, de las cuales sólo se han estrenado tres³. Frente a todo esto, solo cabe preguntarse: ¿por qué esta obsesión de Sinisterra por el trasvase générico de la narrativa al teatro?

La pretensión de Sinisterra es regenerar la predominante y anquilosada forma dramática que no ha evolucionado formalmente de igual manera que la narrativa (y que otras disciplinas artísticas) junto a los caminos abiertos por las vanguardias del siglo XX e, incluso, antes. Algo que ya se recogía en el conocido Manifiesto (latente) del Teatro fronterizo del 77. En palabras del autor, hay que "explorar la enorme riqueza formal de la novela, de la narrativa, para cuestionar y complejizar el ámbito de la dramaturgia" (11); para ello, Sanchis se dispone a mostrarnos una serie de herramientas que le han permitido visualizar "la amplia gama que este travase générico ofrece a la reflexión y a la dramaturgia contemporánea" (117). La epicidación de lo dramático se convierte así, junto a otras investigaciones del autor en el terreno de la ciencia aplicada al teatro (matemáticas, física, lingüística) o del arte (minimalismo, danza-teatro), en un modo de cuestionar las estructuras dramáticas convencionales con el fin de poner la forma dramática al día. No se trata, pues, de "domesticar" lo narrativo a esas estructuras, sino de llegar a una "teatralidad" nueva y contemporánea, particular a cada autor que se arriesgue a intentarlo, como hicieron Beckett, Pinter o Chejov en su momento. Sólo con la búsqueda de una nueva teatralidad, el autor logra desarrollar una estética personal y conquista la libertad creativa. Y lo que comienza a ser ya un lugar común al hablar de Sanchis, pero que muchos otros dramaturgos y directores de escena han defendido en los últimos años: cuestionando la teatralidad, se cuestionan los mecanismos perceptivos

³ Quizás sean algunas más, pero esto no contradice la afirmación que hacemos.

Xavier Puchades: "Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura" (11 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

del receptor para animarlo a ser creativo, activo, a participar en la reconstrucción del o de los sentidos de la obra. En esta línea, *El lector por horas* podría entenderse como la manifestación artística de esta inquietud.

Estos objetivos han provocado ciertas polémicas, actualmente bastante apaciguadas, y que podrían haber dado más de sí (teóricamente) de no quedar reducidas a pataleos mediáticos, que pocos leen, y a rumorología endogámica-teatral. Sanchis ha sido acusado de crear una "escuela de clones" o un grupo de autores "marca Sanchis"⁴, Toni Casares, entre otros -incluyendo al propio autor-⁵, salió en su defensa argumentando: "La 'marca' que el contacto con Sanchis ha dejado en estos autores es, simplemente, la de no ocultar la propia personalidad detrás de una escritura aséptica, fácil, 'digestiva'; la de no volver a caer en la trampa de la 'obra bien hecha' que agrada y no acarrea problemas al autor, ni al actor, ni al director, ni mucho menos al espectador". Es lógico que algunos de los ejercicios planteados en sus talleres puedan llegar a resultados parecidos, aunque nunca idénticos, pero la evolución posterior de cada autor, dependiendo ya de su talento, le llevará a la consecución de esa teatralidad (o estilo) personal. La teatralidad, como ya advirtiese Brecht, no es atemporal sino que evoluciona con el tiempo y, además, es diferente en cada individuo (tanto creador como receptor). Esto puede hacer un flaco favor a los "géneros teatrales", pero favorece la diversidad de propuestas, otra cosa es que no exista un sistema de producción teatral coherente para que el espectador potencial pueda y sepa apreciarlo. Además, y para zanjar de momento el tema, sólo hay que repasar la evolución de Belbel hacia un tipo de *comedia cruel* con la de Cunillé hacia un *teatro intimista* que tiende hacia la tragedia. Los dos se formaron en los seminarios de Sanchis. De hecho, como recuerda Batlle, por muy criticable que pueda ser la metodología propuesta por Sanchis Sinisterra, lo cierto es que a finales de los 90, existe un nuevo grupo de dramaturgos "que han superat el llistó de la fruita verda i de les eternes promeses"⁶.

⁴ Toni Casares, "La 'marca Sanchis': pedagogía de la dramaturgia", Revista *Ñaque* n°18, febrero-marzo, 2001, p.25. Más extenso en *Cuadernos de Dramaturgia* n°5, Muestra de Autores de Teatro Contemporáneo de Alicante.

⁵ "¿Qué hay en común entre los textos de Lluïsa Cunillé, los de Pere Peyró o los de Ignasi García? No hay nada. Cualquier lector se daría cuenta (...) Creo que el modo en que transmito este instrumental no es en absoluto impositivo (...) No creo haber creado una escuela (...) Un buen maestro debe conseguir que sus alumnos no se le parezcan y yo creo que lo he conseguido" (en *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*, *Ñaque*, Ciudad Real, 1999, p.124). De hecho, cabría pensar cuánto se parece el maestro a algunas de las propuestas desarrolladas por Cunillé o Mayorga en, por ejemplo, *El lector por horas*.

⁶ "Pròleg" a *El lector por horas*, Proa-TNC, Barcelona, 1999, p.9.

Otra cuestión que ha animado cierta polémica se centra, precisamente, en la supuesta ausencia de narratividad en el teatro de algunos de sus discípulos. Aparente "vacuidad" de contenidos en lo que, posiblemente, muchos verían como rasgo común entre Belbel y Cunillé, e incluso en algunas de las obras más "herméticas" del propio Sanchis. En este sentido, tras demostrar que el teatro siempre se ha nutrido de la dramatización de textos narrativos, Sanchis también advierte que a finales del XIX y a lo largo del XX, el teatro se atreve a dejar de contar historias produciéndose una "relativa abdicación de su función narrativa". Cabría pensar que Sanchis Sinisterra plantea la epicidación del texto dramático contemporáneo para recuperar dicha función narrativa, pero no es del todo así, de hecho la pregunta que animó su búsqueda fue: "¿puede generarse alguna teatralidad consistente sin que haya argumento, sin que haya trama, sin que haya conflicto, sin que haya clímax (...)?" (12). Y aquí radica la crítica que antes apuntábamos: ¿es lícito potenciar un teatro que no cuente historias? O dicho de otro modo: ¿era conveniente en un momento de recuperación del teatro de texto estimular una textualidad dramática que perdiese su principal baza frente al teatro de imagen: la de contar historias?⁷ El mismo autor parece cuestionárselo a mediados de los 90 cuando afirma: "Mis reflexiones sobre la dramaturgia a partir de la fábula se iniciaron recientemente, tras darme cuenta de que, en mi obsesión por trabajar sobre la dramaturgia del discurso, había prescindido en exceso de considerar el nivel fabular de la acción" (35)⁸. Es decir, que se había atendido "en exceso" la forma (el discurso) sobre el contenido (la fábula). Pero esto no anula la necesidad de investigar la forma, explorarla, conocerla bien para poder después aplicar lo descubierto y contar así las historias de siempre pero de un modo diferente.

⁷ Muchas de las "breverías" de Sanchis u otras obras de Cunillé o Zarzoso, aunque se fundamentan en la palabra, la imagen (normalmente detenida o ralentizada) adquiere una importancia relevante. Podríamos proponer la hipótesis de que existen una serie de textos que aunque aparentemente se sostienen en la palabra, una vez llevados a escena, necesitan de una visualización igual de sugerente. Por este motivo, en otro lado, hemos comentado la relación entre la obra de Cunillé y la fotografía. Frente al teatro de la imagen más dinámico - y hay que recordar que su principal exponente, Bob Wilson, prefiere la ralentización visual - cierto teatro de texto detiene la imagen (o algunas imágenes) para reflexionar sobre ellas. En este sentido, es sintomático el seminario sobre fotografías de Sebastiao Salgado - sobre todo el texto de Juan Mayorga, *La mano izquierda* - que realizó el propio Sanchis y que está publicado en *Ñaque: Ecos y silencios*.

⁸ Uno de los dramaturgos que participó en sus seminarios, Carles Batlle, decía en el programa de mano de *El lector por horas* del TNC, temporada 1998/1999: "Hi havia un perill obvi (...) l'obsessió de pensar només en l'originalitat de la carcassa, oblidant-se de l'espai interior que l'habita i li dona sentit. I el fet és que - per a bé o per a mal - , després de veure en escena els primers resultats concrets d'aquells seminaris,

Quizás por este motivo - equilibrar la importancia de la historia o la fábula con la del discurso o la forma - propone Sanchis tres modelos de dramaturgia de textos narrativos: *la dramaturgia fabular*, *la dramaturgia discursiva* y *la mixta*. La aplicación de estas dramaturgias no depende forzosamente del tipo de texto narrativo de origen, aunque parece surgir que sí, y siempre se guiarán por ser lo más fieles posibles al estilo del autor dramatizado. Es decir, el texto narrativo no es una excusa para realizar un texto teatral original completamente diferente - aunque se pueda hacer - sino que este forzará al dramaturgo a trasvasarlo al género teatral con la mayor fidelidad posible. Se trata de descubrir, pues, el grado de teatralidad latente que contiene un texto narrativo y Sanchis anima a enfrentarse a textos narrativos que lo pongan difícil. Esta teatralidad aparece tras realizar un análisis que no desatienda el placer de la lectura, es decir, que no suponga un análisis frío y distanciado. El autor parte de la narratología y de conceptos, entre otros, como el de Historia / Discurso, o lo que es lo mismo: lo que se cuenta (la cadena de acontecimientos) y el modo en que se cuenta (cómo, quién, desde cuándo y desde dónde se cuenta). Él mismo reconoce que esta operación de disociación es siempre artificial y, en ocasiones, compleja de realizar.

Por otro lado, otro de los conceptos clave será el de los diferentes grados existentes entre la epicidad pura (que se sintetiza en alguien que narra algo a alguien sin cuarta pared y que tiene que ver con la narración oral) y la dramaturgia plena (cuando se excluye al espectador de lo que se narra quedando separados por la cuarta pared). Esto genera, como explica más adelante, diferentes modelos de receptor: el omitido (dramático), el incluido (épico) y el ficcionalizado (cuando al espectador se le dota de una identidad ficcional, como cuando en *Informe de una academia* de Kafka el personaje se dirige a los receptores como "Ilustres señores académicos"). Ni que decir tiene que Sanchis se inclina más por una "teatralidad fronteriza" donde lo épico y lo dramático guarde un equilibrio mucho más sugerente en sus resultados, no hay más que leer su teatro. Todo esto guarda su lógica al tener en cuenta la evolución del mismo autor en sus preferencias teatrales que van desde Brecht hasta Beckett o Pinter⁹. No es

hi va haver un sector de públic que va pensar - i que encara pensa - que aquest perill s'havia materialitzat".

⁹ Ryngaert se preguntaba en 1993 (*Lire le théâtre contemporaine* , Dunod, Paris), hacia dónde se dirigía el teatro moderno tras los padres del mismo: Beckett, quien anuncia el fin del teatro, y Brecht, con el debilitamiento de las ideologías. Sanchis parece haber tratado estos años de buscar una posible respuesta con su teatro.

Xavier Puchades: "Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura" (11 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

casual tampoco el interés del dramaturgo por autores que han logrado difuminar los límites genéricos entre la narrativa y el drama como el citado Beckett o Bernhard, de quien aparecen dos textos para ejemplificar algunos conceptos en este libro.

A Sanchis parece atraerle más la dramaturgia del discurso que "debería provocar la emergencia de una nueva manera de dramatizar" que la fabular. Esta última suele resolverse traduciendo los códigos narrativos a los propios de la teatralidad vigente. Aún así, escoge un texto que fabula de una manera compleja - *Sospecha* de Bernhard - para desarrollar un análisis que lleve a una dramaturgia fabular. No queda del todo clara la diferencia entre esta y la dramaturgia discursiva, que ejemplifica después con otro texto del autor austriaco, *En el asilo*, y con otro de Kafka, *Abogados*. Aunque sí que es cierto que se observa una gradación creciente en los tres textos elegidos: de un texto con una fábula más o menos reconocible a otro, el de Kafka, donde prácticamente es inexistente. Quizás porque realmente lo que sucede es que a cualquiera de estos textos se le podría aplicar un análisis más completo -de hecho lo hace- que el autor desarrollará en la dramaturgia mixta. Por tanto, las herramientas analíticas para una dramaturgia fabular, discursiva o mixta dependerá de la atención que el texto narrativo de origen dé a la fábula o al discurso. Da la impresión que aplicar una dramaturgia fabular a un texto narrativo que carece de fábula es inútil, del mismo modo que emplear una dramaturgia discursiva sobre un texto narrativo donde la fábula se muestra de modo convencional nos llevaría a una teatralidad igualmente convencional. Por este motivo, nos encontraremos con textos narrativos con propiedades idóneas para una dramaturgia fabular: narración en tercera persona, estabilidad espacial, continuidad espacio-temporal, abundancia de diálogos y monólogos, etc; y con otros donde la riqueza de sus "anomalías discursivas" nos llevará a aplicar una dramaturgia discursiva: ambigüedad a la hora de localizar la voz narradora, desdoblamiento de la misma, confusión de tiempos verbales, imprecisión en las circunstancias espaciales de enunciación, etc.

Será en el desarrollo de la dramaturgia mixta donde Sanchis sintetice más claramente los pasos a seguir en el análisis previo a la dramatización de un texto narrativo, tanto a nivel de la historia como del discurso. Para ello emplea un relato angustiante, *Un experimento amoroso*, de un autor alemán apenas traducido al

Xavier Puchades: "Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura" (11 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

castellano: Alexander Kluge¹⁰. Sanchis comienza haciendo el análisis de la historia o fabula para pasar después al discurso, al ser este también el orden de la exposición general del libro se entiende que conviene guardar este mismo orden en un análisis mixto. En el primer nivel, el de la historia, identificaríamos los sujetos o personajes (todos, tanto los ausentes como los presentes, los colectivos como los individuales, los que enuncian y los que se mantienen en silencio...); después trataríamos de ordenar los acontecimientos estableciendo algún sentido que lo relacione con la forma escogida. Para reconstruir el orden de los acontecimientos (en caso de que esten desordenados) nos será muy útil localizar espacial y temporalmente lo hechos. Tanto el tiempo como el espacio son igualmente significativos, no es lo mismo contextualizar nuestra dramaturgia antes, durante o después de los hechos desde donde el Narrador habla; en cuanto al espacio, podemos utilizar el modelo espacial de Yuri Lotman - tan querido por Sanchis - que funciona desde la estructuración binaria y la tensión que provoca el límite (o la frontera) entre dos sub-espacios. Como se puede observar, aunque estamos en el terreno de la historia, ya empezamos a adelantar algunos aspectos del análisis discursivo e, incluso, a esbozar lo que puede ser una posible puesta en escena. Esto último es importante, pues la dramaturgia se debe imaginar ya dentro de sus posibilidades de puesta en escena con la intención, evidentemente, de no resolverla de un modo convencional.

El segundo nivel, el del discurso, nos ayudará a establecer quién narra y cuál es el mecanismo discursivo que emplea. Esto nos permitirá, por ejemplo, ir estableciendo una jerarquía o una distribución de funciones entre los diferentes personajes antes localizados. Sin embargo, será el análisis del mecanismo discursivo el que desvelará el punto de vista del narrador, su manipulación de los hechos, sus intenciones más o menos ocultas, su ideología... imprescindible para trasvasar correctamente lo narrativo a lo dramático. Es aquí donde la palabra y su ordenación sintáctica muestra todo su poder. Por último, el análisis de las circunstancias espaciales y temporales de la enunciación nos dará las claves para establecer un marco dramático, datos que pueden o no ser

¹⁰ Kluge además de escribir relatos y novelas, es también guionista y director de cine, así como un importante animador cultural mediático. En nuestro país sólo se ha traducido el guión cinematográfico *Los artistas bajo la carpa de circo: perplejos*, texto de 1968 publicado en castellano en 1972, en una edición ya descatalogada de Alianza Editorial. Éditions Théâtrales editó una serie de entrevistas inéditas del autor a Heiner Müller entre 1990 y 1995 que alguien debería animarse a traducir y publicar: *Esprit, pouvoir et castration* (1997) y *Profession arpenteur* (2000).

Xavier Puchades: "Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura" (11 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

intrínsecos al texto y que en caso de no serlo el dramaturgo deberá inventar respetando el estilo del texto de origen.

En el trasvase genérico se producirán modificaciones que pueden ir desde detalles gramaticales (cambiar enunciados en tercera persona a primera, alteraciones de aspectos, modo y tiempo verbales, etc), pasando por modificaciones estilísticas (para oralizar más un enunciado excesivamente poético o retórico, para inventar réplicas, etc), llegando a modificaciones en el orden expositivo o, incluso, al injerto textual que relativizaría la noción de autoría. Cuantas más modificaciones realicemos y sean de mayor importancia, más nos alejaremos de la fidelidad al relato original y, por tanto, del estilo de su autor. Para Sanchis, enfrentarse a la dramaturgia de un texto narrativo ajeno, estimula la alteridad, noción necesaria para la creación, generador del diálogo entre lo individual y lo colectivo. Se trata, pues, de establecer un diálogo, no de acallar la voz del texto original con la nuestra, de apropiarnos de sus personajes o situaciones para hacerles decir cosas que no dicen. En este sentido, podemos realizar también dramaturgias totales o parciales, es decir, de toda la novela o relato, o de solo una parte o episodio. En caso de decidírnos por seleccionar una parte, esta debe escogerse tras un minucioso análisis que cree un grado de autoconsistencia del sistema ficcional, o lo que es lo mismo, que el espectador o receptor no tenga que conocer el resto de la novela para entenderlo. La parte debe responder al todo de la novela, a su "mundo posible" o universo ficcional característico.

Sanchis se posiciona así en este trabajo ante los diferentes modelos dramaturgicos que se han ido realizando en las últimas décadas. Matiza la conocida afirmación de Antoine Vitez en 1975 de que se podía hacer teatro de cualquier cosa, añadiendo que tampoco se puede hacer de cualquier manera. Sanchis plantea un sistema, deja sobre la mesa unas herramientas para quien las quiera utilizar e, incluso, cuestionar o ignorar. No propone su sistema como el único pero lo defiende con rigor y dirigiendo su mirada, eso sí, hacia el autor dramático y la palabra. Muchos directores de escena que realizan dramaturgias incomprensibles, redundantes o simplemente provocadoras deberían tomar nota. Los resultados de sus dramaturgias y de los ejercicios planteados no son siempre igual de sugerentes pero tras su análisis palpita el placer del dramaturgo que lee y que se replantea constantemente su trabajo. No hay más que recordar los textos y autores elegidos por Sanchis para ejemplificar los análisis, en

Xavier Puchades: "Dramaturgia de textos narrativos de José Sanchis Sinisterra: Un lector con muchas horas de lectura" (11 págs)

Revista STICHOMYTHIA, 2 (2004) ISSN 1579-7368

este trabajo u otros que ya se han hecho realidad en escena, para conocer la amplitud de sus gustos literarios. Podrán coincidir o no con nuestros gustos -narrativos o dramáticos- pero nadie podrá negar que Sanchis Sinisterra demuestra ser un lector que sabe aprovechar sus horas de lectura y, por ello, sus horas de escritura. Como dice Ismael en *El lector por horas*: "Es inevitable que las lecturas dejen... un poso, un fermento". Ese poso o fermento es necesario cultivarlo.

Al fin y al cabo, el estudio de Sanchis es también una animación a la lectura. Sanchis nos ha leído y nos ha incitado a releer no solo a narradores como Bernhard o Kafka, sino también a dramaturgos no siempre bien recibidos por el espectador de a pie como Pinter, Beckett o Brossa; del mismo modo que otros, como Benet i Jornet, nos han abierto los polvorientos libros de Ángel Guimerà, Rusiñol o Iglésias. Es el momento idóneo para que los dramaturgos ya consolidados (los citados y otros como Cabal o Rodolf Sirera) alternen sus seminarios - en caso de impartirlos - con la escritura de reflexiones teóricas como la aquí reseñada para que los que vienen detrás no perdamos la pasión por la lectura en general y de la escritura dramática en particular. Solo de ese modo se podrán cuestionar mejor, con nuevos textos dramáticos y nuevas teorías, la teatralidad que cada uno de ellos ha desarrollado a lo largo de su vida. La aparente calma chicha en el conflicto generacional entre "viejos" y "jóvenes" dramaturgos debería recuperar algo de agitación por medio de una verdadera confrontación teórica y práctica de los diferentes modelos dramáticos que hoy suben (o no) a escena.