

José Sanchis Sinisterra



Ñaque  

---

¡Ay, Carmela!

Edición de  
Manuel Aznar Soler

La trayectoria de este autor expresa una permanente voluntad de investigación en el teatro español, sobre todo de los aspectos oscuros de la teatralidad. «Ñaque» es una lúcida reflexión metateatral que viene a demostrar que la esencia del teatro reside en el encuentro entre el actor y el espectador. «¡Ay, Carmela!» se convirtió desde la noche de su estreno en uno de los éxitos de los años 80. Se trata de una crónica sentimental, emotiva y entrañable de la memoria republicana de la Guerra Civil, pero también es un cálido homenaje a la dignidad artística.

## *Introducción*

## EL TEATRO, PASIÓN DE VIDA

José Sanchis Sinisterra, nacido en Valencia en 1940, es un dramaturgo español que resalta ante todo por la coherencia ejemplar entre su teoría teatral y su práctica escénica. Desde que en 1958 fue nombrado director del Teatro Español Universitario (TEU) de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia hasta su escritura de *Naufragios de Alvar Núñez*, su última obra, aún por estrenar e inédita —pasando por la creación en 1977 de El Teatro Fronterizo, de Barcelona, y por la inauguración en 1989 de la Sala Beckett—, la trayectoria de Sanchis Sinisterra expresa una permanente voluntad de investigación, realizada con un rigor teórico muy poco frecuente en el teatro español. Además, esta actitud implica una constante exigencia autocrítica que, contra la tendencia «espectacular» dominante en la política teatral de los años 80<sup>[1]</sup>, rechaza por igual las convenciones y los códigos teatrales establecidos, el éxito fácil conseguido a través de la complicidad acomodaticia con el gusto del público y el postmoderno esplendor escénico, tan «espectacular» pero por desgracia tan frecuentemente vacío. El trabajo de Sanchis Sinisterra se orienta hacia la indagación de los territorios oscuros de la teatralidad, de sus propios límites y fronteras. Éste es sin duda el sentido de El Teatro Fronterizo, el grupo teatral que fundó en 1977 y que hasta la fecha dirige, un grupo que ha sido capaz no sólo de explicar con claridad sus planteamientos y objetivos, sino también de asumir públicamente sus errores y fracasos, convictos y confesos personalmente por el mismo dramaturgo como un riesgo inherente a la propia investigación

escénica<sup>[2]</sup>, actitud autocrítica que confiere a grupo y director un carácter tan insólito como radicalmente ejemplar.

Sanchis Sinisterra es un verdadero «animal teatral», un hombre que ha hecho del teatro su pasión de vida, su manera de comprender el mundo y de estar en él<sup>[3]</sup>. Director del TEU de Valencia en 1958<sup>[4]</sup> y, tras su ruptura con aquel sindicato falangista, fundador y director del Grupo de Estudios Dramáticos al año siguiente; impulsor de un proyecto de Asociación Independiente de Teatros Experimentales (A.I.T.E.), del que fue director provisional<sup>[5]</sup>; corresponsal por entonces de la revista *Primer Acto* en Valencia; fundador y co-director en 1960 y hasta 1966 del Aula de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia<sup>[6]</sup>, en la que fue profesor ayudante de Literatura Española entre 1962 y 1967, Sanchis Sinisterra es durante el franquismo un protagonista relevante del teatro independiente español, autor de numerosas ponencias en Coloquios nacionales como el de Gijón en 1963<sup>[7]</sup>, el de Córdoba en 1965<sup>[8]</sup> o el de San Sebastián en 1970, en donde participó con una ponencia titulada muy lúcidamente «Las dependencias del teatro independiente»<sup>[9]</sup>. Esta etapa valenciana del autor es, por tanto, fecunda para su formación y para sus primeras experiencias dramáticas y escénicas. Con el Grupo de Estudios Dramáticos puso en escena, entre otras, la *Antígona* de Anouilh, primer montaje del Grupo, estrenado en diciembre de 1959, al que siguieron obras de Shakespeare<sup>[10]</sup>, de clásicos españoles<sup>[11]</sup> o de autores contemporáneos como el argentino Osvaldo Dragún<sup>[12]</sup>, el valenciano Manuel Bayo<sup>[13]</sup> o, en un programa de «Teatro concreto»<sup>[14]</sup>, de Bertolt Brecht<sup>[15]</sup> y *Midas*, del propio director<sup>[16]</sup>. Sanchis Sinisterra conjuga, por tanto, las clases con la dirección escénica y con la escritura. Al parecer sus primeros textos datan de 1957, aunque la primera obra de que se tiene constancia pública es *Tú, no importa quién*, escrita en 1962 y que obtuvo en 1968 el Premio «Carlos Arniches», instituido por la

Diputación de Alicante, con un jurado compuesto por Enrique Llovet, José Monleón y Ricard Salvat<sup>[17]</sup>. *La risa*<sup>[18]</sup>, *Algo está por arreglar*<sup>[19]</sup>, la antes mencionada *Midas* y *Demasiado frío*, de 1965, son algunas de las obras escritas por el dramaturgo en aquellos años valencianos, todas ellas inéditas. Esta última, subtitulada «melodrama épico en tres partes divididas en quince escenas», puede ser representativa de sus primeras inquietudes e influencias.

*Demasiado frío* es un «melodrama épico», es decir, un intento de conjugar la tradición popular melodramática, dirigida a conmover el corazón de los espectadores a través de una tópica serie de elementos sentimentales, con la racionalidad reflexiva del teatro épico de Bertolt Brecht<sup>[20]</sup>. El autor utiliza, por tanto, una técnica de contrastes: «frente a la convencionalidad de los decorados o fondos de cada escena —que pueden ser de papel o tela pintados—, es exigióle un máximo realismo en los muebles, objetos y vestuario. Realismo estilizado o, mejor, realismo expresivo, pero capaz de dar corporeidad sensible al universo inmediato y concreto de los personajes». Contraste también entre la interpretación oral y la gestual o corporal, esta última a realizar según el concepto de «*gestus social*» elaborado en la teoría y en la práctica por Brecht. Contraste, por último, entre los elementos melodramáticos (estructura argumental, extremismo de situaciones y de la propia acción dramática, tipificación de los personajes) y los elementos épicos, según explica el dramaturgo en una nota introductoria a la obra:

Estos elementos (melodramáticos) se hallan imbricados en una concepción épica del teatro, que se revela especialmente en el carácter parabólico de la fábula, en la disposición discontinua —por escenas— de la acción, en la consideración del personaje, del hombre, como proceso, como ser mutable, cuyo pensamiento está determinado por su existencia social, por su situación; en la utilización

de la escena, de la obra dramática, como lugar de investigación sobre este hombre socialmente condicionado que se transforma ante el espectador, mostrándole una imagen distanciada del mundo que le rodea y exigiendo de él una toma de conciencia<sup>[21]</sup>.

*Demasiado frío* plantea la historia de una familia que, ante la intensa ola de frío dominante y su imposibilidad de hallar carbón o leña, debe dispersarse y realquilarse por caridad. A pesar de que la propaganda oficial habla de un eficaz servicio social de Ayuda y Asistencia, el cabeza de familia, Antonio, debe rellenar impresos y pólizas y esa lentitud burocrática contrasta con la urgencia de su problema. Por ello, a pesar de su respeto a la propiedad privada, decide invadir la casa vacía de los Valderrobles como única solución para que su familia (mujer, hijos, abuelo y hasta una hermana, Carmen, viuda con un hijito) pueda sobrevivir. Pero todos tienen hambre, el sobrinito necesita leche y Antonio, hombre de bien y honrado, decide que deben utilizar las provisiones de los Valderrobles. Sin embargo, un vecino advierte su presencia como intrusos en la casa y avisa a la policía. Es entonces (cuadro II de la tercera parte, titulado «Una conversación de altura») cuando Acosta, un abogado de veintinueve años, habla con el señor Valderrobles, católico, apostólico y romano, en teoría un hombre moralmente íntegro. Para Acosta ese allanamiento de morada, dado el sacrosanto respeto de los intrusos a la propiedad privada (el juguete que parecía haber robado uno de los hijos de Antonio aparecerá por fin) y su situación de necesidad extrema, no puede considerarse éticamente delito, mientras que para el señor Valderrobles, dadas las circunstancias difíciles por las que atraviesa el país, «es preciso ser implacables, defenderse sin piedad, renunciar... provisionalmente... a los buenos sentimientos, para no ser destruidos, para salvarse...». Defiende, por tanto, la supervivencia capitalista antes que la moral cristiana o, dicho de otra manera,

practica la doble moral característica de los cristianos que pertenecen a la clase dominante y para los cuales la religión debe servir socialmente para la domesticación resignada de los pobres. Mientras tanto, Antonio ha muerto en la cárcel, abatido por los disparos de sus guardianes, quienes alegan haber actuado en defensa propia, pues el recluso, al saber que su sobrinito se había muerto de hambre, se abalanzó contra uno de ellos al tiempo que gritaba «¡Asesinos!». En la última escena, que se desarrolla de noche en un bar de mala muerte adornado con banderitas, se escucha por la radio un discurso oficial, patriotero y reaccionario, en donde se exalta la victoria nacional contra el frío, la anarquía y el caos, mientras el abogado Acosta, borracho, defiende, entre la rechifla de los parroquianos del bar, la inocencia de Antonio a través de un patético discurso ante un juez imaginario. Con la acusación del joven abogado contra el orden y la moral dominantes concluye este «melodrama épico», que, pese a sus innegables y muy obvias limitaciones dramáticas, ilustra con claridad algunas de las características más representativas del teatro del realismo social por entonces dominante en España, teatro de oposición política a la dictadura franquista. Acaso lo más valioso de *Demasiado frío* resida en el hecho de que un joven dramaturgo de veinticinco años invoque el nombre de Brecht, autor prohibido entonces por la censura franquista<sup>[22]</sup>, como santo y seña de un teatro popular. Sanchis Sinisterra, brechtiano forzosamente autodidacta, demuestra conocer y haber entendido la teoría del teatro épico, que practica con una razonable tosquedad y con las limitaciones impuestas por la represión dictatorial. De este modo, escribe en las «Notas» de este «melodrama épico» que «es preciso tender a la máxima objetividad escénica, dejando que el contenido de la acción revele —si puede— sus propósitos críticos», porque lo que *Demasiado frío* pretende cuestionar es «una forma específica de deformación ideológica, de alienación, que revela todas sus contradicciones



de manera patente, violenta, trágica, cuando la sociedad que la incuba y mantiene se encuentra en una situación extrema». Por tanto no se trata, entre otras cosas porque ríase puede, de que la interpretación en nombre del marxismo como método de conocimiento y transformación de la realidad se realice explícitamente, sino que es al espectador a quien «corresponde interpretar, descubrir y juzgar. En resumen, se trata de conseguir un equilibrio entre emoción y reflexión, entre identificación y distanciación, base indispensable para la consecución de un auténtico teatro popular». Estas palabras, escritas por un joven dramaturgo y profesor universitario en la España franquista de 1965, son muy expresivas de un sentido razonable de la realidad, de un posibilismo digno y de un compromiso ético y político con el teatro como instrumento estético de capacidad social transformadora. Aquella Universidad de Valencia era la del dramaturgo Manuel Bayo, la del historiador Juan Antonio Lacomba, la del cantautor Raimon, participantes los tres en el Grupo de Estudios Dramáticos, la que ya se atrevía a denunciar (*Diguem no*) el estado de las cosas franquistas.

Trasladado en 1967 de Valencia a Teruel como catedrático de literatura española, en aquel instituto convive entre otros con el cantautor José Antonio Labordeta. Son años de alejamiento forzoso del teatro, como refleja su respuesta a una encuesta de *Primer Acto*<sup>[23]</sup>, hecho que no le impide seguir escribiendo en silencio y seguir expresándose públicamente con un permanente sentido crítico acerca del conservadurismo estético e ideológico del teatro español<sup>[24]</sup>. Al año siguiente, como antes mencionamos, obtiene el Premio «Carlos Arniches» por su obra *Tú, no importa quién* que, como la mayoría de su producción, permanece inédita. En 1968 escribe *Un hombre, un día*, adaptación de un relato de Ricardo Doménech titulado «La decisión»<sup>[25]</sup>, pero nos interesa sobre todo *Algo así como Hamlet*, otra obra escrita por entonces, concretamente entre enero de 1967 y

enero de 1970, que merece comentarse siquiera brevemente.

*Algo así como Hamlet*, «acción en tres (o dos) partes», es una obra de mayor madurez y complejidad dramáticas que *Demasiado frío*. La influencia de Brecht no ha cesado y, ya desde la introducción, podemos leer cuatro versos que pertenecen al poema titulado «A los hombres futuros»<sup>[26]</sup>. Además de Brecht, hay referencias textuales a una serie de autores que constituyen una parte prestigiosa de la nómina estética y moral de la resistencia antifranquista: Pablo Neruda, César Vallejo, Antonio Machado, Blas de Otero. Ahora bien, ese Neruda es el Neruda de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*<sup>[27]</sup>, es decir, el marxismo se conjuga aquí con la introducción de la propia subjetividad del dramaturgo, interesado ya por el psicoanálisis y por un intento ambicioso de síntesis entre marxismo, psicoanálisis y estructuralismo como materiales de una nueva teatralidad. En efecto, en *Algo así como Hamlet* hay una mayor ambición técnica, que le lleva a la ruptura de la sintaxis, a la utilización frecuente de los puntos suspensivos, a un atisbo de reflexión metateatral. La situación dramática nos plantea ya desde el principio a un grupo de actores en escena, en un escenario cuya superficie, «lisa y desnuda en su parte anterior y central, se quiebra hacia el fondo en rampas, plataformas y peldaños irregularmente dispuestos». Todo ello con el propósito de evocar «muy vagamente ruinas, construcciones sin acabar y algo semejante a un extraño —¿onírico?— almacén», un espacio en cualquier caso mal iluminado, pues la luz se concentra en el área central y en los laterales del primer término. Para complementar «las sugerencias del diálogo y de la acción», pueden proyectarse diapositivas o películas sobre las superficies lisas, que funcionan como pantallas.

La situación dramática se presenta desde el inicio como el esfuerzo de H., a preguntas de C., por recordar. Todo el interés de C. se orienta a que esa memoria de H. tenga co-

herencia formal, por lo que, a la vista de su caótica imposibilidad, asume él mismo en la segunda parte el protagonismo de esa reconstrucción. Y ese esfuerzo de memoria de H. y C. se realiza sobre algo que, representado por el grupo de actores, pronto identificaremos con la historia de los últimos treinta años de la vida española. Francia constituye en 1939 la única posibilidad de salvación de muchos exiliados republicanos, que huyen para ser internados en campos de concentración, pero también es para muchos obreros españoles durante los años 60 la posibilidad de emigrar y de conseguir un trabajo que les redima del paro y las miserias de la dictadura. También H. va a recordar que un joven ha decidido entonces viajar en auto-stop a París, al mito de una ciudad libre en donde florecerá una primavera revolucionaria como la de 1968, para imaginar cómo pudo ser toda aquella historia prohibida en los manuales del bachillerato franquista. No falta la memoria del suburbio y la injusticia social, de la represión sexual, de un catolicismo que atemoriza contra el pecado con el miedo al infierno. Ese joven busca, huyendo del infierno franquista, la experiencia de la libertad, del amor, del paraíso de la utopía. Es un viaje iniciático hacia la libertad, de claro trasfondo autobiográfico<sup>[28]</sup>, en donde el protagonista encuentra represaliados políticos, profesores de historia que han huido porque querían contar una verdad distinta a la oficial. Memoria de una guerra civil —versos del Vallejo de *España, aparta de mí este cáliz*<sup>[29]</sup>—, memoria de un país en ruinas, de los años oscuros y difíciles de la postguerra, del hambre, racionamiento y estraperlo, de la segunda guerra mundial y de la bomba de Hiroshima, de un paisaje inundado en sangre como el descrito por Blas de Otero<sup>[30]</sup>. Pero el dramaturgo apuesta, en un país condenado forzosamente a la desmemoria, por la reconstrucción de la razón, por soñar machadianamente con otra España joven<sup>[31]</sup> que luche, sin miedo, por un futuro humano, digno y libre. Ese es el sentido polí-

tico, dirigido a que el espectador tome conciencia de la realidad y a que después se comprometa en la lucha colectiva por transformarla, de las últimas palabras de H. en su monólogo final, en donde subyace la convicción brechtiana de que la política es una superación de la ética. Pero, a la vez, ese monólogo final de H. expresa, acaso autobiográficamente, la impotencia del intelectual, y más concretamente del intelectual español, impotencia que se deriva de una sobredosis de reflexión que paraliza la acción, el compromiso orgánico. Por ello H. (¿Hamlet u Horacio?) asume al final la responsabilidad de dar testimonio de esa encrucijada hamletiana en la que se halla el personaje y en la que se encuentran también, claro, los espectadores:

¿Hacemos algo? Uno se contesta: sí... o no, según los días. Y ya es mañana. Pasan más cosas. Otros hacen... Pueden seguir sin ti, ¿comprendes? Sin ti. Es... es... No sé. Y tú continúas ahí, dentro de tu piel, queriendo comprenderlo, juzgarlo... Muy bien, así se hace, muchachos... No, no, es una equivocación... Primero hay que saber a qué atenerse, ¿no? Luego, tomar postura. Postura... Eso es. Tomar postura. ¿Y qué más? ¿Es digna, tu postura? ¿Es objetiva, es justa? ¿Y qué más? ¿Qué más? Porque quisiéramos... ¿o quisimos?... No, quisiéramos reparar... cumplir con... Pero, ¿cómo? Él hubiera querido... Estoy aquí para decirlo... con todas las cosas, grandes o pequeñas... Me dijo que... que os dijera cómo... Él pensaba que... decía.

*(C. se ha dado cuenta de que está solo. Ha mirado con inquietud al público y con furor a H. y ha salido de escena. Se escucha dentro una discusión violenta y, por fin, el telón cae rápidamente cortando el monólogo de Horacio.)*

Aquellos cuatro años turolenses no son, pues, tiempo teatral perdido, aunque su práctica escénica se circunscriba, por razones obvias, a experiencias de creación colectiva

con adolescentes<sup>[32]</sup>: *Quince en una isla* (Teruel, 1969-1970), *Babel no* (Peñíscola, 1970) o *Nysos* (Teruel, 1970-1971). En 1977, como consecuencia de esta dedicación y ya residente en Barcelona, participa en las Primeras Jornadas de Estudio sobre el Teatro Escolar, Teatro para niños y Teatro de títeres con una ponencia titulada «Práctica y didáctica teatral con adolescentes: La creación colectiva»<sup>[33]</sup>.

En 1971 ingresa como profesor en el Instituto del Teatro de Barcelona, con las dificultades políticas, culturales y lingüísticas que ello le acarrea a un valenciano que escribe en lengua castellana y que debe buscarse un hueco en un medio teatral tan militantemente nacionalista como el catalán. Por razones sociológicas, Sanchis Sinisterra, sensible y comprometido con la normalización de la lengua y cultura catalanas pero sin querer renunciar a su formación castellana, se verá abocado a una marginalidad voluntariamente asumida pero involuntaria. Sin embargo, la oposición política al franquismo y el rigor profesional del medio teatral catalán suponen un cambio cualitativo que le beneficia intelectualmente. Porque lo cierto es que, pese a discriminaciones lingüísticas y capillitas varias, en la Barcelona de 1971-1975 existe un clima civil de libertad y tolerancia, de lucha por la democracia y de resistencia antifranquista, que constituye un excelente caldo de cultivo para su brechtianismo teatral y que fructificará poco después en *Historias de tiempos revueltos* (1978), segundo montaje del Teatro Fronterizo, y en *Escenas de Terror y miseria en el primer franquismo*, escritas en 1979<sup>[34]</sup>. En estos años de radicalismo militante escribe *Testigo de poco* (1973) y *Tendenciosa manipulación del texto de La Celestina, de Fernando de Rojas* (1974), dos obras que nos explican la evolución del dramaturgo hacia nuevas fronteras teatrales.

*Testigo de poco*, escrita en 1973, está introducida por tres textos de A. Korzybski («La palabra no es la cosa, el

mapa no es el territorio»), R. D. Laing («Yo no puedo expresar lo que no es susceptible de ser expresado, pero los sonidos nos pueden hacer escuchar el silencio») y Artaud («Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro»), que nos sitúan en la experiencia de una representación teatral que aspira a expresar lo que verbalmente no puede comunicarse. La escenografía sugiere un espacio circular o poligonal totalmente cerrado por un muro de unos tres metros de altura, mientras el suelo aparece cubierto por un mar de periódicos y revistas que, en un determinado momento, lloverán sobre el escenario. Aquí, una decena de actores plantean al espectador la desconfianza sobre nuestras fuentes de conocimiento, la alienación colectiva, la necesidad de que alguien, no exento de ironía, plantee la pregunta fundamental: «Porque, en definitiva, ¿cuál es el verdadero sentido de la existencia del hombre sobre la tierra?», dirá el Actor 3. Una existencia alienada en la que el hombre contemporáneo vive una realidad, «caótica, confusa y multívoca», en donde se ahoga en un mar de retóricas manipuladoras que han prostituido el lenguaje y que se visualizan en ese mar de periódicos que hay en escena. En este paisaje sólo el acto bruto es capaz de transmitir algo, así que cuando uno lo ve se convierte en *testigo de poco*. Síntesis de marxismo, psicoanálisis y estructuralismo, esta obra breve se convierte en hito del proceso hacia esa nueva teatralidad que indaga el dramaturgo. «El conflicto dramático de *Testigo de poco* se personaliza en los Actores 3 y 5, ya que sí para éste el lenguaje se configura como un método de conocimiento y ordenación de ese caos que constituye nuestra experiencia vital (“con el don supremo de la palabra, el hombre da forma y significado al caos”), para el Actor 3, según nos explica, “todos hemos sentido esa especie de frustración que el empleo del lenguaje ocasiona —y que en casos extremos provoca el enmudecimiento total— al comprobar cómo las palabras cuadrículan y falsean el flujo y la trabazón inextricable de la

realidad...”». La Actriz 1 acusada por el Actor 5 de realizar una pregunta revolucionaria y subversiva, se interroga: «¿Cómo podemos saber que sabemos?» El grito escuchado tras el muro al inicio de la acción dramática impulsa al Actor 1 a salvar ocho palabras («Se abalanzaban sobre el cuerpo caído del hombre...»), mientras el Actor 5 trata de distraer a los demás actores al plantearles la pregunta inocua de «¿Cuántas palabras caben en una mirada?». El ensimismamiento verbalista del Actor 1 provoca que, excepto la Actriz 1 y el Actor 2, el resto se vaya desinteresando progresivamente de su monólogo entrecortado. Por ello la Actriz 1 y el Actor 2 van a iniciar una reconstrucción teatral «para transmitir a los demás, fácticamente, lo que verbalmente no pudo ser comunicado». Mientras tanto, el Actor 5 encuentra lo que buscaba: «es una bolsa de cuero negro de la que extrae, con clara satisfacción, una cadena de hierro». Con ella va a golpear, «sin sombra de ficción» y ante el estupor general, al Actor 1. El Actor 4, la Actriz 2, el Actor 3 y la Actriz 3 se convierten en cómplices del Actor 5 y golpean con las cadenas al Actor 1 ante el horror del Actor 2 y la Actriz 1, mientras las Actrices 4 y 5 leen «apresuradamente los periódicos, como si buscaran en ellos la información de lo que está sucediendo ante sus ojos». Finalmente, ante la impotencia del Actor 2 y la Actriz 1, se consuma el asesinato del Hombre 1.

Si el ritual y la ceremonia estructuran *Testigo de poco*, con la *Tendenciosa manipulación del texto de la Celestina de Fernando de Rojas*, escrita en 1974, nos hallamos de nuevo ante un ejercicio brechtiano de actualización de un clásico al contexto socio-político de la dictadura franquista. Sanchis Sinisterra realiza una lectura materialista de *La Celestina* a partir de *Los figurantes*, es decir, a partir no de Calisto y Melibea sino de los «de abajo», de Pármemo, Sempronio, Celestina y Areúsa. El oro de los señores, la cadena que Calisto da a Celestina, «es la verdadera *tragedia* de esta versión; de hecho, Pármemo, Sempronio y Celestina se