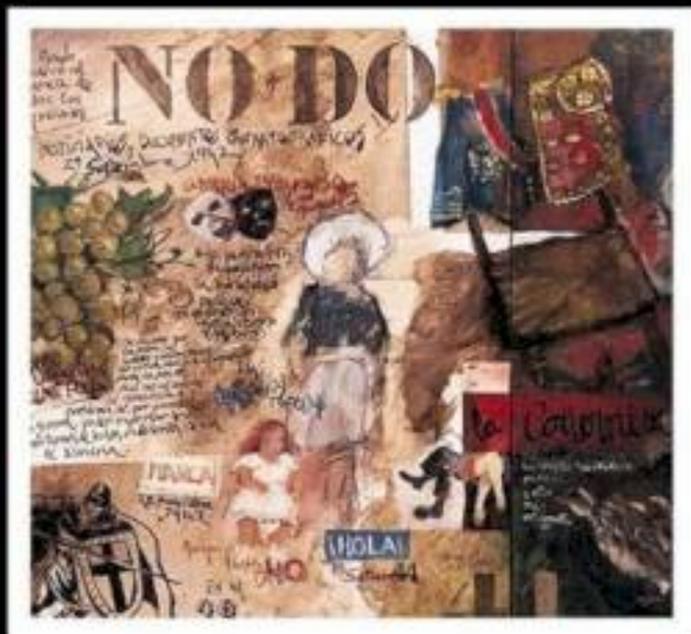


José Sanchis Sinisterra



Terror y miseria
en el primer franquismo

Edición de
Milagros Sánchez Arnosi

Para José Sanchis Sinisterra el teatro es una forma de entrar en el mundo y una herramienta para comprenderlo. El teatro tiene que estar en conexión con todo lo que ocurre en el mundo del arte y del pensamiento. El título de esta obra remite a las preocupaciones ideológicas y sociales de un tiempo preciso: el primer franquismo. A la vez muestra la admiración de Sinisterra por Brecht, parafraseando la conocida obra del dramaturgo alemán «Terror y miseria en el Tercer Reich». La expresión «primer franquismo» designa además un periodo histórico que comienza en 1939, triunfo del golpe militar encabezado por el general Franco y termina en 1953, año en que Estados Unidos y España firman un acuerdo económico gracias al cual Estados Unidos podía instalar bases militares americanas en territorio español. Todas las piezas que conforman «Terror y miseria en el primer franquismo» quedan enmarcadas en esos años. Sinisterra cuenta la vida cotidiana de aquellos que sobrevivieron a las inmediatas consecuencias de la Guerra Civil: pérdidas de vidas, el exilio, el hundimiento del poder adquisitivo, el hambre, la cárcel, la depuración de los maestros nacionales, racionamiento de alimentos, mercado negro, corrupción..., y recuerda también a los que apoyaban el régimen. Nueve piezas que a través del dolor, el miedo, la amargura y la tristeza, no exentos de humor en ocasiones, constituyen nuestra reciente memoria histórica y forman parte de nuestra biografía emocional. A la edición acompañan algunos textos escritos por alumnos de bachillerato y ESO que animados por el propio autor recuperaron a través de sus familiares la memoria histórica de ese periodo. Se incluyen también los recuerdos de algunos representantes de la cultura española.

Índice de contenido

Cubierta

Terror y miseria del primer franquismo

Introducción

Esta edición

Bibliografía

Terror y miseria en el primer franquismo

Primavera 39

El sudario de tiza

Plato único

El anillo

Filas prietas

Intimidación

Dos exilios

El topo

Atajo

Apéndices

Algunos trabajos de alumnos de Bachillerato y ESO en torno a la memoria histórica

Una propuesta del autor

La vida en la posguerra

En memoria de Hilario Sánchez

La Guerra Civil

El primer franquismo

Fragmento de una vida

La posguerra en costas algecireñas

Muros

Guerra y posguerra en España

Relato de la posguerra

Memorias de Isidoro García

El abuelo

La justicia en la tierra

Una historia de la Guerra Civil

Capítulo de posguerra

Algunos representantes de la cultura española recuerdan el franquismo

Mujeres de Getafe

Sobre el autor

Notas

Introducción

*A mis sobrinas Andrea Reina-mora,
Lara-Larita y Marta Miau-miau.
También a su madre, mi hermana, Paloma.
Y, como no, a Vicente Galiana, Guiller, Paz López,
Miguel Cubero, Roberto Mori y Pablo Sierra.*

M. S. A.

PRESENTACIÓN

El éxito o el fracaso popular nunca me han importado mucho, de hecho me encuentro mejor con el último ya que he respirado profundamente sus aires vivificantes toda mi vida de escritor, excepto los dos últimos años.

(Palabras de Beckett a Alan Schneider el 11 de enero de 1956.)

El hecho de que José Sanchis Sinisterra sea un escritor incansable, tremendamente prolífico, acuciado por constantes y sorprendentes ideas dramáticas, supone un reto para aquellos que nos atrevemos a bucear en su riquísimo y original tejido creativo. Son muchas las páginas escritas por el autor valenciano, y sorprende que, todavía, no haya una edición de sus obras completas, en gran parte, inéditas; un estudio de su teatro; de sus libros teóricos y de sus dramaturgias sobre textos de otros autores: Sábato, Joyce, Calderón de la Barca, Melville, Beckett, Óscar Collazos, Cortázar, Sófocles, Kafka o Shakespeare, entre otros. Se han realizado montajes de sus obras en Turquía, Marruecos, Ghana, Portugal, Italia, Francia, Alemania, Dinamarca, Checoslovaquia, Holanda, Eslovenia, Bosnia, Suiza, Suecia, Grecia, Inglaterra..., y en gran parte de Latinoamérica y que se encuentran traducciones de su obra al griego, ruso, francés, italiano, sueco, árabe coloquial... En España ha sido el propio autor quien, sobre todo en la etapa del Teatro

Fronterizo, ha montado sus propias obras. Un material no sólo ingente, sino de una complejidad y originalidad fuera de lo común y que, gracias a ello, ha vivificado y aireado el panorama teatral español con propuestas inteligentes a partir de la certidumbre de una «escena sin límites».

Sanchis Sinisterra es, sobre todo, un hombre fiel a sí mismo, un dramaturgo que realiza su trabajo a espaldas de la industria cultural, que jamás deja indiferente y que reivindica algo difícil de encontrar en la mayoría de los escritores: el derecho al fracaso. Asimismo hay que recordar que a Sanchis Sinisterra siempre le ha interesado y atraído lo marginal, el riesgo, lo antidogmático, lo indefinido, lo inestable, el misterio, la sugerencia, lo inacabado, lo fragmentario, la textualidad abierta y polisémica, porque cree que «nada es más irrelevante que la comodidad», como diría Peter Brook. Por otra parte, al estar convencido de que no podemos saber nada con certeza, de que las verdades últimas, sobre las que basamos nuestra conducta y en las que confiamos como fuente de justificación moral para nuestras acciones, están apoyadas en las más íntimas evidencias, que son, a menudo, contradictorias, se cuestiona tanto la teoría como la práctica teatral, cambiando planteamientos y afirmaciones. De ahí que el autor de *Los figurantes* constantemente proponga alternativas teatrales desde una búsqueda de las fronteras de la teatralidad que, para él, es el grado cero. Como se dice en *Misero Próspero*:

[...] aprendizaje permanente, cuestionamiento sin fin, necesarios antídotos contra la pretendida y pretenciosa adquisición de un «oficio» o saber teatral^[1].

Hay, por tanto, una clara opción estética e ideológica en este autor al que le gusta articular materiales textuales diversos. Sanchis amplía incesantemente el campo de investigación y experimentación dramática, tanto en la teoría co-

mo en la práctica, y valora, de nuevo algo muy poco común, más la búsqueda que el alcance. De hecho los resultados de sus trabajos son siempre inciertos antes del estreno. Son propuestas en donde no todo está previsto y calculado.

Como no le interesa lo convencional, se cuestiona todo, incluido el propio lenguaje, al que considera la pieza más importante. A pesar de ser valenciano y vivir en Barcelona, Sinisterra ha optado por el castellano a la hora de escribir su teatro. Una elección que recuerda a su admirado Beckett, un escritor que convencido de que en su lengua materna los reflejos culturales le podían llevar, involuntariamente, a la coherencia, eligió el francés, una lengua que no llegó a dominar del todo, y no el inglés. Sanchis, también, como el autor de *Esperando a Godot*, mantendrá con el lenguaje una lucha y un estado de alerta constante.

La diversidad creativa de Sanchis se ha nutrido en fuentes muy diversas. Su metodología ha pasado por el marxismo, la lingüística, la semiología, el minimalismo, el sistemismo y la teoría del caos, movimientos que han contribuido a formalizar su estética.

A su variado trabajo literario hay que añadir una larga lista de actividades paralelas, de las que reseñamos sólo algunas, realizadas a lo largo de muchos años: director del Teatro Español Universitario, creación del Teatro Fronterizo, inauguración de la Sala Beckett en Barcelona, creador y director del Grupo de Estudios Dramáticos, director del proyecto de Asociación Independiente de Teatros Experimentales, colaborador de la revista *Primer Acto*, colaborador y codirector del Aula de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de Valencia, profesor de Literatura Española en esta última, ponente en coloquios internacionales y nacionales, catedrático de Literatura Española de Enseñanza Secundaria, profesor del Instituto del Teatro de Barcelona...

Radical en su oposición al franquismo, piensa que la única alternativa es la ruptura con el sistema que es intransfor-

mable. Es necesario decir que el autor recela de cualquier forma de encuadramiento político, lo que no excluye un decidido compromiso social como deja claro en la siguiente declaración:

He preferido ser compañero de viaje. Cuando era profesor en la Universidad de Valencia explicaba la literatura desde el punto vista marxista. Intentaba elaborar lo que luego sería mi tesina *Sociología del hecho literario*, y predicaba una visión materialista de la historia. Éste es el tipo de compromiso que puedo asumir: desde el mundo de las ideas y el mundo de la creación, tratando de ser coherente con lo que pienso de la sociedad, las injusticias y las desigualdades. Nunca he tenido una militancia, pero no oculto mis ideas políticas. Esto se refleja en mi teatro. Claro que pienso que la literatura puede cambiar cosas, pero no como creíamos en los años 60. Estoy convencido de que si el movimiento de las alas de una mariposa en Hong Kong puede provocar un vendaval en Nueva York, quizás la emoción de un adolescente cuando está viendo en Getafe, por ejemplo, una obra de teatro, pueda producir una revolución en Galicia. Nada opera mecanicistamente, la realidad no es newtoniana. En la mente del receptor, a través de procesos imposibles de verificar, pueden desencadenarse actitudes y comportamientos que cambien la realidad^[2].

En definitiva, para este escritor, el teatro es una forma de estar en el mundo y una herramienta para comprenderlo. El teatro, como sostiene el autor de *¡Ay, Carmela!*, tiene que estar en conexión con todo lo que ocurre en el mundo del arte y del pensamiento. Pero también es consciente de que él, como creador, realiza un trabajo «público» que implica un contacto, una relación con el espectador y que por ello puede incidir en el pensamiento de los receptores.

ENCUADRE

Nunca he creído en una verdad única, ni propia, ni ajena. Creo que todas las escuelas, todas las teorías pueden ser válidas en determinado lugar, en determinado momento. Pero, a la vez, he descubierto que uno sólo puede vivir si posee una absoluta y apasionada identificación con un punto de vista.

(Más allá del espacio vacío, Peter Brook.)

José Sanchis Sinisterra se dio a conocer durante el periodo de la transición política española, lo mismo que Paco Melgares, Teófilo Calle, J. Luis Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Fermín Cabal... Autores que hacían un teatro que permitía plantear temas que se habían ocultado hasta entonces. Hay que recordar que en los años de la transición el acontecimiento más importante fue la desaparición de la censura. Desde 1978 los únicos encargados de velar por la ética de los ciudadanos serían los tribunales de justicia. Es también el momento en que se crea el Centro Dramático Nacional, reflejo de lo que la democracia deseaba para la escena y que desde 1982, con la izquierda en el poder, la brillantez y espectacularidad en el teatro fue en aumento hasta convertirlo en un artículo de lujo. Como señala César Oliva:

Los primeros años de gobierno socialista sirvieron para elevar el arte escénico a categoría de hecho cultural de Estado^[3].

Algo que chocaba frontalmente con el despojamiento y desnudez escénicas defendidos por Sanchis y contra lo que el autor de *El lector por horas* no ha dejado de pronunciarse en diversas ocasiones:

Para mí uno de los problemas fundamentales del teatro actual es la inflación de lo espectacular: montajes muy caros, unos medios técnicos y un acabado de los productos realmente extraordinario, pero sin sustancia interna, sin experimentación, sin motivación. Se hacen simplemente por la coyuntura de unas circunstancias y de unos millones^[4].

Este ambiente teatral no era el más propicio para los intereses de Sinisterra, ya que se estrenaban indiscriminadamente a autores que habían estado en el exilio como Alberti o Arrabal, un modo de cubrir la mala conciencia de cuarenta años de silencio, señala César Oliva, pero, también, se buscaba hueco para aquellos autores que habían escrito en años anteriores: Rodríguez Méndez, Olmo, Ribal, Miralles... Como comenta César Oliva, había tres grupos de autores en la escena de los setenta:

1. Los que habían conseguido un lugar destacado antes de la transición política: Buero Vallejo, Antonio Gala o Alfonso Sastre, juntamente con los que continuaban cultivando la comedia burguesa y que tenían asegurado un lugar en la escena española como, por ejemplo, Ana Diosdado.

2. Un grupo de autores que se dieron a conocer en el periodo de la transición, pero que habían escrito, en su mayoría, en la dictadura franquista: Nieva, y una serie de dramaturgos con otra concepción del teatro entre los que podemos citar a José Sanchis Sinisterra, Paco Melgares, José Luis Alonso de Santos, Ignacio Amestoy, Domingo Miras..., y los llamados «jóvenes autores» con mayor presencia en los ochenta: Josep M.^a Benet i Jornet, entre otros.

3. Dramaturgos aparecidos una vez que el proceso democrático se había consolidado y que escribieron sin el condicionamiento de la censura: Maribel Lázaro, Miguel Alarcón, Antón Reixa, Ernesto Caballero, Paloma Pedrero, Leopoldo Alas, Sergi Belbel, Ignacio García May... Alguno de los cuales, como Ernesto Caballero, no sólo confiesa la deuda de su generación con Sanchis Sinisterra, en el sentido de haberle enseñado el componente teatral: «experimentalismo con voluntad de comunicación popular», sino que considera esta herencia imprescindible.

A pesar de esta acertada división, Sanchis Sinisterra ha seguido una trayectoria muy particular al margen de grupos o generaciones, un camino en solitario. Además, su rechazo a la comodidad, a la conformidad, a la esterilización de la creatividad, a anclarse en formas dramáticas convencionales y, por el contrario, su afán por ampliar los límites de la teatralidad o, mejor dicho, romperlos, su defensa de la integridad artística y su necesidad de innovar, dificultan su adscripción a un grupo concreto. Como él mismo explica:

Me nutrí de las miasmas franquistas. Era considerado pedagogo. Sólo a partir de la creación del Teatro Fronterizo será cuando se me empiece a considerar como un Director que manipulaba textos. Para mí esto era una especie de profilaxis que me ayudaba a quitarme de encima corsés y estereotipos. Hasta *¡Ay, Carmela!* no se me considera autor.

El hecho de ser un teórico, publicar ensayos, hacer investigación y estar en la docencia desdibujaba mi perfil en un contexto cultural de perfiles muy nítidos^[5].

Sí podemos, sin embargo, señalar de acuerdo con María José Ragué-Arias tres corrientes en la abundante obra de Sanchis Sinisterra:

La de sus trabajos sobre obras clásicas, ya sean teatro o pertenezcan al género narrativo; la de sus visiones sobre periodos históricos; las experimentaciones sobre la ficcionalidad^[6].

Cita que confirma que la variedad de la obra de este autor dificulta su encasillamiento y que sus textos eluden rígidas clasificaciones.

CONSTANTES ESTÉTICAS DEL TEATRO DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Todo aquel que quiera brillar como poeta tiene que des aprender su lengua nativa y volver a la mendicidad prístina de las palabras.

(*De Constantia Philologiae, De Vico.*)

La facilidad, el interés, el entusiasmo y la necesidad con que Sanchis Sinisterra expresa sus opiniones estéticas, ya sea en artículos, ensayos y entrevistas, ayudan sobremanera a elaborar los principios en los que se asienta su teoría, nunca definitiva, del teatro. Una concepción fruto de la reflexión de un dramaturgo que además es profesor, escritor, pensador y director, facetas que hacen que su teatro tenga un sello inconfundible.

Sinisterra sigue la máxima de Antoine Vitez: «Hacer teatro de todo.» De hecho el autor de *Ñaque* considera que todo texto es potencialmente teatral. Pero también tiene en cuenta lo que Eliot denominaba «la imaginación auditiva» y considera que la palabra, como pilar fundamental, debe mantener toda su fuerza sensorial y debe enriquecerse en la interacción humana.

El teatro de Sanchis exige una actitud desprejuiciada, un talante diferente ya que concibe la práctica teatral como un espacio de cuestionamiento permanente de los estereotipos que, desde la teatralidad vigente, esclerotizan, tanto la escritura dramática como la puesta en escena. En la elaboración de los principios que a continuación resumimos hemos tenido en cuenta las cuatro influencias de las que se ha empapado Sanchis (Brecht, Beckett, Pinter y Kafka), así como las reflexiones e indicaciones que el propio autor ha vertido en sus talleres de teatro y en sus libros teóricos.

A pesar de que Sanchis, como ya hemos señalado, varía, modifica y amplía su concepción del teatro, a pesar de que siempre propone diversidad de planteamientos temáticos y formales que dificultan llegar a una definición de su escritura y a una imposibilidad de acotarla, sí creemos que hay unas constantes estéticas, a las que el autor ha permanecido fiel, que nos han permitido aventurar una serie de puntos en los que se asienta la dramaturgia del autor de *Valeria y los pájaros* (perfectamente aplicables a *Terror y miseria en el primer franquismo*) y que tienen como base fundamental los elementos que constituyen la pragmática textual. Son los que a continuación se enumeran y que por razones de espacio sólo quedan someramente explicados:

Sobre el texto dramático y la palabra

Con la fundación, en 1977, del Teatro Fronterizo, Sanchis emprende una sistemática revisión de la forma y la función del texto dramático y del estatuto de la palabra en el teatro; y ello en un momento —años 60 y 70— en que la dimensión literaria del hecho teatral había quedado relegada, en los movimientos innovadores, a un papel secundario e incluso conservador, frente a la irrupción de los lenguajes no verbales, de las técnicas audiovisuales, de la creación

colectiva más o menos ritualista y del predominio de lo espectacular.

En particular, los primeros montajes del Teatro Fronterizo exploran las fronteras entre narratividad y teatralidad, adaptando para la escena obras densamente literarias de autores como Joyce, Kafka, Sábato, Melville, Cortázar, Beckett, etc., cuestionando, mediante estructuras dramáticas anómalas y procedimientos discursivos no convencionales, las nociones tradicionales de acción dramática, argumento o fábula, progresión, clímax, desenlace, monólogo, diálogo...

La palabra dramática —el «decir» de los personajes— es asimismo puesta en cuestión, al ser desprovista de su carácter transparente y autosuficiente y transmitir, por lo tanto, sólo una parte del significado contenido en el texto.

Esta «insuficiencia» de la palabra del personaje determina una serie de propiedades que podríamos sintetizar así:

- Cada personaje se caracteriza, entre otras cosas, por una manera particular de expresarse —su «idiolecto»—, no siempre literalmente perfecta ni semánticamente precisa, pero siempre motivada por la situación.
- El contenido de sus enunciados es inverificable y, por lo tanto, sólo el personaje es responsable de lo que dice (no el autor, que renuncia a expresarse por boca suya).
- Frecuentemente, el verdadero sentido de sus palabras yace más o menos oculto en el subtexto. La ambigüedad, el equívoco y el enigma impregnan a menudo la palabra del personaje, alterada también por vacilaciones, reiteraciones, contradicciones, etc.
- La pausa, el silencio, la frase inacabada, el mutismo..., lo no dicho, en fin, son frecuentemente tan significativos como la palabra (y a veces, más).