

José Sanchis Sinisterra, imagen cedida por el Nuevo Teatro Fronterizo. Fotografía de Viviana Porras.

DE BAÚLES, CATACUMBAS Y COLISEOS. LUGARES DE TRABAJO Y ESPACIOS TEATRALES DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Entrevista realizada por teléfono (Barcelona-Madrid)

POR IVAN ALCÁZAR SERRAT

LA PRIMERA ETAPA FORMATIVA, DOCENTE Y creativa de José Sanchis Sinisterra se desarrolla en su Valencia natal, en el teatro universitario de la Facultat de Filologia de València, como director del TEU, fundador y codirector del Aula de Teatro, del Grupo de Estudios Dramáticos, e impulsor de la Asociación Independiente de Teatros Experimentales. Más tarde, en la segunda mitad de la década de 1960, es catedrático de literatura en un instituto de Teruel. Desde 1971 ejerce la docencia en el Institut de Teatre de Barcelona, y establecido en esta ciudad es miembro de la Assemblea d'Actors i Directors de Barcelona, que en 1976 organiza de forma autogestionada el primer Festival Grec. Fundador en 1977 de El Teatro Fronterizo, en ese núcleo inicial están Magüi Mira, Víctor Martínez y Fernando Sarraís. Los primeros textos de Sanchis Sinisterra con El Teatro Fronterizo hasta 1980 son *La leyenda de Gilgamesh* (sobre la epopeya acadia), *La noche de Molly Bloom* (trabajo de dramaturgia sobre Joyce), *Historias de tiempos revueltos* (sobre textos de Brecht) y *Ñaque o de piojos y actores* (basado en los cómicos de la legua y el baúl, del Siglo de Oro).

Como escribía El Teatro Fronterizo [1988: 26] en un “collage de citas, referencias y demás huellas del camino”, en el número 222 de la revista *Primer Acto*, El Teatro Fronterizo (ETF) fue

(...) antes que un grupo dedicado a la realización de espectáculos, un taller de investigación y creación dramaturgica, un laboratorio de experimentación textual (...). Cada uno de los montajes producidos has-

ta la fecha es el resultado de un trabajo previo de manipulación y elaboración de materiales literarios originariamente no dramáticos, cuya teatralidad se pretende verificar.

La experimentación de la compañía-laboratorio pretende cuestionar y subvertir la institución del teatro, que El Teatro Fronterizo [1980b] entendía como “una forma particular de la teatralidad”, y sus instrumentos para este propósito se basaban en “escribir desde la escena, escenificar desde la escritura”, o sea en un “cuestionamiento recíproco de textualidad y teatralidad”.

El Teatro Fronterizo inauguró en Barcelona la Sala Beckett, que Sanchis Sinisterra dirigió de 1989 hasta 1997. En esta fecha el dramaturgo se trasladó a Madrid, donde actualmente sigue con los talleres de investigación y creación teatral en el Colaboratorio de La Corsetería, la sede de Nuevo Teatro Fronterizo. Entre 2005 y 2006 fue director artístico del Teatro Metastasio Stabile de la Toscana. Teórico influyente y creador prolífico, sus reflexiones se han recogido en volúmenes como *Fragmentos de un discurso teatral* (Toma/Editorial Paso de Gato, reeditado en México en 2013), o en sus últimas recopilaciones ensayísticas, *Prohibido escribir obras maestras* y *El texto insumiso* (ambas en Ñaque Editorial). Su mayor éxito como dramaturgo ha sido el texto ¡Ay, Carmela! (1999).

P: En esta entrevista nos interesaría tratar de los espacios de trabajo de El Teatro Fronterizo. Parece que la compañía comenzó a trabajar en Barcelona, en un par de lugares del centro histórico.

R: En el teatro, cabe diferenciar por lo menos entre estos tres conceptos del espacio: espacios teatrales, espacios escénicos y espacios dramáticos. El espacio dramático es textual, pero también se relaciona muy íntimamente con los otros dos... La primera sede del Teatro Fronterizo, hasta 1980, fue un local de la calle Tallers. Estaba en una especie de pasaje en la esquina en la que Tallers se cruza con la calle Ramelleres, que baja desde Pelayo. Ahora toda esa zona está muy cambiada, pero ahí había un estudio subterráneo, antes de llegar a una especie de patio, al fondo. Era un espacio en un sótano que había habilitado un músico, que estaba acondicionado acústicamente. Las paredes estaban bastante mugrientas y húmedas, pero tapizadas de terciopelo para insonorizarlo. Ese fue el primer espacio de trabajo de El Teatro Fronterizo, en el

que estuvimos dos o tres años. No solo había bastante humedad, sino también unas columnas: lo único que podíamos hacer allí era ensayar, aprovechando los huecos entre ellas. Esa fue la primera caverna del Teatro Fronterizo. Y no cabe duda de que ese carácter subterráneo ya marcó a El Teatro Fronterizo para toda la eternidad: permanecer en una cierta marginalidad, encontrarse lejos de la superficie visible... Nos fuimos de allí, entre otras cosas, por esa humedad que te decía. Lo cerramos durante un verano por falta de actividad, y al volver nos encontramos con que el vestuario del anterior espectáculo estaba lleno de humedades, de champiñones. Pensamos que era demasiado.

P: ¿Y entonces llegasteis al local de la calle Nou de Sant Francesc?

R: Sí. También ahí nos encontramos con el inconveniente de las columnas. Siempre he intentado trabajar en un espacio en el que fuera posible la representación, con un acceso de público, aunque fueran solo 40 o 50 personas que tuviesen una buena visibilidad. Y ese local tampoco nos permitió dar el paso. Hacíamos sesiones públicas, ejercicios de alguna lectura y demás, pero no se daban las condiciones para presentar espectáculos. Era una especie de almacén que compartíamos con unos pintores con quienes tuvimos cierta relación. Durante un breve periodo de tiempo, de unos meses, dispusimos de otro local que estaba también en el barrio del Raval, pero debió ser un préstamo o una cesión de algún amigo mientras intentábamos encontrar algo más. En esa etapa fue cuando yo empecé a viajar mucho a Colombia. Volví de uno de los viajes decidido a encontrar un espacio de exhibición. Fue una tarea prioritaria para Luis Miguel Climent, mi socio en El Teatro Fronterizo, y para mí. Yo vine muy condicionado por la experiencia latinoamericana, sobre todo colombiana, donde las condiciones objetivas eran realmente muy difíciles e incluso peligrosas. No solo se trataba de que no hubiesen ayudas oficiales: era la época de Pablo Escobar, de los paramilitares invadiendo la universidad... Y yo veía que la gente de teatro, con la que me relacionaba muy estrechamente, encontraba espacios a pesar de todo, los habilitaba manualmente y los convertía en salas de exhibición. Todo eso me cargó mucho las pilas. Al volver, le dije a Luis Miguel que en Colombia la gente estaba en unas condiciones completamente adversas, y aun así iba conquistando espacios urbanos para convertirlos en pequeños teatros, mientras que aquí estábamos en el reino de Jauja, en la época de las vacas gordas, y no nos atrevíamos. Nosotros

ya habíamos tenido algunos espectáculos con cierto reconocimiento, como *Ñaque o de piojos y actores*, o *La noche de Molly Bloom*, o sea que ya teníamos una cierta trayectoria. Encontramos rápidamente el espacio de la calle Ca l'Alegre de Dalt, donde nos establecimos.

P: ¿Cómo era ese lugar?

R: Había sido una fábrica de maquinaria hidráulica. Estaba situada en un semisótano, en el edificio al lado de la discoteca KGB. Desde el portal había una rampa de unos 15 o 20 metros, y luego había el espacio del teatro y la sala, propiamente. Cuando estuvimos inspeccionando el lugar, vimos que tenía ciertas condiciones y cometimos la locura de lanzarnos al proyecto sin tener ninguna garantía de apoyo oficial. Yo por aquél entonces había estrenado ya *¡Ay, Carmela!*, y eso había mejorado mi situación económica, sobre todo durante los años en que el montaje de José Luís Gómez estuvo girando por toda España. Fue entonces cuando decidí que ese dinero lo iba a invertir en acondicionar la nave industrial, ese subterráneo que nos resultaba atractivo porque, de alguna manera, volvíamos a las catacumbas. Ocurrió algo fantástico, y es que conectamos por una casualidad con unos jóvenes arquitectos, Josep García Cors y Emma Villanueva, que vivían en Sant Cugat, donde tengo mi casa. A través de un amigo común, Manuel Aznar, profesor de la Universitat Autònoma de Bellaterra, conocí a estos jóvenes arquitectos que habían creado Cop d'Idees, una cooperativa que editaba textos e impulsaba actividades culturales. Del puro encuentro amistoso surgió el resto: yo les conté el proyecto de abrir una sala en Barcelona, y ellos se ofrecieron a hacer gratis el trabajo de diseño y planificación arquitectónico. El poder contar con todo eso fue realmente prodigioso. Lo más notable fue que, cuando ya empezaron las obras, vinieron medios de comunicación y entraron los periodistas en plena construcción, entre cascotes y ladrillos y sacos de cemento. Organizamos una rueda de prensa anunciando todo lo que iba a ser el espacio, todo lo que queríamos hacer en esa futura sala. Así que al día siguiente salió en todos los medios, a muchas columnas, la noticia: “El Teatro Fronterizo pone en marcha la Sala Beckett”, etcétera. Eso tuvo un efecto mágico porque muy poco después, a las pocas semanas, nos llamaron desde el Ayuntamiento de Barcelona para apoyar el proyecto. Más tarde en el Festival de Bogotá, que abría con *¡Ay, Carmela!*, me encontré con el director general del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música (INAEM) del Ministerio de Cultura, José

Manuel Garrido, y le conté que preparábamos un espacio en Barcelona. Al cabo de un mes, nos reencontramos en Barcelona y Garrido dijo: el Ministerio tiene que estar aquí. Ya en tercer lugar, entre el Ayuntamiento y el INAEM convencieron a la Generalitat para que se sumara al proyecto. Así que la Sala Beckett nació con las tres instituciones como soporte económico, en una serie de circunstancias mágicas.

P: ¿Y cómo era arquitectónicamente ese local del barrio de Gràcia de Barcelona?

R: El espacio de la Beckett estaba muy determinado por la propia estructura del edificio, en esa especie de semisótano, pero tenía anchura suficiente para una sala: unos 12 metros de anchura por unos 30 o 40 de profundidad. El problema era que el techo era muy bajo, tenía muy poca altura, y eso sí que nos creaba siempre problemas de iluminación teatral, porque era muy poca la distancia con la que se podía operar para crear atmósferas, y todo eso. El espacio constreñía y no nos permitía mucha elasticidad, ni permitía experimentar con disposiciones, y luego había esta otra parte delicada de la altura y el dispositivo de luces. Aún así, en algunos espectáculos colocamos el público en “L” para escapar de la frontalidad, o relacionamos el espacio de la sala con el almacén contiguo. Distribuyendo la acción en los dos espacios, conseguimos una permeabilidad de los espacios y dábamos cierta complejidad a la acción escénica. En cierto modo, siempre pensamos que era un local provisional, para un periodo de unos cinco o diez años. Luis Miguel y yo pensamos que llegaría un momento en el que la sala se nos quedaría pequeña. Y, de hecho, así fue, aunque eso ya no lo viví como director del teatro...

P: ¿Hubo distintas etapas y transformaciones del espacio?

R: La apertura y la puesta en marcha de la Beckett tuvo dos etapas. En la primera no había aún el espacio de representación, porque necesitábamos el permiso de los bomberos, que se retrasó mucho, y la habilitación completa de lo que era la sala teatral propiamente dicha. Hasta el año 1989 no lo inauguramos oficialmente como teatro, pero ya en 1988 inauguramos los talleres de escritura dramática y los talleres de dramaturgia. Además, acondicionamos las oficinas, la sala de ensayos y el vestíbulo, que era también un espacio donde a veces hacíamos activi-

dades, y una pequeña salita aneja a la sala de exhibición, a la que llamamos la biblioteca —aunque nunca llegamos a tener muchos libros—, que se usaba también para reuniones y seminarios. En esa primera etapa comenzamos a funcionar sin tener todavía la sala de exhibición. Al irme yo a Madrid y ceder la sala, pensaba que mi socio Luis Miguel Clement iba a continuar con el proyecto. No fue así: dijo que él también lo dejaba si yo me iba, y que crearía una empresa de informática. Entonces, dándole vueltas y buscando quién podía hacerse cargo de la sala, tuvimos la iluminación de ofrecérselo a Toni Casares. Él y Juli Macarulla, que fue y sigue siendo su mano derecha en la gestión, consiguieron habilitar y alquilar un piso superior en la misma calle, donde se instaló l'Obrador de dramaturgia, donde se hacían los talleres y los cursos. Por tanto, en esa etapa tuvo lugar una notable ampliación del espacio.

P: En los inicios de El Teatro Fronterizo, los espectáculos debieron de pasar por los espacios más variopintos, tanto en los ensayos como en la exhibición. Supongo que algunos de los espacios, teatrales y no estrictamente teatrales, que acompañan la historia de la compañía forman parte de la Barcelona “desaparecida”...

R: Como no teníamos acceso a los teatros más habituales y convencionales, *La leyenda de Gilgamesh* se presentó en el Salón de Actos del Instituto Norteamericano de Barcelona y en la Cuina del Instituto del Teatro. *La noche de Molly Bloom*, que fue el tercer espectáculo de la compañía y el primero que tuvo relevancia, se estrenó en una sala no muy grande del Instituto Británico, pero acto seguido la llevamos a un espacio que había en la Plaza Real, que se llamaba Café del Minotauro. Se trataba de un espacio subterráneo donde también hacían espectáculos musicales. Evidentemente, como se ve a mí el subsuelo me atrae: debe haber un destino que me conduce a las catacumbas, pero que conste que no era por una decisión nuestra, sino que la coyuntura se presentaba así. Muchos de los espectáculos de El Teatro Fronterizo se debían adaptar a los espacios a los que iban.

P: *Ñaque o de piojos y actores* fue el cuarto de los espectáculos de la compañía, después de las citadas *La leyenda de Gilgamesh* (1977) y *La noche de Molly Bloom* (1979), y de otra obra intermedia, la brechtiana *Historias de tiempos revueltos* (1978). *Ñaque* es una obra muy singular, en la que los protagonistas son cómicos de la legua y todo

gira alrededor de un simple baúl. Tal como pasa en otras obras tuyas, el público es una presencia inquietante o incluso amenazadora. ¿Puedes explicarnos las circunstancias y el origen de este espectáculo tan singular?

R: Comenzamos a hacerlo en 1980. Lo estrenamos en el festival Internacional de Sitges y ganamos el Premi Artur Martorell al mejor espectáculo. A partir de ahí, empezó una carrera triunfal: los actores que lo hacían originalmente, Luis Miguel Climent y Manel Dueso, han contado cerca de 700 representaciones a lo largo de muchos años, ya que el espectáculo ha tenido una larga trayectoria y ha sido retomado en varias ocasiones. *Ñaque* estaba pensado para que pudiese adaptarse a cualquier espacio, desde una capilla de alguna parroquia del cinturón rojo de Barcelona al Teatro Español de Madrid, pasando por muchos teatros latinoamericanos o por espacios que no eran propiamente teatros. Era algo completamente elástico, que debía hacerse contando con una extraña complicidad con el espacio, y por lo tanto con el público, que es el tercer personaje de la obra y forma parte de la trama. Porque el público es un existente del teatro, y por lo tanto tenemos el derecho de explorarlo como recurso estético. Que no sea únicamente un ojo y un oído, sino que sea capaz de generar *feedback* con la acción, ya que eso crea complejidad. De todos modos, el público está en mi teatro de un modo relativo, probablemente como una identidad ficticia. O sea: se le atribuye una identidad ficticia y de pronto desaparece, como ocurre en *El lugar donde rezan las putas*, o en *El retablo del dorado*, una obra sobre la conquista de América donde también hay metateatro. En su primera parte no hay público, y en el segundo acto parece que el público estaba y ya se ha ido. Parece que me autoplagio, de una manera vergonzosa [risas].

El espectáculo *Ñaque* ha tenido, literalmente, un destino de *ñaque*, es decir de compañía que va dando tumbos por el mundo, en itinerancia, o sea que ha tenido una coherencia total. Aunque como decía también hemos estado en teatros muy principescos, cosa que era paradójica. Por ejemplo, inauguramos la temporada del Teatro Español de Madrid en su sala principal. El jefe de sala, un tipo muy empiringotado, lo veía y decía: “No, si el espectáculo está muy bien, pero no es apropiado para el primer coliseo de España”. Y ahora hemos vuelto al Teatro Español con mi último texto, *El lugar donde rezan las putas*, haciendo temporada a lo largo de un mes, pero en esta ocasión hemos estado en la sala pequeña.

P: El texto de *Ñaque* surge de un conglomerado, o de una “escritura cohesiva” a partir de materiales diversos, entre los que se cuentan las loas y el libro *El viaje entretenido* (1603), de Agustín de Rojas. Entre los trabajos preliminares o de preparación para el texto de la obra, trataste con la *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España* de Emilio Cotarelo. Como explicaste en una ponencia, “La condición marginal del teatro en el Siglo de oro” [1980a], presentada en 1980 en unas jornadas en Almagro, ahí se refuta esa imagen tópica, que define el teatro de ese periodo como un teatro servil y que responde a las exigencias del poder.

R: El texto de la ponencia lo redacté después de *Ñaque*, pero apoyándome en la investigación que había llevado a cabo para escribir y montar la pieza. El texto teatral reivindicaba justamente el tipo de dramaturgia que no llegaba a los corrales de comedias, y en la ponencia hablo de ese teatro menor, que no pasaba la censura, que era irreverente y estaba muy mal visto. En general, el teatro del Siglo de Oro estuvo muy puteado por las instituciones, especialmente por la iglesia, pero también por el poder político. La censura y el control sobre las obras era realmente tremendo, porque se percibía el teatro como algo peligroso, pero en la crítica del siglo xx, especialmente la crítica más progre, se consideraba que el teatro del Siglo de Oro era reaccionario. Según un erudito y crítico muy famoso entonces, ese teatro era el aparato ideológico del Estado. Y yo pregunté: ¿si es tan así, por qué estuvo tan vigilado y controlado? Demuestro con citas de Cotarelo que el teatro fue muy mal visto y muy perseguido, justamente en esos años. Y pongo como ejemplo lo que ha sido siempre el teatro marginal de los cómicos de la legua, a quienes -imagino- no había manera de controlar.

P: En tu obra has trabajado de manera recurrente la transgresión desde la literatura de los códigos de la literatura misma... Son ejemplos de esta labor las dramaturgias sobre textos narrativos de Joyce, Kafka, Sábato, Melville o el mismo Beckett... Esto, has afirmado en alguna ocasión, ha sido así por varias razones, siendo una de ellas tu dedicación a la literatura, y otra la de la disponibilidad de los medios con los que contabas. Esa misión coincide de alguna manera con la que llevó a cabo el propio Beckett en su particular subversión de los códigos, convenciones y elementos del teatro. En este sentido, se han referido a la “dramaturgia de la sustracción” de

algunos de tus planteamientos. Y se ha destacado la evidente relación entre el texto de *Ñaque* y *Esperando a Godot*.

R: Si quieres te cuento la anécdota sobre esto, porque a veces una anécdota da más datos que una teoría. En aquella época, en los años ochenta, Beckett para mí era un ilustre desconocido. Lo había leído en los años sesenta, cuando empezó a darse a conocer en España el teatro del absurdo. La verdad es que ni lo entendía ni me interesaba mucho, porque entonces estaba metido en un teatro más militante en la línea de Bertolt Brecht: el teatro épico con contenido político. Por lo tanto Beckett me parecía algo metafísico y muy en relación con la filosofía existencialista. O sea, que no entendía un carajo. Cuando escribí *Ñaque* yo estaba lejísimos de Beckett. Y ocurrió lo siguiente: para un taller que di en el Instituto del Teatro, había hecho un trabajo previo para recopilar materiales populares e infraliterarios del Siglo de Oro. Era una recopilación de materiales para un par de actores: una loa, un fragmento de un entremés, de un auto, unos refranes... Con todo eso había preparado un taller. Entonces, cuando decidí convertirlo en un espectáculo de El Teatro Fronterizo, convertí a esos dos cómicos en dos personajes como Dios manda. El problema que se presentó fue el saber cómo hablaban entre sí esos personajes, en qué tipo de lengua hablaban. No podía ser la lengua contemporánea, y empecé a escribir de un tirón, con un estilo muy lacónico, el primer diálogo. Eran frases breves, muy neutras y ambiguas. Esa ambigüedad era la que yo sentía que podían tener en el modo de hablar los cómicos de la legua. Cuando me reuní con los actores y les dije: “Bueno, ya he empezado la obra, voy a leeros estos diálogos”, les leí esas cinco o seis páginas y me dijeron: “Oye, esto me suena, este diálogo me suena a algo, me suena a *déjà vu*”. Pensé: “claro, es que esto es Beckett, estoy plagiando *Esperando a Godot* de Beckett sin darme cuenta”. Esa misma noche me leí en mi casa de un tirón el texto de Beckett publicado en la revista *Primer Acto*, y ya deliberadamente empecé a plagiarlo o, por lo menos, a evocar esa extraña poesía, humilde y plebeya, de Vladimir y Estragón. Incluso metí un par de citas: eso de “tuvimos que haberlo pensado hace una eternidad, es demasiado tarde”, o la escena de la zanahoria... Y efectivamente se produjo una extraña fusión, que la crítica destacó, entre la poética beckettiana y el arte zarrapastroso de los cómicos de la legua. Me di cuenta de que había una extraña sintonía con esa precariedad de los personajes beckettianos. Eso fue lo que yo creo que les

dio a los dos cómicos, a Ríos y a Solano, una mayor dimensión como seres humanos, una dimensión existencial.

Se trata de una obra muy curiosa: la he montado varias veces, y en distintos países incluso, y siempre me sorprende cómo los actores se identifican con la obra. Sienten que están ahí exponiendo su tragedia, que no es otra que el hecho de que el arte de los actores es efímero, que no queda nada de él: el gesto se diluye en el espacio y la palabra se borra en el silencio. Los actores sienten que se pone de manifiesto esa fugacidad de su arte, pero el espectador también lo vive muy intensamente. Se han dado reacciones del público sorprendentes en los países más extraños y más disímiles.

P: En el prólogo de *Los Figurantes*¹ escribes sobre este tipo de personajes, que ni siquiera son secundarios y comentas que, por el hecho de ser los “últimos de la ficción, quizás sean los primeros de la realidad”. Escribes, exactamente:

Colocados, pues, arbitrariamente, en tan último grado de la existencia ficcional, ¿no gozarán por ello del primero en la escala de lo real? ¿No serán, acaso, el eslabón perdido en esa cadena que vincula lo imaginario de la representación con la realidad que lo produce y sustenta? [1993: 9-10]

En el argumento de la obra, los figurantes se rebelan y encierran a los actores principales y secundarios en una habitación, en una especie de motín en el escenario, que es también una reflexión sobre la escena. Parece apuntarse ahí un tratamiento de los distintos niveles de la persona, de los personajes y de los intérpretes, que también podría recordar a Beckett, porque nos hace preguntarnos hasta dónde podemos limar la situación y el personaje, con tal de dejarlo en los huesos...

R: *Los Figurantes* es una obra que se ha montado poco, siempre lo han hecho grupos amateur, grupos universitarios, asociaciones, etcétera. Pero poca gente se ha dado cuenta de ese hecho que comento en el prólogo. De que esa condición apenas ficcional de los figurantes, porque

1 Estrenada con dirección de Carme Portaceli en 1989, en el Centre Dramàtic de la Generalitat Valenciana, en la Sala Rialto, y representada posteriormente, entre otros sitios, en la Sala Olimpia del CNNTE de Madrid, en 1991.

no llegan a ser personajes, hace que la carne del actor esté ahí, la persona está ahí, en ese leve disfraz que aguanta la lanza.

P: Parece que, de alguna manera, algunos de los temas que el llamado teatro posdramático, en la definición y los términos de Hans-Thies Lehmann, atiende y pretende superar, están incluidos en *Los figurantes*. Un texto híbrido: un texto dramático, pero que trata la realidad del acontecimiento espectacular, la autoridad de la figura del autor, la presencia del público, el rol que se le da, y lo que puede y no puede hacer el actor...

R: También tiene que ver con *Pervertimento y otros gestos para nada*, que aparece en un volumen que lleva por título *Teatro menor. Cincuenta piezas breves*. Ahí utilizo el teatro breve como laboratorio, y uso el pequeño formato para experimentar cosas. Para mí la creación y la investigación van siempre de la mano, y en aquella época yo estaba trabajando las fronteras entre la figuratividad y la abstracción en el teatro. Vi que el metateatro está ahí, que se encuentra en esa zona. Es una investigación que sigo haciendo ahora en Madrid, donde llevo ocho años con un equipo de actores y actrices trabajando en dramaturgia actoral, y uno de los aspectos que trabajamos es una colección de experiencias con sistemas minimalistas repetitivos, relacionadas con la Teoría General de Sistemas, y con la cibernética también, con el concepto de retroalimentación desarrollado por Norbert Wiener.

P: En uno de los capítulos de *El texto insumiso*, un libro donde recopilas diversos ensayos de dramaturgia, haces referencia a las tesis sobre la Filosofía de la Historia de Walter Benjamin, sobre la figura del historiador como trapero, que pasa el cepillo a contrapelo [2018: 35-36]. Y sobre la idea de la relación con el pasado, según la cual nada de lo acontecido se pierde en la historia... Todo esto tiene una relación con tu última obra de teatro, *El lugar donde rezan las putas, o que lo dicho sea*, esta coproducción entre el Teatro Español y el Nuevo Teatro Fronterizo, que se pudo ver en la Sala Beckett de Barcelona a principios de mayo del 2018...

R: En la época de *Los figurantes* aún no conocía en profundidad a Walter Benjamin, sí algún libro suyo como alguna recopilación de las *Iluminaciones*. Pero yo estaba más cerca del marxismo que de esa extraña

hibridación del marxismo y de la mística judía que hace Benjamin. Sin embargo, en *El lugar donde rezan las putas* ya estoy partiendo de su obra para mi reflexión, que es estética y también política. En *Los figurantes*, en cambio, no era tan consciente de este enfoque y estaba más pendiente de lo metateatral. A partir del segundo acto de la obra, la lógica de la situación me llevó a ese límite, más allá del cual tuve que prohibirme seguir con el metateatro. Me dije: “Tengo que parar ya porque, si no, se colapsa el concepto mismo de teatro, de teatralidad”.

P: En *El lugar donde rezan las putas* se ve cómo los actores trabajan, ensayan y divagan en un “galpón”. En el argumento y en el espacio es también importante el subterráneo y el inframundo, algo fundamental desde los orígenes de El Teatro Fronterizo, tal como comentabas antes.

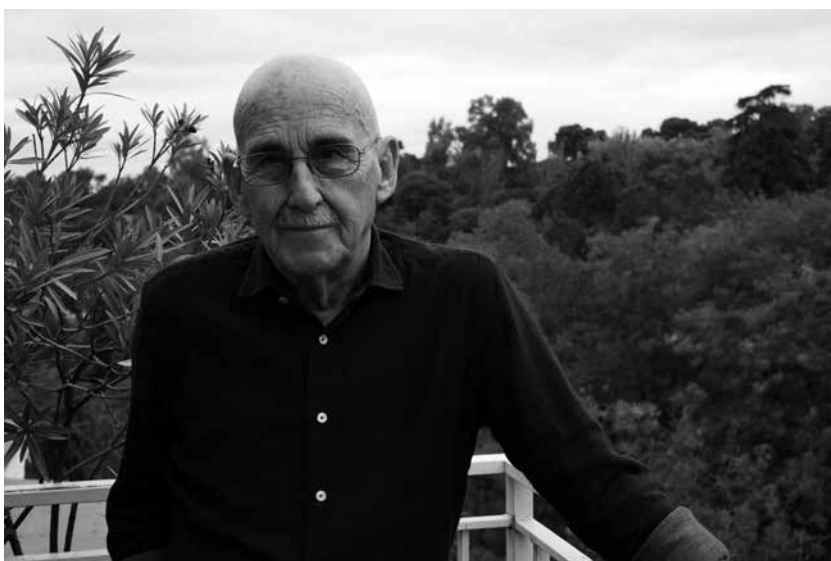
R: Ese es otro de los temas importantes, el de la dialéctica escena-extraescena, que está muy presente en todo mi teatro. Yo afirmo que el territorio de poder del teatro está en la extraescena, es decir en lo invisible, en lo no representable y que, no obstante, es actuante en la acción dramática. En gran parte de mi teatro, la extraescena, aquello que está alrededor, fuera o incluso lejos del espacio representacional, forma parte del espacio dramático. Es un ámbito que aparece también en la obra que estoy empezando a escribir, con el tema de Goya² y las pinturas negras, en un encargo para el bicentenario de la compra de la finca de la Quinta del Sordo por parte del artista.

P: El Nuevo Teatro Fronterizo se hace tangible, y se instala en 2010 en una antigua corsetería de Madrid, en el barrio de Lavapiés. En alguna entrevista de ese periodo, hablabas de cierta “argentinización” del teatro en España. Hacías referencia a la supervivencia, la resistencia y la resiliencia de las artes escénicas, en un periodo de crisis y precariedad especialmente agudas...

R: El cartel de La Corsetería lo mantuvimos en la puerta durante un año, y luego nos lo hicieron quitar porque corría peligro de caerse -aunque de todas maneras se conserva otro rótulo en uno de los laterales

² *Monsieur Goya, una indagación*. Teatro Fernán Gómez. Centro Cultural de la Villa, Madrid. Estreno: 19 de septiembre de 2019.

de la planta baja... El local lo habilitamos nosotros: empecé a convocar a gente, y nos reunimos unas veinte o treinta personas para rascar paredes, pintar y poner paredes de pladur. Era como volver a los años setenta... Porque, aunque no sea mi vocación, me encuentro siempre en la marginalidad. El tema de la “argentinización” lo citaba para referirme a un teatro conocido, pero más bien hablaría de la latinoamericanización del teatro en España, como consecuencia de las vacas flacas. Conozco mucho toda la América Latina, y sé que la mayor parte del teatro se hace desde la precariedad, desde la generosidad no correspondida, y a veces desde el riesgo y el peligro físico. Y yo creo que este periodo de depredación de la cultura, que fue generando sobre todo el Gobierno del PP, pero no solo ese Gobierno, nos ha ido acercando cada vez más a las condiciones de precariedad de América Latina. No digo que eso sea bueno, aunque se puede sacar algún aspecto positivo de las circunstancias, como puede ser la estimulación de la imaginación.



José Sanchis Sinisterra, imagen cedida por el Nuevo Teatro Fronterizo. Fotografía de Viviana Porras.

BIBLIOGRAFÍA

- El Teatro Fronterizo (1980): “El Teatro Fronterizo. Planteamientos”, *Primer Acto*, número 186, octubre-noviembre, p. 88.
- (1988): “Itinerario fronterizo. Collage de citas, referencias, críticas, huellas del camino y demás”, *Primer Acto*, número 222, enero-febrero, pp. 26-32.
- Sanchis Sinisterra, José (1980): “La condición marginal del teatro en el Siglo de oro”, *Primer Acto*, número 186, octubre-noviembre, pp. 73-87.
- (1985): “De la chapuza considerada como una de las bellas artes”, en *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate. Ponencias y coloquios del encuentro de autores teatrales*, ed., Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, Madrid, Ministerio de Cultura, pp.121-130.
- (1991): *Ñaque, o, de piojos y actores; ¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra.
- (1993): *Los Figurantes*, Madrid, Editorial Sociedad General de Autores de España.
- (2012): *Narratología: dramaturgia de textos narrativos*, México D.F., Paso de Gato; Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.
- (2013): *Fragmentos de un discurso teatral*, México, Paso de Gato.
- (2017): *Prohibido escribir obras maestras: taller de dramaturgia textual*, Ciudad Real, Ñaque Editora; Institut del Teatre-Diputació de Barcelona.
- (2018): “Tareas de innovación dramática para el siglo XXI”, en *El texto insumiso*, Ciudad Real, Ñaque Editora, pp-16-38.