

TRES MONÓLOGOS Y OTRAS VARIACIONES **JOSÉ SANCHIS SINISTERRA**

El endecasílabo que configura el título de este libro presagia un tratamiento musical de los materiales literarios. Si el monólogo exige una cuidada atención al ritmo del lenguaje, las variaciones (o diferencias) remiten al término musical *que significa la reiteración de un tema y su subsiguiente modificación melódica, rítmica o armónica*. (Otto Károlyi). Es frecuente que los músicos que componen variaciones tomen prestado el tema principal de partituras ajenas para poner a prueba su propio ingenio o su destreza para emular habilidades artísticas de otros. A la cuantificación precisa de los monólogos se suma, mediante la conjunción copulativa, una serie indeterminada de variaciones, pero, como han advertido los gramáticos, el indefinido *otras* pueden tener un sentido de alteridad y un sentido aditivo. La ambigüedad gramatical o semántica, que apela a la interpretación del espectador o del lector, no es desdeñada por Sanchis, antes bien, constituye una de las señas de identidad de su escritura. Por ello, cabría presuponer aquí que los monólogos también exploran la variación, entendida esta como rescritura de un texto ajeno o como desarrollo estilístico de un motivo propio. Así, solo la asignación del texto a un único personaje o a más interlocutores distingue a las modalidades mencionadas por el primer y el segundo sustantivo del título, asignación que, como enseguida comprobará el lector, responde a una voluntaria coerción formal más que a ninguna otra razón.

Todos los textos incluidos en este volumen se proponen un ejercicio de experimentación, que toma como referencia un texto literario clásico -canónico, incontestable podríamos decir- excepto en el primero de los trabajos, que se asoma a la terrible lacra de la violencia sexista. No obstante, la noción de ejercicio, como la práctica de la dramatización de textos narrativos o la relectura de textos dramáticos, se plantean en la obra de Sanchis Sinisterra no como tareas subsidiarias, sino como la vía principal, o acaso la única, de acceso a la escritura dramática. La brevedad, la fragmentariedad, el préstamo o el carácter inconcluso son manifestaciones de la condición fronteriza de una escritura que expresa lo perentorio, lo mestizo, lo imperfectamente definido. Una manera de concebir la literatura dramática en la que la búsqueda y el juego justifican el hecho mismo de la escritura. No es extraño que casi todos los autores de referencia respondan a alguna de las facetas arriba citadas, aunque cada uno lo haga a su manera: Kafka, Beckett, Cervantes, Cortázar, Borges, Chejov...

El texto se ofrece como enigma, como aventura inacabada que debe ser culminada por el lector-espectador y que admite el diálogo con otras manifestaciones estéticas, porque entiende que el yo contemporáneo no puede ser entendido sino como una amalgama, como una vivencia conjunta, como una pluralidad de sentimientos compartidos. El yo contemporáneo es habitado por los lenguajes de los otros. Por ello, su obra dramática adquiere una

dimensión política y se convierte, también, en una impugnación de un individualismo excluyente, obsesivamente ensalzado y exigido por el discurso público en las últimas décadas. Naturalmente se deslizan por los textos otros temas cuyas implicaciones políticas no pasan inadvertidas y sobre los que se proyecta la mirada crítica del dramaturgo: la práctica institucionalizada de la violencia, la banalización grotesca de la cultura, la pervivencia del modelo patriarcal como constitutivo del orden social, la hipocresía en las relaciones humanas, las carencias de la memoria colectiva, el perverso uso del ideal del amor y tantos otros se desarrollan o se esbozan en las piezas que componen el libro. Pero el discurso político se revela en la liberación de la palabra, reexaminada, subvertida, revelada, cuestionada o expuesta al juego fónico que permita contemplarla desde la extrañeza. O en la recuperación del enigma, de la oscuridad o la ambigüedad que ofrecían determinadas historias, domesticadas por la tradición cultural. O en la impugnación de lecturas acomodaticias, sobre las que se arroja la sospecha o la duda. Juego, sí, pero intencionado e inquietante.

En este tratamiento de la palabra se encarna la crítica, pero en él radican también la belleza de la escritura, el humor y la invitación a una lectura diferente y más profunda. La tendencia a la circularidad, el empleo de elementos compositivos recurrentes, las superposiciones, las series y variaciones rítmicas, las alteraciones, las abundantes citas de textos que se detienen en los juegos y

en las singularidades de las palabras -palíndromos, anagramas, refranes, homofonías, equívocos, figuras etimológicas, rectificaciones, etc.-, la revisión -humorística o no- de definiciones establecidas, las rectificaciones y las fracturas inopinadas del discurso, las frases inacabadas, los silencios significativos, la parodia sutil, la inversión, los motivos retomados o la inusitada riqueza léxica que proporciona una singular precisión lingüística son algunos de los rasgos de esa escritura que confirman la solvencia literaria de su autor.

Un autor que es también, o ante todo, un gran lector. Un amante de los textos que revisita, no sin alguna melancolía, que se advierte tanto en la elección como en el tratamiento. Mary Shelley y su *Frankenstein o el moderno Prometeo* son mirados desde la perspectiva de Kafka, de quien Sanchis toma prestado su *Informe para una academia* como modelo dramaturgico con el que aproximarse al moderno Prometeo de la escritora inglesa. De Kafka se escoge además uno de sus relatos más sugestivos y desvertebrados: *El cazador Gracchus*, al que el escritor checo dio vida en dos entregas, ambas parciales e incompletas y amalgamadas en el texto de Sanchis. Shakespeare ofrece a su más tierna criatura, Julieta, quien habla en el texto de Sanchis como un personaje beckettiano -es difícil no escuchar los ecos de *Los días felices*, por ejemplo- y con una humorística y resignada desvergüenza, por momentos. Cervantes presta el episodio del escrutinio -y de paso algunos otros pasajes de la estancia de Don Quijote con los duques- que, en la versión de

Sanchis, concluye con la enternecedora, divertida y esperanzadora irrupción de Sancho Panza. El generoso autor del *Quijote* pone también a disposición del dramaturgo su incierto relato sobre la cueva de Montesinos, del que Sanchis se sirve para cerrar su propio libro con un guiño que abre la posibilidad de reexaminar la obra cervantina en un claro homenaje. Antes, han pasado por sus páginas las tres hermanas del drama homónimo de Chejov, atrapadas en una espera de nuevo beckettiana. Borges cede el capítulo El Hacedor, del libro homónimo, cuyo texto es confiado a tres voces tomadas por las sombras que no quiso espejar el escritor argentino. Y no podía estar ausente otro de los inspiradores de la escritura de Sanchis, Julio Cortázar, de quien se dramatiza el diario de Alina Reyes -otro anagrama, inconcluso y por ello doblemente sugestivo- que ocupa el relato Lejana y que presenta una historia evocadora, paradigma de la escritura del hueco que practica Sanchis Sinisterra. Y el libro se abre con un texto propio, recientemente dramatizado y dedicado a la actriz que lo encarnó en escena: *Últimos golpes*, pieza tan bella como estremecedora, digna de la mejor escritura del dramaturgo, sobre la gallarda rebeldía de una mujer sometida al maltrato por su marido.

EDUARDO PÉREZ-RASILLA

Universidad Carlos III de Madrid