

Una dramaturgia del intersticio

Mabel Brizuela

Este libro se presenta como un escenario abierto, territorio sin límites, atravesado por los interrogantes que lo problematizan y ponen en crisis sus lenguajes diversos, sus luces y sombras, su devenir catástrofe o sosiego, sus silencios y sus voces, sus cuerpos y sus objetos. Por allí transita “el paisaje dramaturgico y la traducción del dolor” en busca de “los difíciles vínculos entre arte, vida y muerte”. Espacio liminal, autorreflexivo y autorreferencial del “monologar desde el entre”, desde lo ambiguo y fragmentario, por donde transcurren “la escritura y el tiempo”, tiempo y escritura repetidos y, sin embargo, siempre nuevos, pasado que se presentiza para decir hoy lo de ayer y de mañana. Para escribir “las mitologías personales y las épicas íntimas”, para decir “lo que habla en mí, entre el archivo, el ruido del mundo y la lengua musical”. Espacio de cruces insospechados, de “afinidades electivas” más allá del espejo. Espacio, en fin, de la “traducción como descentramiento”, de la puesta en página de un tejido textual que renueva sus hilos.

Como sucede en el teatro, este libro urde su trama nueva con viejas preguntas sobre el dolor, el tiempo, la escritura. Con ellas construimos el territorio de la palabra, una supraterritorialidad verbal, discursiva, donde confluyen las posibles respuestas a nuestros interrogantes. La palabra del teatro, antigua y moderna a la vez, intervenida por nuestras indagaciones críticas, con la intención de leer el escenario desde el texto dramático.

Preguntas como las que resuenan en este libro se formula José Sanchis Sinisterra en el prólogo de *Próspero sueña Julieta (o viceversa)*, que titula “A modo de disculpa”:

Imaginemos que algunos de los inmarchitables personajes de Shakespeare fueran conducidos de la mano de un autor contemporáneo sin escrúpulos, al desolado universo de Samuel Beckett. ¿Qué podría ocurrir? ¿Qué extrañas metamorfosis sufrirían sus nítidos perfiles, sus elevados pensamientos, sus brillantes discursos, sus acendrados dramas, sus destinos ejemplares?

*Próspero sueña Julieta (o viceversa)*¹ es, lo dice el autor, un “humilde homenaje al verdadero padre de sus criaturas” pero, por encima de todo, constituyen una “metáfora de la

¹ Dos monólogos y un diálogo componen las tres partes de la obra, en los monólogos, un personaje, presente en escena, se dirige a otro, figura textual que consideramos receptor o destinatario virtual y, también, necesario, estrechamente ligado a la historia del monologante. Próspero “habla a un invisible interlocutor” que es su hija Miranda y Julieta, “interpela... al sepulcro cerrado” donde yace Romeo. El diálogo, finalmente, establece la relación entre los personajes.

Un largo y complejo proceso de escritura sin continuidad, le da su impronta a este texto que fue construyéndose en sucesivas versiones. *Misero Próspero* se publicó en los '90 en una antología y *Julieta en la cripta* fue publicada en el libro *Tres monólogos y otras variaciones*. En 2009 en los Teatros del Canal de Madrid, la obra se presentó como “Dos delirios sobre Shakespeare: *Próspero: Scena y Julieta en la cripta*” que recrean en forma de díptico, “los viejos melólogos del postrero dieciocho español”, con música de Alfredo Aracil.

“La tercera parte (el diálogo Próspero-Julieta) la escribí para completar el montaje de los dos monólogos que se hizo en el Teatro *Español*, dirigido por María Ruiz” nos dice el autor (e-mail 16 de junio de 2015). También en esta versión teatral la música cumple un rol fundamental.

Se estrenó en 2010 con la interpretación de Clara Sanchis y Héctor Colomé, actor cordobés radicado en España, recientemente fallecido.

creación dramática”. En efecto, se trata de un singular ejercicio de expresión de la micropoética de Sanchis Sinisterra, que siempre se consideró deudor de Beckett, con cuyo nombre bautizó su sala de Barcelona y cuya consigna teatral, “menos es más”, se convirtió en guía de su labor dramaturgica para lograr el mayor impacto con los menores recursos. Esta vez redobla la apuesta y la duplica con Shakespeare al volver sobre dos de sus personajes emblemáticos. Observamos un doble ejercicio de manipulación textual, por un lado, estructural, en el sentido de la dramaturgia expansiva y cohesiva (M. Sosa, 2004, p.79) que Sanchis postula para sus reescrituras como proceso de dispersión y despliegue de los sentidos del hipotexto, para organizar el material textual en torno a sus propias leyes internas. Y, por otro lado, temática, de “dramaturgia de la retrospección” (Sarrazac, 2013, p. 200) esto es, volver sobre el drama ya existente, un rasgo del drama moderno que Sanchis lleva a su máxima expresión porque retorna sobre los dramas anteriores de los personajes, clásicos del teatro universal. Estamos en presencia de un proceso reescritural que avanza más allá del texto clásico y produce una suerte de disyunción del hipertexto (*Próspero sueña Julieta*) con respecto a los hipotextos (*La tempestad* y *Romeo y Julieta*) a los cuales, sin embargo, se remite, a la misma vez que los desplaza para insertarlos en “su nueva morada -el escenario beckettiano- /donde/ suele flotar una atmósfera más bien turbia y crepuscular que desdibuja toda pretensión de nobleza, todo conato de heroísmo, todo resquicio de dignidad” (Sanchis Sinisterra, 2010, p.7).

Dos dramaturgias alejadas en el tiempo entretejen sus hilos y se matizan en un nuevo texto donde el drama isabelino y el absurdo van a desembocar en el teatro fronterizo que ahora expande sus fronteras, “invade y se deja invadir” porque no pone límites, sino que los diluye y los difumina en un ancho territorio teatral. Este entrecruzamiento, este mestizaje de personajes y acciones es posible desde la mirada metateatral de Sanchis, desde su necesidad, expuesta o disimulada, de plantear una reflexión sobre el teatro a partir de su misma escritura. Actualiza el concepto original de teatro fronterizo al sacarlo del territorio teatral español, de la antinomia culto/popular, escrito/improvisado, autor/actor para instalarlo en el centro de sus cuestionamientos dramaturgicos que lo llevan a “explorar los límites de la teatralidad” y optar por esa “teatralidad menor” deudora de Beckett, que tan bien resuelve en esta pieza, donde principios como la “concentración temática”, la “contracción de la fábula”, la “condensación de la palabra dramática” y la “reducción del lugar teatral” (M. Sosa, 2004, p.88) son pilares clave sobre los que se construye esta “sátira compasiva”, según la califica el mismo autor.

Como el mago de *La tempestad* Sanchis hace sus conjuros, extiende y dispersa sus sortilegios sobre las palabras de Shakespeare y las arroja, las lanza a los ámbitos desolados de Beckett en una práctica metateatral con claras marcas textuales: en primer lugar, el prólogo, un paratexto que anticipa la manipulación de los textos donde los fuertes caracteres shakesperianos se someten a un proceso de disolución beckettiana, a una anonimidad del personaje que solo sobrevive a través de la palabra y el sueño. La metateatralidad se manifiesta también, en la intertextualidad con el hipotexto que se cita en ocasiones, en el personaje autorreferencial con continuas remisiones al interior de la obra (“¿Esto no lo dije antes?”p.52-55), en alusiones al teatro (“Triste magia trucada...”, p.27) y en la condición de Próspero como “director escénico dramatizado”, capaz de “crear una ficción a través de la magia de su voz” (M. Sosa, 2004, pp.184-185). Así ocurre desde las primeras palabras que pronuncia Próspero (Sanchis, 2010, p.13) en encendido discurso ilocutorio:

Con este leve gesto (...) se levantan los vientos de su sueño lejano y acuden hacia aquí, presurosos, conduciendo rebaños de nubes vagabundas (...) Con este otro (...) les ordeno abatirse sobre el mar y encrespar su serena superficie (...) ¡Soplad, soplad más fuerte! ¡Levantad olkas altas como montes nevados! ¡Haced que mar y cielo se confundan!

En esta suerte de supraterritorialidad en la cual Sanchis instala el teatro de Shakespeare y de Beckett, construye una obra simple en su factura pero compleja en la dimensión de la palabra, en su densidad dramática. Palabra alterada, el texto de Shakespeare es atravesado, traspasado por la angustia de unas existencias sin sentido. La escritura se pone en crisis y pone en crisis la integridad del personaje dramático que ha quedado convertido en su propio espectro. Al referirse a las

dramaturgias contemporáneas, entre las que ubica a Beckett, Sarrazac (2006, p.363) advierte que “el gesto principal de estas escrituras parece ser el de poner en escena ese puro momento deceptivo, extrañamente inquietante en el que el yo huye de sí mismo, huye fuera de sí mismo...”. Este es, exactamente, el ejercicio que realiza Sanchis en esta obra, más complejo aún porque no crea esos personajes sino que los trae desde Shakespeare y antes de intentar reconstruir su carácter los somete a un proceso de “de-sustanciación de sí” (Sarrazac, 2006, p.363). Los personajes de Shakespeare, redondos, completos en historia y figura, identificables por su dimensión existencial, ahora son una “puesta al desnudo de la ipseidad (Ricoeur,1990)” (Sarrazac, 2006, p.361), seres sin soporte, una suerte de personajes sartreanos diluidos entre el ser y la nada. En una atmósfera “más bien turbia y crepuscular”, Próspero y Julieta “se contaminan vagamente”, dice el autor, de la “agonizante creatividad de Hamm (*Final de partida*) y del estéril conformismo de Winnie (*Días felices*) que merodean por ahí como sus sombras” (Sanchis Sinisterra, 2010, p.7). En los personajes de *La tempestad* y *Romeo y Julieta* se produce “un eclipse de su identidad (Ricoeur,1990)” (Sarrazac, 2006, p.359) por lo que sus parlamentos están llenos de interrogantes y el mayor de ellos es el que los lleva a preguntarse, como lo hace Julieta, si lo que están viviendo no es un sueño: “... ¿cómo saber si no era un sueño? Porque esa es otra, también los confundo. El sueño y la vigilia, sí, los confundo” (p.31).

Toda la obra podría calificarse como “dramaturgia del intersticio” en el sentido que le asigna Sarrazac (2011, p.65) a los “juegos de sueño” de Strinberg, a los cuales considera un rodeo dramático que no pretende instalarse en lo onírico sino en sus lindes:

El “juego de sueño” no se instala jamás *en* el sueño. La estrategia literaria y teatral implementada es, definitivamente, la de la visión oblicua, la del rodeo. Lo onírico no es convocado sino con el objetivo de resaltar la realidad, de circunscribirla mejor y hacerla resonar.

De los tres tipos de juegos de sueño (Sarrazac, 2011, pp.73-74) -el primero, con las características del “trabajo del sueño” de Freud, el segundo, en la línea del “soñar despierto” de Bloch- es el tercero, caracterizado como una “vigilia paradójica”, el que presenta “el estado privilegiado del intersticio: entre presencia y ausencia del sujeto”.

Tanto Próspero como Julieta tienen esa visión oblicua, esa existencia entre líneas, ese estado de “vigilancia sonámbula”. El sujeto del juego de sueño *se sabe* en el sueño, es un sujeto fronterizo entre sueño y vigilia, vive una suerte de entresueño o un sueño insomne. Así lo manifiesta Julieta:

¿Qué es eso? ¿Oigo lo que oigo o solo lo imagino?

Escucha

Esto es lo malo de tanto silencio: que al final ya no sabe una si oye lo que oye o solo lo imagina...

Escucha

(...) Tal como están las cosas, en mi cabeza, digo... Tal como están las cosas ya me cuesta distinguir qué es lo que suena dentro y qué es lo que suena fuera... de mi cabeza, digo.

(p. 31)

Sarrazac (2011, p.75) opina que al crear estas situaciones “no realistas... del intersticio permanente del día y de la noche, de la vigilia y del sueño, del sueño y de la realidad, la teatralidad del juego de sueño da cuenta perfectamente, hasta en sus confines alucinatorios... del *movimiento real* de la vida”. En efecto, los sujetos del juego de sueño de Sanchis, viven en esa extraña paradoja: no pierden la ‘conciencia’ de su sueño, de estar a caballo entre él y la realidad y buscan el despertar como una vuelta al orden natural. Cuando Próspero descubre a Julieta, le increpa: “¿qué estás haciendo en mi sueño?” (p.47) y en escala ascendente reniega de esta “intrusa que se me cuela en el sueño” (p.48), “que irrumpes en esta isla por las cloacas de mis sueños” (p.51), de esta “bella arpía que ha irrumpido en mi sueño” (p.55) “para turbar mis sueños con preguntas” (p.55). Duda acerca de quién sueña a quién: “De si eres tú que se ha colado en mi sueño, o si...o si... (...) ¡O si me estás soñando tú, maldita seas!” (p 58). Sin embargo, afirma “Soy quien te está soñando, pero ya que me esquivas y me ofendes, voy a despertar... y verás cómo te esfumas” (pp. 48-49). También aquí, la

irrupción del sueño es “un factor de desorden” (Sarrazac, 2011, p.71) que se intenta eliminar con el despertar.

El juego de sueño en esta propuesta dramática de Sanchis, convierte a la pieza en un mosaico, en una suma de fragmentos, en un conglomerado de situaciones y visiones diversas que le aportan movilidad, en un ajedrez sutil pero a la vez, intenso. El sujeto del sueño permanece inmóvil mientras el tiempo avanza: “...Mientras tanto, de seguro, ya pasó la hora prima... y hasta quizás la tercia, y va creciendo la mañana, y yo aquí, como una estatua fúnebre, velando tu recuerdo y tus despojos...” (p.40) y “a veces pasa lo contrario: ya no hay nada que hacer, nada que decir, solo escuchar, escuchar los crujidos del tiempo detenido” (p.37). Sanchis ubica a los personajes de Shakespeare en el intersticio entre ficción y realidad, en esa hendidura que los saca de la representación realista para someterlos a unos procedimientos de des-figuración o de deformación. Julieta confiesa no distinguir qué ocurre dentro o fuera de su cabeza como antes había confesado confundir el sueño y la vigilia. Y Próspero se pregunta “...Quién soy yo, qué hago aquí, dónde es aquí, qué es esto, de dónde vengo, adónde voy?” (p.58). Este estado de soñador despierto, de “vigilancia sonámbula”, los mantiene en un continuo *entre*, en un espacio fronterizo, siempre relativo, que pone en acto al sujeto moderno, nunca tan en conflicto con su identidad, con su mismidad.

Próspero y Julieta han salido de su historia, de su fábula, de su soporte, para caer arrojados a un páramo de silencio donde se preguntan y apenas pueden responderse. Los sostiene la palabra, su único refugio y su única certeza de estar vivos. Como Hamm y como Winnie, hablan, apelan, discuten, interrogan, en un dilatado ejercicio de supervivencia de dos personajes a través de la palabra y de la voluntad, como sostiene el autor (Sanchis Sinisterra, 2010, p.7):

Este Próspero venido a menos (a muy poco) y esta Julieta forzada a sobrevivir (a madurar), aún pelean valientemente contra la nada por ejercer el poder o el amor en sus respectivos - y solitarios- reductos. Tienen dos armas poderosas que les permiten vencer el desaliento: la voluntad y la palabra.

En efecto, insisten en seguir adelante, en no dar lugar a la derrota. Así lo expresa Julieta:

Pero yo no desisto ni pienso abandonar... Sé que esos tristes cantos son solo la voz de mi desaliento, ¿verdad, Romeo? La voz de mi impaciencia que me tienta con el canto de un descanso eterno, de un mezquino final. Pero tú me sostienes, dulce amado, de la funesta prisa por acabar con este destino... o llámalo si quieres desatino, que pugna por durar...

(p. 39)

Los personajes estarán vivos mientras las palabras salgan de sus bocas y los construyan: “¿Y si un día callara para siempre? ¿Si no hablara más? ¿Qué sería de ti? (Pausa) ¿Qué sería de mí?” (p.45); mientras esas palabras tengan interlocutores: “Lo que te digo es que las palabras, si no hay quien las reciba no tienen ningún sentido” (p. 52) y, sobre todo, mientras ellos mismos tengan quien los sueñe, “alguien que... ¿nos está soñando a nosotros?” (p.64). En este punto se unen metateatralidad y juego de sueño al ficcionalizar al autor, en el sentido de la novela unamuniana, como “Una fuerza superior... que no podemos combatir...” (p.64) y ficcionalizar también al espectador cuyo espacio “es un camino prohibido” (pp.25 y 63), por donde los personajes no pueden pasar sin correr el riesgo de desaparecer, de des-figurarse. Se moviliza al receptor empírico, incómodo, interpelado, atrapado en enigmas, para convertirlo en ese receptor implícito que se genera desde el intratexto. La perturbación de los personajes traspasa los límites escenario/sala en un intento por lograr lo que para Sanchis es “todo el problema de la dramaturgia o la puesta en escena: la mutación del espectador real en el espectador ideal que hemos contruido” (M. Sosa, 2004, p.69).

Próspero sueña Julieta (o viceversa) puede leerse como un rodeo dramático que toma distancia y se desvía de la fábula original de Shakespeare, para escribir una nueva fábula, otra historia, una alternativa a la vez novedosa y original que trasiega los caracteres shakespearianos en los espacios beckettianos. El rodeo se convierte, necesariamente, en un juego de sueño, no para instalarse en lo irreal sino, por el contrario, para contagiarse de lo real. En esa cadena de sueño nos

encontramos los espectadores con el autor y los personajes. Todos soñamos, a la misma vez que todos somos soñados.

Referencias bibliográficas

Fobbio, L. (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interacción*. Córdoba, Comunicarte.

Sanchis Sinisterra, J. (2010). *Próspero sueña Julieta (o viceversa)*. *Sangre lunar*. Madrid: Fundamentos, espiral/teatro.

Sarrazac, J.P. (2006). "El impersonaje. Una lectura de *La crisis del personaje*". En *Literatura: teoría, historia, crítica* 8 (2006) 353-369. Recuperado de: <http://www.bdigital.unal.edu.co/14118/1/3-7906-PB.pdf>

Sarrazac, J.P. (2011). *Juegos de sueño y otros rodeos. Alternativas a la fábula en la dramaturgia*. México: Paso de Gato.

Sarrazac, J.P. (dir.) (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato.

Sosa, M. (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Universidad de Valladolid.