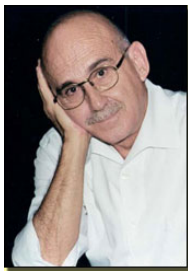


Sangre Lunar, un hito en el discurso de Sanchis Sinisterra.

Escrito por Eduardo Pérez Rasilla.

Miércoles, 14 de Abril de 2010 16:35 - Actualizado Martes, 05 de Octubre de 2010 13:29



SANGRE LUNAR **UN HITO EN EL DISCURSO DE** **SANCHIS SINISTERRA**

[2006-07-15]

No necesita demasiadas presentaciones la obra de Sanchis Sinisterra. Su

SANGRE LUNAR
UN HITO EN EL DISCURSO DE
SANCHIS SINISTERRA



FOTO BASE: MERCEDES RODRÍGUEZ

■ No necesita demasiadas presentaciones la obra de **Sanchis Sinisterra**. Su dilatada trayectoria como dramaturgo, director de escena, gestor, profesor y teórico del teatro han generado un interés por su labor, que se ha manifestado en las abundantes ediciones anotadas, estudios monográficos y otros trabajos. Entre quienes firman esas páginas están nombres como

Manuel Aznar

,
Joan Casas

,
Carles Batlle

,
Virtudes Serrano

,
María José Ragué

,
Juan Mayorga

Sangre Lunar, un hito en el discurso de Sanchis Sinisterra.

Escrito por Eduardo Pérez Rasilla.

Miércoles, 14 de Abril de 2010 16:35 - Actualizado Martes, 05 de Octubre de 2010 13:29

,
Itziar Pascual

,
Marcos Ordóñez

,
Juan Manuel Joya

,
Fermín Cabal

,
Phyllis Zatlin Boring

,
Santiago Fondevila

,
José Monleón

,
Mariano de Paco
y, modestamente, quien esto suscribe.

Por lo demás, sus cursos, talleres y seminarios se multiplican en Europa y en América, y están siempre concurridos, por un número creciente de discípulos y seguidores. Algunos de ellos han demostrado ya su condición de dramaturgos y han exhibido su sugerente capacidad creativa, por ejemplo, **Sergi Belbel**

,
Llúisa Cunillé

,
Juan Mayorga

,
Paco Zarzoso

,
Josep Pere Peyró

,
Carles Batlle

,
Yolanda Pallín
, etc.

Los premios obtenidos por **Sanchis** son también numerosos y entre ellos figuran:

PREMIO NACIONAL DE TEATRO
PREMIO MAX
PREMIO CARLOS ARNICHES

VIAJE INICIÁTICO
DESDE PARÍS

□

JOSÉ SANCHIS SINISTERRA (Valencia, 1940) ha sido

Paralelamente, su formación se apoya en un vastísimo caudal de lecturas, que abarca campos muy diversos - desde la teoría de literatura a la física cuántica -, promovió el **Teatro Universitario** en Valencia, que evolucionó después hacia fórmulas más abiertas y desligadas de las estructuras oficiales, que presagiarían otras empresas escénicas que impulsaría años más tarde; y realizó en 1960 un viaje a París que tuvo, según su propia consideración, el carácter de

un viaje iniciático. Allí conoció la obra de algunos de los hombres de teatro franceses (

Barrault

,

Vilar

,

Jouvet

, etc.) y también el legado de

Artaud

y, sobre todo, de

Brecht

. Pronto comienza a dirigir espectáculos - basados en textos propios y ajenos -, a promover numerosas iniciativas escénicas y a escribir teatro, primero bajo el influjo del neorrealismo social y también de las siempre atractivas propuestas brechtianas, aunque tratada siempre de un forma muy personal, lo que le ha llevado a considerarse un brechtiano heterodoxo.

EVOLUCIÓN DE SU ESTILO BECKET, KAFKA, PINTER



LA NOCHE DE MOLLY BLOOM (1979)

ANDRÉS ARRANZ/MAGÜI MIRA (2004)

Su estilo irá evolucionando paulatinamente hacia unas formas de madurez, que adquieren el inconfundible sello del dramaturgo, pero que son el resultado, a su vez, de una amalgama de influencias muy libremente asimiladas y un empeño irrenunciable por la investigación de nuevos caminos y por el planteamiento de problemas en torno a la condición de la escritura dramática. A la huella de los maestros franceses y a los ecos brechtianos habría que añadir los de

Beckett

- tal vez su más poderosa referencia como dramaturgo-, los de

Kafka

y los de

Pinter

. Además se percibe un saludable parentesco entre algunos textos de

Sanchis

y ciertas obras del dramaturgo francés

Michel Vinaver

. Pero el panorama no quedaría completo si olvidáramos el influjo que han ejercido sobre su obra algunos teóricos de la literatura, como

Eco

,

Iser

, o tal vez incluso

Derrida

, entre otros, y, con una frecuencia cada vez mayor, otras manifestaciones diversas de la ciencia contemporánea,

singularmente la Física.

SU TEATRO FRONTERIZO

Como es bien sabido, **Sanchis** ha empleado el adjetivo *fronteri* *zo* para referirse a su propio teatro. Y con este término bautizó a la compañía teatral por él fundada en 1977, y vinculada a la **sala Beckett** de Barcelona (cuyo nombre es una expresión de homenaje y reconocimiento), con la intención de señalar un camino programático. Los manifiestos redactados por el dramaturgo sobre la cuestión han sido editados en diferentes publicaciones y, últimamente, en el volumen *La escena sin límites*, que se cita en la bibliografía. El lector dispone así de un material preciso en el que confrontar el contenido de este concepto.

ÑAQUE O DE PIOJOS Y ACTORES (1980)

Pero
quizás no esté de más subrayar que la adscripción a lo
fronterizo
entraña un compromiso ideológico de muy amplio
espectro.

Fronterizo

, en tanto que vinculado a una
cultura centrífuga
, que busca la
marginalidad
y el
mestizaje

-aunque no la marginación- la
exploración de los límites

. La búsqueda de otras posibilidades formales y la
investigación sobre los materiales que proporcionan
otros géneros literarios no dramáticos,
fundamentalmente la narrativa, no pretenden
exclusivamente una renovación estética, sino la
depuración ideológica de un teatro en el que
la ideología se infiltra y se mantiene en los códigos
mismos de la representación. Así, la convicción de que el
contenido está en la forma

lleva al dramaturgo a la producción de un discurso teatral

revolucionario, pero limpio de didactismos maniqueos y mensajes doctrinales explícitos, porque la transformación del teatro debe realizarse, según la idea de

Peter Brook

adoptada por

Sanchis

, desde una diferente manera de

percibir la realidad

. Por todo ello, el dramaturgo adoptará una actitud militante en lo que a la construcción formal del texto se refiere, que podría recordar precisamente a otro de sus escritores dilectos,

Julio Cortázar

(También, por supuesto, a los ya mencionados Brecht, Beckett, Pinter o Kafka). No se puede ser revolucionario, vendría a decir, si se repiten los mecanismos tradicionales a la hora de contar la historia sobre el escenario, porque perpetúan un estado de cosas que queremos rechazar, y porque muestran una imagen estática y jerarquizada del mundo. Es preciso subvertir el lenguaje dramático, aproximarse sin temor a los confines mismos de la teatralidad, para poder ofrecer al espectador un panorama más amplio y también más inquietante, no circunscrito a las fronteras marcadas por la

ideología dominante

, ni contaminado por sus subproductos. De este modo,

no es extraño que considere la desnudez escénica como

una opción estética

,

y también ideológica

y que busque la condensación y la limpieza en sus propuestas dramáticas, desprovistas habitualmente de cualquier elemento que al dramaturgo le parezca superfluo. (Naturalmente las cursivas corresponden a citas de los manifiestos de

Sanchis

a los que me refería, y la explicación misma es, en cierta medida, una glosa de los citados textos).

EL CARÁCTER METACULTURAL DEL TEATRO DE SANCHIS

¡AY, CARMELA! (1986) MANUEL GALIANA Y VERONICA FORQUÉ

Las consecuencias de estos presupuestos podemos encontrarlas en diversos aspectos de su teatro. Por un lado, el marcado carácter “metacultural” de su obra, que suele construirse con frecuencia a partir de otra realidad artística o científica. Por ejemplo, la

Física

en

Perdida en los Apalaches

; la

Medicina

en

Sangre lunar

; el

cine

en

La raya del pelo de William Holden

; la

narrativa

en

El lector por horas

; el

espectáculo de variedades

en

¡Ay, Carmela!

; la

danza

en

Bienvenidas

; el

teatro

, en

Ñaque, o de piojos y actores

, en

El cerco de Leningrado

, en

Los figurantes

, o en algunas piezas cortas como

El otro o Espejismos

; etc.

A estos textos habría que añadir las abundantes dramaturgias sobre otros textos literarios anteriores, fundamentalmente narrativos (*La noche de Molly Bloom*

-a partir del capítulo último del

Ulises

, de Joyce;

Carta de la Maga a bebé Rocamadour

-a partir de un pasaje de

Rayuela

, de Cortázar-

Bartleby, el escribiente

-sobre el relato homónimo de Melville-, y

El gran teatro de Oklahoma

, a partir de unos pasajes de

América

, de Kafka), aunque también teatrales (

Historias de tiempos revueltos

, a partir de dos textos brechtianos:

El círculo de tiza caucasiano

y

La excepción y la regla

), o aquellas obras que tienen como referencia un hecho histórico expresado a través de las crónicas (

Los naufragios de Álvaro Núñez; Lope de Aguirre, traidor o El retablo de Eldorado

). Y aún podrían mencionarse las piezas cuyos títulos o cuyos contenidos se ajustan más estrictamente a la noción de intertextualidad. Entre

estas podrían recordarse aquellos

Otros

gestos para nada, expresión calcada de los

Textos para nada

, del admirado

Beckett

;

Mísero Próspero

, fantasía a partir del personaje shakesperiano de

La tempestad; Terror y miseria en el primer

franquismo

, que toma prestados título, estructura e

intencionalidad política de la conocida pieza

brechtiana; además del citado

Ñaque

, que cuenta como referente principal con el

Viaje entretenido

, de

Agustín de Rojas Villandrando

. Habría que añadir a esta lista otras dramaturgias inéditas, algunas de las cuales, sin embargo, sí han subido a los escenarios, como

La leyenda de Gilgamesh

.

**LOPE DE AGUIRRE,
TRAIDOR, (1992)
TEATRO DE LA PLAZA**

Teatro curules Sanchis Sinisterra

La falta de criterios unánimemente aceptados, la distorsión de los cánones estéticos, la percepción de una realidad fragmentaria, incierta y cambiante, parecen rasgos inherentes al tiempo en que vivimos. Desde una determinada perspectiva, fue **B recht**

el primero que mostró la falta de sustancialidad y de entidad individual del personaje, a quien conformaban y transformaban los procesos

históricos y las condiciones sociales. Y fue

Brecht

también quien, asumiendo la herencia del expresionismo, propuso la fragmentación, frente a la unidad y la secuencia lógica, como criterio para contar la historia dramática. De este modo rompe con la ilusión de la realidad a que aspiraban la linealidad y el tratamiento mimético de la historia entendida como trozo arrancado de la vida. Más tarde,

Beckett

puso el acento en la inanidad del ser humano, en su condición efímera, abocada a una desesperante espera de algo que nunca llegaba. Un conjunto de manías, repetidas de manera obsesiva y casi ritual, configuraban la actitud de los personajes a la hora de entretener esa insufrible espera. Y es

Beckett

también el que nos ofrece miradas sobre el mundo que ven poco o nada y que, cuando perciben algo, esto se revela contradictorio o confuso. Tampoco el lenguaje ayuda gran cosa, sino que se convierte en una selva de frases y palabras, de balbuceos y vacilaciones, de citas cultas o de referencias equívocas, que aturden aún más a los personajes,

o que las convierten en esos ritos inútiles - y a veces grotescos - con que se distraen de su condición. Pero, lo que sería motivo de tragedia, se torna comedia en el autor de

Esperando a Godot

, aunque el humor sea sarcástico y congele tantas veces la sonrisa.

Pinter

explora a su vez la herencia de

Beckett

en sus piezas plagadas de silencios y de enigmas, de sordidez y de corrosivo humor, de dislocación y de denuncia. Y en los tres dramaturgos, no es preciso insistir en ello, el empeño por la renovación formal, por la búsqueda de nuevos modos de escribir la obra dramática, está íntimamente ligado al propósito de ofrecer una visión del mundo diferente y subversiva. Es decir, el trastorno formal de la pieza obedece a un criterio ideológico.

**LOS DRAMATURGOS
CONTEMPORÁNEOS
ESPAÑOLES: PODEROSAS
PERSONALIDADES
NO INTERCAMBIABLES**

Algunos de

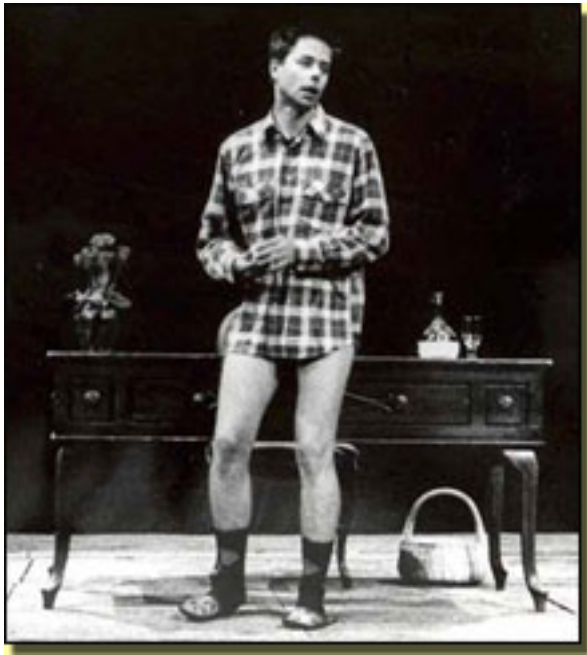
EL CERCO DE LENINGRADO NURIA ESPERT/M^a JESÚS V

Sanchis no es una excepción y, aunque ha asumido decididamente la herencia beckettiana, en modo alguno renuncia a una escritura propia, personalísima. Su obra se aventura por esta frontera entre la palabra y el silencio, entre lo que se dice y lo que se calla, entre la verdad y la mentira. Abundan en sus textos los huecos y las fracturas, las elipsis, los

diálogos cruzados, las respuestas diferidas, los desencuentros, las falsas pistas, los caminos truncados, las historias inacabadas y los desenlaces poco o nada rotundos. El espectador, convertido en espectador implícito, es invitado a colaborar en la creación de la obra, a participar en un juego propuesto por el dramaturgo, pero en el que cede al espectador buena parte de la iniciativa. El lector de *Sangre lunar* tendrá sobrada ocasión de comprobar cuanto aquí se dice.

Estos efectos de distorsión no impiden que el lenguaje esté particularmente elaborado. De manera semejante a lo que ocurre en la obra de **Beckett**, el estilo de **Sanchis Sinisterra** es rico y preciso, y revela siempre un afán de búsqueda, un deseo de encontrar la palabra o la expresión adecuada por parte de sus personajes, siempre pendientes de decir lo que realmente quieren que el otro comprenda, o de

ocultar lo que les interesa que el otro no sepa, o de utilizar la palabra como recurso para la obtención de los objetivos -casi nunca confesados- que persiguen. En este sentido, no importa su condición social ni cultural. Todos sus personajes mantienen una especial relación con la palabra, un estilo propio, que, en ocasiones es efusivo y entusiasta, o produce un verdadero torrente de palabras, o es prolijo y exacto, con una expresión en la que manda el rigor, o es reiterativo o tendente al circunloquio y dominado por la verborrea, o, en otros casos, es escueto y seco, incisivo, o lírico y empapado por la pasión, pero nunca indolente o apático.



PERDIDA EN LOS APALACHES (1990) TEATRO FRONTERIZO

Particularmente

También el espacio reviste un singular grado de complejidad. Desplazamientos bruscos e inopinados, solapamiento de espacios distantes, aumento desmesurado y repentino de la extensión de un espacio, inabarcabilidad de un recorrido previsiblemente corto, transformación inmediata de un lugar conocido en desconocido, tratamiento laberíntico del espacio, remoción inopinada de elementos fijos y estables, equivocaciones incomprensibles de

direcciones, vaguedad de los rasgos que configuran un lugar determinado, permeabilidad de límites supuestamente infranqueables, ruptura repentina de la cuarta pared, inusitada agilidad en los desplazamientos, etc. En casi todas las piezas podemos también encontrar algunos ejemplos de estos modos de tratar el espacio. También, y de una manera especialmente intensa, en *Sangre lunar*.

SANCHIS SINISTERRA, ENFOQUES NOVEDOSOS SOBRE LA MANIPULACIÓN DEL PODER

Mediante estas estrategias de dislocación, **Sanchis** puede proponer enfoques novedosos de las relaciones de poder y la relación de identidad y de otredad, sobre las que, de nuevo, incide el concepto de lo fronterizo. Aunque sólo algunas de su obras sean explícitamente políticas o de contenido histórico (*¡Ay, Carmela!*, la

Tril

ogía americana

O

El cerco de Leningrado

, aunque quizás fuese preciso citar también Marsal Marsal o Los figurantes), en toda su escritura se ponen de relieve las relaciones de poder entre los personajes, que reproducen, a pequeña escala, los mecanismos de manipulación y dominación ejercidos por el gran poder político y sus técnicas de manipulación se muestran sumamente refinadas. Sin que constituya el tema único, ni quizás siquiera el tema dominante, podemos advertir esta indagación en títulos como *El lector por horas, Valeria y los pájaros*

O

Sangre lunar

, por ejemplo.

Como conse~~la~~ ~~cañe~~ ~~cia~~ ~~de~~ ~~Pa~~

PERDIDA EN LOS APAL (1990) TEATRO FRONTE



MISILES MELÓDICOS (2

La

s relaciones de identidad y otredad se plantean como un tema contiguo al de las relaciones de poder. Frente al peligro de aniquilación a que aboca el ejercicio desmesurado y despótico del poder, sea el poder a gran escala o el más limitado que se ejerce en el terreno de lo privado o de lo cotidiano, donde también el ser humano pretende sojuzgar al otro, se yergue la voluntad afirmación personal. Y la

adquisición de la conciencia de la propia identidad conduce a la necesidad de reconocer al otro, lo cual provoca, por ejemplo en

Los naufragios de Álvaro Núñez

, una suerte de fecundo mestizaje, asunto que parece estimular poderosamente al dramaturgo. Y si en aquella pieza el encuentro con el otro y el mestizaje se trataban desde la perspectiva de la Historia con mayúscula, en

Sangre lunar

el dramaturgo vuelve a enfrentarse con estos retos, pero en el terreno de lo íntimo, de la historia cotidiana, con minúscula.

Posiblemente son los textos más ambiciosos del dramaturgo los que abordan de manera más decidida la complejidad de esta cuestión, tal como ocurre en

Los naufragios de Álvaro Núñez

(un texto que está pidiendo a gritos su

puesta en escena),
El lector por horas, La raya del pelo de William Holden, Marsal Marsal
, y, desde luego,
Sangre lunar
, aunque ciertamente este motivo está presente en toda la obra de
Sanchis Sinisterra

.

EL LECTOR POR HORAS
JUAN DIEGO/CLARA SA

Pe

ro no se trata de un proceso sencillo, sino, por el contrario, se muestra como un empeño casi inalcanzable, una irrenunciable pero ardua utopía. Desde la influencia de

Pinter

y de

Kafka

(y también, posiblemente, de

Beckett

),

Sanchis

muestra a unos seres invisibles para los otros y una realidad ajena inverificable, que a veces dan la sensación de vivir en mundos paralelos, que nunca llegan a encontrarse. Quizás por ello, o tal vez a pesar de ello, estos personajes se afanan en la búsqueda del otro, o lo buscan a su

pesar, porque esa relación con el otro constituye también la búsqueda de sí mismos. Sin embargo, el miedo a encontrarse, les lleva con no poca frecuencia, a pretender negarse y a tratar de negar al otro. Este juego de contradicciones conduce a los personajes a una suerte de laberinto, difícil, sin duda, para los personajes y en ocasiones para el espectador, pero extraordinariamente fecundo y sugestivo desde el punto de vista dramático. Algunos de los personajes más atractivos surgidos de la imaginación de

Sanchis

han afrontado de una manera o de otra este viaje identitario y paradójico, como les sucede al

Álvar Núñez

de la pieza que lleva su nombre, a Ismael o a Lorena en

El lector por horas

, a Natalia y a Priscila en

El cerco de Leningrado

, y a un largo etc. Y, desde luego, les ocurre a casi todos los personajes de

Sangre lunar

▪

SANGRE LUNAR (2001) Y HABLE CON ELLA (2002) DE PEDRO ALMODÓVAR

SANGRE LUNAR (2001)
FOTO: MERCEDES

Sangre

La mujer joven, en estado vegetativo, como consecuencia de un accidente, cuidada en una clínica privada a expensas de su acomodada familia y a cargo de un enfermero, son circunstancias que aparecen en ambas obras, si bien, en la película, el cuidador estaba platónicamente enamorado de la chica antes de que ésta tuviera el accidente y en la obra dramática la asignación de la mujer al cuidado de **Manuel**

responde a criterios puramente profesionales y carece de relaciones afectivas previas. Pero es la violación de la chica, presumiblemente por parte del enfermero (o de su entorno) y el

subsiguiente embarazo, lo que constituye el punto fuerte de la trama entre ambas obras. En ninguna de las dos se ofrece al espectador el asunto definitivamente aclarado, sino que se limitan a la sugerencia o al indicio que permite al público formularse una hipótesis sobre la responsabilidad de alguno de los personajes. Habría que añadir algún detalle más, como el que se refiere al hecho de que no se detectara, por parte del equipo médico, que la mujer llevara un tiempo sin tener el período.

Sin embargo



HABLE CON ELLA (2)
PEDRO ALMODOVAR

SANGRE LUNAR

EXISTENCIAS

INCIERTAS, INSEGURAS,

ERRÁTICAS

Sangre lunar, cuenta, de una manera convergente con el caso principal, fragmentos de las historias de unos personajes que tienen o tuvieron relación con

Lucía

, la mujer que desde hace años permanece en coma. Sus vidas, hasta donde las conocemos, están llenas de frustraciones, silencios, mentiras, dudas, vacilaciones, deseos no satisfechos, miedos, ambiciones e incapacidades no reconocidas. Todos experimentan algún rechazo por parte de los otros y todos buscan en alguien alguna forma de solidaridad, apoyo o consuelo.

Lucía

, y el percance que le ha ocurrido, incide en sus vidas, pero no parece condicionarlas decisivamente, e incluso parece afectarles sólo de manera relativa, aunque este particular, a su vez, podría discutirse.

SANGRE LUNAR

FOTO: MERCEDE

Sus existencias se deslizan inciertas, inseguras, erráticas, de manera que sus trayectorias dibujan un enmarañado ovillo, en el que

presentimos también otras líneas apenas insinuadas. Son las de otras facetas de sus vidas o las que remiten a otros personajes, total o parcialmente ausentes en la obra, pero de quienes conocemos su existencia por las palabras de otros, o por su paso fugaz por los escenarios que transitan. La invisibilidad alcanza su mejor metáfora en el personaje del limpiador de cristales, hombre sin rostro, que nunca habla y de quien nada sabemos, sino su oficio. Poco sabemos también del interlocutor (o de los interlocutores) de **Héctor**, el padre de **Lucía**, ni menos aún del hermano del

interlocutor, acerca del cual habla en una fragmentaria conversación telefónica que escuchamos. Tampoco se nos ofrece mucha información acerca del impaciente amante de ***Estela***

, madre de Lucía, excepto que vive en Quebec, que se llama ***Philippe***

, que se comunica telefónicamente con ella y que mantienen en secreto la relación. De

Gloria

, la mujer de Jaime, antiguo novio de Lucía, quien la acompañaba en el momento del accidente, sólo conocemos las molestias o los celos que le causa la situación de Lucía, o,

al menos, es lo que Jaime nos dice de ella. Suponemos que aquel percance es el que condenó a Jaime al uso permanente de la silla de ruedas y tal vez a esa actitud cínica de que hace gala. El abogado

Morín

, cuyo nombre se pronuncia con algunas deliberadas variantes, no aparece tampoco en escena, sino que constituye una referencia en boca de diversos personajes, aunque quedan las dudas sobre la idoneidad de esta persona para hacerse cargo de la situación, y tampoco sabremos definitivamente si ha asumido esa responsabilidad profesional, ni cómo pretende resolver el caso. Se

menciona también, episódicamente,
al profesor de canto de

Sabina

, carente de nombre y casi de perfil,
más allá de su carácter exigente o
riguroso, y al suegro de Jaime, a
quien éste fue a visitar, con motivo de
una afección renal padecida por aquel
personaje de quien únicamente se
nos dice que fue un
borracho académico

, lo cual dispara también las hipótesis
y las sugerencias. Tampoco sabemos
apenas nada de otros médicos,
enfermeros y tal vez personal auxiliar
de la clínica, a algunos de los cuales
creemos entreverlos o, al menos,
sentir su presencia.

CRÍTICA IMPLÍCITA A LAS HISTORIAS TEATRALES REDONDAS

Pero el personaje más importante de los que no vemos es el anónimo ***hermano de Manuel***, el enfermero, un hombre disminuido en sus capacidades mentales por los excesos que ha practicado en su juventud, y con quien ***Manuel*** mantiene una relación que oscila entre el paternalismo y la complicidad. Nunca aparece en escena, ni le oímos nunca tampoco, sin embargo, escuchamos con mucha frecuencia a

Manuel

, que le habla. Y están también las voces de los periodistas o las sombras de médicos y enfermeros de la clínica. En definitiva, un cúmulo de seres en sombra cuya utilización dramática nos remite de nuevo a nociones como la invisibilidad, la fragmentariedad, la formación de redes o la imposibilidad de conocer plenamente las historias.

Sangre lunar

, como otros textos de

Sanchis

parecen apuntar también una crítica implícita de las historias teatrales “redondas” o completas, en las que encajan convincentemente todas las

piezas. El mundo percibido por él se muestra, por el contrario, incompleto, marcado por la fragmentariedad, enigmático e ilógico.

SANGRE LUNA
FOTO: MERCE

Y no se trata sólo de los personajes no ausentes. Las propias situaciones se muestran incompletas, fracturadas o apenas entrevistadas. La relación entre **Sabina** -la hermana menor de Lucía- y **Jaime** apunta un conjunto de sugerencias, pero no sabemos cuándo empezó ni a qué extremos ha llegado, aunque, a partir de los datos ofrecidos, el lector (el espectador cuando llegue el caso) puede formular distintas hipótesis. Y tampoco sabemos qué clase de vida lleva exactamente

Sabina

en Austria, ni cuáles son sus verdaderas carencias afectivas. Lo que le ocurre a

Héctor

en su trabajo como piloto y sus luchas sindicales tampoco encuentran explicación definitiva.

La vida en la clínica ofrece no pocos enigmas. ¿Cómo no ha despertado sospechas

Manuel

, de quien después se dirá que ha tenido acusaciones de abusos sexuales, aunque, a su vez, queda la duda de si el culpable fue el propio

Manuel

o su lujurioso e irresponsable hermano? ¿Y ningún responsable de la clínica ha prohibido a

Manuel

que su hermano lo acompañe en las guardias? ¿Qué decisiones van a tomarse respecto a la reducción de plantilla? ¿Por qué? ¿Cuál es la situación real -y el poder- del doctor

Soto

? ¿Qué le ha movido a la

Dra. Caruana

a incorporarse a esta clínica privada? ¿Qué siente por el

Dr. Soto

?

Precisamente este último y el enfermero ***Manuel*** conforman quizás los dos personajes más sinuosos y más interesantes de la pieza. El

Dr. Soto

encarna una forma de ejercicio del poder. Se enfrenta a los periodistas con displicencia y humilla a quien le plantea una pregunta comprometida. Y lo hace -y esto es lo más significativo- mediante el manejo de un lenguaje que supone que la periodista no puede entender: el lenguaje técnico de la

profesión médica. En la primera escena utiliza también un lenguaje violento y despectivo frente a alguien a quien no vemos -y no sabemos quién es-, porque, a su entender, no le ha transmitido unas cifras adecuadamente. Y el

Dr. Soto

se sirve de su posición para lograr los favores sexuales de la

Dra. Caruana

, primero mediante ciertas formas de galanteo y de intimidación y, finalmente, mediante un trato que supone, en definitiva, explotar las ambiciones de la doctora, aun a sabiendas de que su pacto puede

no ser impecable desde el punto de vista ético.

SANGRE LUNA
FOTO: MERCE

También ***Manuel*** ejerce, en otro nivel, alguna forma de poder. El hecho de cuidar a su hermano y a Lucía le proporciona la posibilidad de dominio sobre ellos. Y los cauces son la palabra, de nuevo, y el sexo. Como tantos personajes de **Sanchis, *Manuel***

es un personaje caracterizado por la verbosidad. Los cuentos que le narra a ***Lucía***

tienen su correlato en los que cuenta en su casa (¿a quién?), acompañados en ambos casos de reconvenciones o de singulares

consideraciones de tipo moral, a su hermano y a

Lucía

.

Manuel

ha podido ejercer el sexo con Lucía, pero, en un ejemplo de perversión del lenguaje, atribuye esas relaciones sexuales a un acto de provocación de

Lucía

o a una actitud compasiva que le induciría a producir placer a la muchacha yacente e inmóvil.

También en la relación con su hermano tiene el sexo un papel.

Manuel

parece proporcionarle la posibilidad de gozar sexualmente a

Lucía

y calmar así la lujuria incontrolada de su desequilibrado hermano, pero esta decisión le otorga a

Manuel

un motivo más de poder sobre su hermano, como podemos comprobar en la reprensión un tanto violenta verbalmente con que censura las consecuencias de la relación sexual con

Lucía

, lo que supone, de nuevo, una perversión del lenguaje, pues sólo

Manuel

puede ser el responsable de la acción. En cualquier caso, su conducta, como la de otros personajes, deja de nuevo un margen para el enigma: ¿cometió realmente los abusos sexuales con una paralítica?, ¿Cuáles son las razones de su conducta?

La muy elaborada estructura y composición de *Sangre lunar* permite también un juego de asociaciones y de falsos cierres de las pistas. La escena segunda, que reúne a ***Sabina***

y a

Jaime

tiene lugar en una bolera, lugar al que Jaime parece estar habituado, pero que permite también establecer un paralelismo entre la silla de ruedas que emplea, el juego de los bolos y el automóvil en que se produjo el accidente, asociación que culmina cuando

Sabina

, molesta por los hirientes comentarios de

Jaime

, suelta el freno de la silla y la empuja contra los bolos.

Poco después *Man*

uel

,
presumiblemente en su casa,
cuenta el cuento de la Cenicienta, a
través de la ventana, a alguien que
se encuentra en un nivel inferior,
mientras come cerezas y arroja
descuidadamente los huesos.

Cuando es requerido

-supuestamente por su hermano-,
alguien hace entrar de nuevo por la
ventana los huesos de cereza

arrojados. Y, en una escena

posterior en la narración escénica
de la obra, aunque tal vez anterior
cronológicamente, Estela

encuentra unos huesos de cereza

entre el pelo de
Lucía

. Juego, por tanto, de pistas e
indicios, ¿falsos?, ¿fragmentarios?

Está también
plagada de sugerencias la escena
en la que ***Jaime*** acude a visitar a
su suegro y se pierde en el
significativamente laberíntico
espacio que configuran los pasillos
de la clínica y es guiado por
Manuel

, no sin bromas y comentarios que
adquieren un doble sentido en el
contexto de la historia, puesto que
se convierten en metáfora de

cuanto está ocurriendo.

FLEXIBILIDAD EN EL ESPACIO Y EL TIEMPO

Y, como ya se ha anticipado, también el tratamiento del espacio y del tiempo son sumamente flexibles. El dramaturgo solapa las acciones mediante la sugerencia plástica minimalista de los espacios, que se suceden con rapidez y ligereza y que suponen una drástica selección de los elementos de la trama. El tiempo responde también

a un tratamiento poco convencional. La acción comienza con la rueda de prensa convocada con motivo del incidente y a continuación se ofrecen las escenas en las que se muestran las reacciones de todos ante el suceso, pero desconocemos el orden cronológico preciso de dichas escenas, que por otra parte, tampoco necesitamos. La segunda parte es anterior cronológicamente a la primera, excepto en sus pasajes finales, que constituyen una especie de síntesis o acumulación de imágenes y momentos representativos de la

historia, antes de dejar paso al bello e inquietante monólogo final.

También en el lenguaje abundan las ambigüedades, los equívocos, las fracturas, las elipsis, las respuestas diferidas, las réplicas no contestadas y hasta las trampas, tal vez. Y, tal vez más que en otros textos del dramaturgo, se perciben rasgos como la alternancia entre el lenguaje escueto, el balbuceo o el silencio, y la locuacidad desmedida, una locuacidad con la que tantas veces el personaje pretende ocultar algo o defenderse

de algo.

Sangre lunar es, en suma, uno de los textos más emblemáticos de la producción literario-dramática de su autor, que recoge su constante proceso de innovación y experimentación con la escritura, y que propone un sugestivo modelo de trabajo.

**PRINCIPALES EDICIONES DE LA O
DE SANCHIS**

- *¡Ay, Carmela!*, (Prólogo de Joan Casas), Madrid, El público, 1981.
- *¡Ay, Carmela! y El lector por horas*,
(Eduardo Pérez-Rasilla, ed.), Madrid, Espasa- Calpe, 2000.
- *El cerco de Leningrado y Marsal Marsal*, Madrid, Fundamentos, 1996.

- *El gran teatro natural de Oklahoma, Primer acto*, n. 222, 1988, págs. 42-71.

- *El año pasado en Tolousse*, Art Teatral, n. 11, 1998, págs. 73-75.

- *El lector por horas*, (Carles Batlle, ed.), Barcelona, Proa-Teatro Nacional de Cataluña, 1999.

- *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso*

teatral , (Prólogos de Juan Mayorga y Manuel Aznar Soler), Ciudad Real. Ñaque, 2002

- *La raya del pelo de William Holden* , Madrid, SGAE, 2002.

- *Los figurantes*, Madrid, SGAE, 1993.

- *Marsal Marsal y Perdida en los Apalaches* , Madrid, SGAE, 1999.

- *Mísero Próspero y otras*

breverías , Madrid, La Avispa, 1995.

- *Ñaque o de piojos y actores y ¡Ay, Carmela!* (Manuel Aznar, ed.), Madrid Cátedra, 1991.

- *Perdida en los Apalaches*, (Prólogos de Guillermo Heras y Ramón Simó i Vinyes), Madrid, CNNTE, 1991

- *Pervertimento y Otros gestos para nada* , San Cugat del Vallès, Cop d'Idees, 1991.

- *Pervertimento y Otros gestos para nada*, Madrid, Visor, 1997.

- *Tres dramaturgias (La noche de Molly Bloom; Bartleby, el escribiente; Carta de la maga a bebé Rocamadour)*, Madrid, Fundamentos, 1996.

- *Trilogía americana (Naufragios de Álvaro Núñez; Lope de Aguirre, traidor; El retablo de Eldorado)*, (prólogo de

Moisés Pérez Coterillo) Madrid,
El público, 1992.

- *Trilogía americana*
(*Naufragios de Álvar Núñez;*
Lope de Aguirre, traidor;
El retablo
de Eldorado), (Virtudes
Serrano, ed.), Madrid, Cátedra,
1996.

- *Valeria y los pájaros y*
Bienvenidas, (prólogo de
Fermín Cabal), Madrid, ADE,
1995.

Sangre Lunar, un hito en el discurso de Sanchis Sinisterra.

Escrito por Eduardo Pérez Rasilla.

Miércoles, 14 de Abril de 2010 16:35 - Actualizado Martes, 05 de Octubre de 2010 13:29



Más

■
**[Sangre Lunar -
Información General](#)** »»

■
[Sangre Lunar - Entrevista](#) »»

■
**[Sangre Lunar -
Crítica Teatro](#)** »»

Eduardo Pérez – Rasilla

Copyright©pérezrasilla



Sangre Lunar, un hito en el discurso de Sanchis Sinisterra.

Escrito por Eduardo Pérez Rasilla.

Miércoles, 14 de Abril de 2010 16:35 - Actualizado Martes, 05 de Octubre de 2010 13:29
