



**BAILAR EN CADENAS: LA PEDAGOGÍA PERFORMATIVA
DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA EN LA DIDÁCTICA DE
LA DRAMATURGIA**

*DANCING IN CHAINS: PERFORMATIVE PEDAGOGY BY
JOSÉ SANCHIS SINISTERRA IN DIDACTICS OF DRAMATURGY*

Félix Gómez-Urda González
Universidad Complutense de Madrid/Université
de Toulouse Jean Jaurès
(fgomezur@ucm.es)
<https://orcid.org/0000-0002-1942-0676>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2024.52.11
ISSN 2444-3948

Resumen: Durante su larga trayectoria teatral el dramaturgo, director, teórico y pedagogo español José Sanchis Sinisterra ha mantenido un interés genuino en la investigación sobre la dramaticidad de la escritura. Dotado de una generosidad epistemológica poco frecuente, Sinisterra ha enseñado abiertamente en sus talleres y clases –en Europa y América– la naturaleza de sus indagaciones, compartiendo sus metodologías y los resultados de su trabajo, hasta convertirse en una referencia ineludible, tanto para varias generaciones de estudiantes como para una pléyade de profesionales de la dramaturgia y del teatro en español. Sin embargo, a pesar de la cantidad y la calidad de los procesos formativos que ha desarrollado, la pedagogía de Sinisterra ha pasado de perfil en las investigaciones académicas, opacada sin duda por los abundantes

estudios vertidos sobre su obra dramática. Este artículo pone el foco en la didáctica que José Sanchis Sinisterra emplea en su mostranza de la dramaturgia, a partir del concepto clave de «protocolo».

Palabras clave: Sinisterra-pedagogía-didáctica- protocolo-dramaturgia

Abstract: During his long theatrical career, the Spanish playwright, director, theorist, and pedagogue José Sanchis Sinisterra has maintained a genuine interest in research on the dramaticity of writing. Endowed with a rare epistemological generosity, Sinisterra has openly taught in his workshops and classes – in Europe and America – the nature of his inquiries, sharing his methodologies and the results of his work, to become an inescapable cult reference, both for several generations of students and for a plethora of professionals in Spanish dramaturgy and theater. However, despite the quantity and quality of the training processes he has developed, Sinisterra's pedagogy has passed from profile in academic research, undoubtedly overshadowed by the abundant studies poured into his dramatic work. This article focuses on the didactics he uses in his demonstration of dramaturgy, starting from his fundamental idea of «protocol».

Keywords: Sinisterra-pedagogy-didactics- protocol-dramaturgy

Sumario: 1. Introducción. 2. Genealogías. 2.1 Sinisterra y el Teatro Fronterizo. 2.2 Pedagogía performativa para la didáctica de la dramaturgia. 2.3 Bailar con cadenas. 2.4 Dramaturgia actoral. 3. En el interior del protocolo. 4. Conclusión (o desenlace). 5 Notas.

Copyright: © 2023. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

FÉLIX GÓMEZ-URDA GONZÁLEZ es investigador posdoctoral Margarita Salas de la Universidad Complutense de Madrid. Su línea de investigación se centra en el desarrollo de nuevas narrativas para la comunicación y transferencia del conocimiento científico de proyectos de investigación-creación. Ha desarrollado estancias internacionales de investigación en el Instituto Iberoamericano de Berlín (Alemania), en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá (Colombia) y en la Universidad de Toulouse Jean Jaurés (Francia). Sus textos teatrales han recibido diferentes becas y reconocimientos, entre otros el Premio de Creación de Textos Teatrales Jesús Domínguez en su edición de 2021, publicado en *Primer Acto*.

I. INTRODUCCIÓN

Aunque su producción como teórico del teatro ha encontrado ventanas desde las que asomarse a un público cada vez más amplio, vivamente interesado en sus reflexiones y hallazgos, el conocimiento del ingente trabajo de José Sanchis Sinisterra como pedagogo ha permanecido restringido al grupo, más o menos numeroso, de participantes en sus creaciones escénicas, laboratorios de investigación, talleres y clases magistrales. Este artículo indaga en su labor pedagógica en el ámbito de la escritura dramática de carácter textual, y de la dramaturgia actoral, dos formas de *escribir* para la escena de las que Sinisterra se ha ocupado profusamente –investigando en ellas y mostrando el resultado de esas investigaciones– durante seis décadas. El texto pone el foco en las metodologías que el autor valenciano emplea en sus enseñanzas; sus facetas de director, dramaturgo y teórico del teatro, siendo inseparables de su quehacer didáctico, son aquí tratadas de forma tangencial. El objetivo del artículo es situar el surgimiento de su inquietud investigadora, para lo que se ofrece una breve reseña biodramatúrgica, para después enfatizar las claves de su magisterio partiendo de la idea fundamental de «protocolo» por él desarrollada, aplicable tanto en la dramaturgia textual como en la dramaturgia actoral.

El artículo se divide en dos partes. En la primera se ofrece de forma breve el recorrido realizado por Sinisterra desde los años setenta con la formación del Teatro Fronterizo, se revisa cómo surgen de sus prácticas teatrales los que serán los ejes centrales de su labor pedagógica y la aplicación didáctica de los ejercicios y hallazgos dramatúrgicos en los talleres y laboratorios impartidos durante su larga carrera. La segunda parte es un ejercicio de escritura autoetnográfica en la que se recoge una experiencia de investigación realizada por el autor del texto, en junio de 2022, en el taller *Micromemorias*, organizado por el Nuevo Teatro Fronterizo e impartido por José Sanchis Sinisterra, en el marco del proyecto TransMigrARTS.¹

2. GENEALOGÍAS

El caso de José Sanchis Sinisterra es especial en un país como España, en donde la reflexión teórica sobre el teatro se ha distanciado a menudo de las vanguardias y de sus prácticas dramatúrgicas. Sin embargo, la actividad continua de Sinisterra como investigador, pedagogo, director y dramaturgo, desde 1958, ha sido determinante para la formación de las diferentes generaciones de dramaturgos e investigadores que hemos seguido su trabajo. Su labor pedagógica sigue activa hoy en día (2023) con la misma brillantez e inteligencia. Una extensa nómina de autores, nacidos en los años sesenta, setenta y ochenta del siglo XX, ha crecido teatralmente con él, tanto en la Sala Beckett² de Barcelona, como en La Corsetería, sede del Nuevo Teatro Fronterizo en Madrid, pero también mediante los talleres que Sinisterra ha impartido en Latinoamérica, especialmente en México y Colombia. Sus innovadoras aportaciones a la dramaturgia de textos narrativos y su experimentación en nuevos modos de pensar la dramaturgia textual y el concepto de dramaturgia actoral —los protocolos y problemas de dramaturgia citados—; los denominados *impromptus*, y otras muchas indagaciones formales, han creado un vasto corpus de materiales didácticos, a los que Sinisterra aplica una pedagogía performativa propia y característica, una manera de estar y ser en la enseñanza, original y genuina dentro del escenario de la escritura dramática en español.

En el ámbito académico español diferentes autores se han acercado con rigor y entusiasmo a la obra artística y teórica del dramaturgo (Aznar Soler, 1991 y Saval, 2003, entre otros). En Francia, la catedrática e hispanista de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès,³ Monique Martínez Thomas, ha venido realizando desde hace más de veinte años una labor de divulgación de la obra de Sinisterra y de otros dramaturgos españoles contemporáneos (2004, 2021, 2022). En esta misma dirección, el corpus dramático de Sinisterra ha sido estudiado en las tesis de numerosos investigadores doctorales internacionales (Corrons, 2009; Franceschini 2009; Gallardo, 2015; Yue Wang, 2022). Existen sin embargo pocos estudios académicos que hayan recogido la faceta como pedagogo de Sinisterra. En años recientes, a partir de la publicación por la Editorial Ñaque de su libro *Prohibido escribir obras maestras* (2017) y siguiendo el trabajo continuado de Sinisterra en proyectos de

investigación propios y en colaboración con otras entidades (Dramaturgias Inducidas, 2012; TransMigrARTS, 2020-2022), han aparecido algunas reflexiones académicas sobre las claves internas de su magisterio (Gómez-Urda y Martínez, 2022).

Esta escasez de materiales sobre su trabajo como enseñante no oculta las numerosas menciones que autoras y autores como Luisa Cunillé, Sergi Belbel, Juan Mayorga, Itziar Pascual y Yolanda Pallín, entre otros nombres de la dramaturgia contemporánea en lengua española, han hecho precisamente de su labor como maestro. No es este el lugar para hacer un estado del arte de los trabajos académicos realizados sobre el autor teatral y su obra teórica sino, como se ha señalado antes, ofrecer aspectos esenciales de su pedagogía performativa. Dicho esto, en el texto se hace también una reflexión sobre el interés del dramaturgo en «romper» los límites entre la escritura dramática y la narrativa. No se trata de una revisión exhaustiva sino de mostrar cómo Sinisterra abre nuevos caminos para su escritura y los enlaza con su trabajo teórico, y viceversa, hasta llegar al desarrollo de sus «herramientas didácticas» de inspiración brechtiana, que dan paso a una pedagogía nueva, de raíz postestructuralista, con características extraídas de sus investigaciones en la naturaleza dramática de los textos. Este anhelo investigador fue el que llevó a Sinisterra a la creación del Teatro Fronterizo, espacio para la reflexión sobre las posibilidades dramáticas de grandes títulos de la historia de la novelística, para el cual el autor valenciano comenzó a realizar adaptaciones de textos narrativos, como veremos a continuación.

2.1 Sinisterra y el Teatro Fronterizo

Sinisterra, filólogo de formación, atiende desde mediados de los años setenta a las *formas* que los materiales narrativos podrían adoptar: la adaptación dramaturgica de textos narrativos se convirtió para él en un desafío profesional y artístico. Efectivamente, durante cerca de diez años, la mayor parte de su actividad como director y dramaturgo estuvo concentrada en la dramatización de textos narrativos destinados al Teatro Fronterizo, que nació en 1977 como un proyecto de investigación sobre las fronteras entre narrativa y dramaticidad. Lo que le interesaba a Sinisterra específicamente era explorar la enorme riqueza formal de la novela; la idea era cuestionar su complejidad en el ámbito

de la dramaturgia: «como el teatro acostumbra a hacer sus reflexiones siempre a partir de sí mismo, las renovaciones dramáticas tienen que ver con cuestionamientos de teatro anterior y, en muchos casos, el teatro ignora o finge ignorar lo que está ocurriendo en otros campos de la literatura o del arte, por no hablar de la ciencia» (Sinisterra, 2003, pág. 11). Para Sinisterra es evidente que existe una intensa relación entre la narrativa y el teatro. En la etapa previa a la creación del Teatro Fronterizo observó que, a pesar de la cercanía que siempre ha existido, el teatro contemporáneo estaba descuidando los enormes cambios que la novela ya venía experimentando desde el siglo XVIII, sobre todo a partir del siglo XIX. Comenzó a intentar la teatralización de textos narrativos procurando una teatralidad diferente, desafiada y cuestionada por el texto narrativo original: otras modalidades estructurales, otras modalidades discursivas, o mediante la indagación en determinadas áreas que el teatro contemporáneo ya venía investigando. Percibía que la teatralidad tradicional inscribía en su propia escritura «una matriz dramática, ciertos patrones o moldes interiorizados que condicionaban mi creatividad de una forma casi inconsciente» (Sinisterra, 2003, pág. 12). Aunque siempre mantuviera una actitud crítica hacia su propio trabajo como dramaturgo, Sinisterra se dio cuenta de que no conseguía liberarse de ciertos cánones inamovibles: por ejemplo, la noción de acción dramática, la noción de personaje y las nociones de tiempo y espacio, reductos incuestionables de la teatralidad que no conseguía transgredir. Se propuso entonces el proyecto de cuestionar en su propia experiencia esas pautas, patrones y matrices, a través de la teatralización de textos narrativos.

Como se apuntó antes, sobre la trayectoria profesional de Sinisterra se han publicado diferentes trabajos (Pérez-Rasilla, 2007; Serrano; 1996; Sosa, 2004), que han servido para introducir el estudio teórico de sus obras más divulgadas. En relación con su trayectoria como docente resulta obligado mencionar el traslado profesional y personal del autor a la ciudad de Barcelona. Después de unos años como catedrático y profesor de literatura en un instituto de Teruel, Sinisterra comienza su recorrido en el Institut del Teatre y posteriormente en la Universidad Autónoma. En Barcelona crea el ya mencionado Teatro Fronterizo, desde el que se propone una investigación sistemática para impugnar el teatro burgués imperante en el panorama español; cuestionar la naturaleza del texto dramático y el modo de escritura teatral, la noción de

personajes y su relación con las funciones escénicas del actor, el imperialismo de la fábula y la estructura de la trama, los conceptos de unidad y coherencia estéticas, el carácter discursivo de la representación, las fronteras entre narración oral e interpretación, la plasticidad del espacio espectacular, la teatralidad del juego, del ritual, de las fiestas, de la juglaría... Serie de cuestiones de apariencia formal pero que comprometen el lugar, el sentido y la función del hecho teatral, en la cultura y en la historia. Entre 1977 y 1997, bajo la dirección de Sinisterra, el Teatro Fronterizo monta una veintena de espectáculos a partir de los estudios teóricos e investigaciones previas, realizadas en laboratorios y seminarios. Como ya se dijo, muchas de estas obras son dramaturgias escritas a partir de textos literarios y tienen como eje central el cuestionamiento de la relación entre textualidad y teatralidad y la exploración de la teatralidad latente en los textos narrativos. Así, surgen las adaptaciones de *La leyenda de Gilgamesh* (*Gilgamesh*), el *Ulises* de James Joyce (*La noche de Molly Bloom*), *Moby Dick* y *Bartleby el escribiente*, de Herman Melville, y otros textos de sus autores «fetiche» Julio Cortázar, Frank Kafka o Samuel Beckett. Sin embargo, el reconocimiento de crítica y público llegaría para el dramaturgo valenciano con dos obras originales: *Ñaque, o de pijoos y actores* (1980) y *¡Ay, Carmela!* (1986); es especialmente a partir de este último título cuando la firma de José Sanchis Sinisterra adquiere renombre internacional como una de las máximas figuras de la dramaturgia española. En esta intensa década, la creación en 1980 de la Asociación Cultural Escena Alternativa es un paso previo para el surgimiento de la Sala Beckett, en 1988: un intento por conciliar las dificultades con las que se enfrentaba El Teatro Fronterizo, derivadas de una situación inestable tanto en sentido económico como grupal y que afectaba a la condición creativa de los autores del grupo. Es en este periodo cuando la actividad pedagógica de Sinisterra se despliega con mayor intensidad. En 1985 se produce el primer seminario de dramaturgia actoral, que tendría continuidad durante los años siguientes y, en 1989, imparte el primer seminario de dramaturgia textual... En el verano de 1997, Sinisterra y Luis Miguel Climent, fundadores de la Sala Beckett, deciden disolver la compañía El Teatro Fronterizo y abandonar la gestión. El relevo en la dirección artística y en la gestión lo toman Toni Casares y Pepe Far, colaboradores habituales de la Beckett desde su apertura, pero Sinisterra se mantiene vinculado a la sala como director pedagógico de los talleres y laboratorios de dramaturgia.

Sinisterra siempre ha defendido la necesidad de acercar el teatro a otras artes o a la ciencia y lo que denomina una teatralidad menor: «un proceso de desnudamiento, de sustracción de los componentes de la teatralidad. Frente a un fenómeno general del teatro contemporáneo que podríamos definir como una evolución acumulativa, aditiva, de elementos de la teatralidad, creo que convendría investigar una tendencia sustractiva, que fuera despojando al teatro de elementos indispensables hasta llegar a esos límites posibles de la teatralidad —que no son fijos sino que cambian según las épocas y el tipo de público— manteniendo por nuestra parte un componente de juego, en el sentido de ver qué pasa si prescindimos de tal o cual cosa, qué emerge o qué se refuerza en contrapartida». ⁴ El conjunto de la obra de Sinisterra presenta una dinámica entre la tradición y las líneas dramáticas contemporáneas; la experimentación y la investigación han sido constantes. Su investigación comprende las fronteras de la teatralidad: lo intertextual, la metateatralidad, el cuestionamiento de la fábula y del personaje tradicional, lo no dicho, lo enigmático; el despojamiento de los elementos constitutivos de la teatralidad tradicional o la modificación de los mecanismos perceptivos del espectador, la implicación del espectador en la ficcionalidad, su rol como coautor de la obra: la recepción como parte fundamental de su escritura. A pesar de su tenacidad en ampliar el concepto de dramaticidad, Sinisterra nunca se despega por completo de la tradición teatral —aunque a sus talleres les imponga títulos tan sarcásticos como *Bye Bye Aristóteles*— sino que se interesa por uno de sus aspectos fundamentales: la convención. Sinisterra impugna la convención mediante la creación de unas reglas de juego propias, como veremos a continuación.

2.2 Pedagogía performativa para la didáctica de la dramaturgia

Aquí forma es contenido y contenido es forma
(Samuel Beckett, 1929)

Sinisterra ha mostrado abiertamente en sus talleres y seminarios —en Europa y América— la naturaleza de sus indagaciones; ha compartido sus metodologías y los resultados de su trabajo de forma generosa, y

también exigente, hasta convertirse en una referencia ineludible para generaciones de estudiantes y profesionales de la dramaturgia y del teatro. En el caso de los talleres de escritura dramática —también denominados de dramaturgia textual— Sinisterra suele acotar un campo específico de la teatralidad, y lo hace desde la partitura literaria del hecho teatral. En cada uno de estos espacios de formación Sinisterra propone focalizar un ámbito susceptible de revisión, cuestionamiento e innovación, con la convicción, expresada de forma clara y precisa, de que la matriz literaria del teatro es un laboratorio de investigación desde el cual es posible abordar un amplísimo abanico de los procesos de producción y recepción de sentido (Ubersfeld, 1989) que se ponen de manifiesto en el hecho teatral. Los talleres de dramaturgia textual supusieron la inclusión natural de la enseñanza de la escritura dramática en los escenarios de formación orquestados previamente por Sinisterra, como veremos a continuación.

A mediados de la década de los 70, en los cursos y talleres de interpretación del Institut del Teatre de Barcelona, Sinisterra había comenzado a diseñar y aplicar ejercicios⁵ que apelaban a la improvisación; una improvisación sometida a pautas que se pueden considerar dramaturgias, y que conducen a (o parten de) procesos actorales no siempre realistas.⁶ Sinisterra se preguntaba «¿cómo harán estos jóvenes actores y actrices para interpretar personajes del teatro de Beckett, Pinter, Handke, Bernhard, Romero Esteo, Brossa...?» (Sinisterra, 2017: 20). En todo caso, dado que el marco académico del Institut no era el más idóneo para la experimentación, en los primeros años de la década de los ochenta comienza a explorar un variado y creciente corpus de ejercicios en los talleres del Teatro Fronterizo, que pronto constituyeron el primer Laboratorio de Dramaturgia Actoral. Por otra parte, a finales de los años setenta y principios de los ochenta Sinisterra acometía un intento de sistematización de los procedimientos de dramatización de textos narrativos (Brecht, Joyce, Kafka, Sábato, Melville, Beckett, Cortázar) puestos en práctica en los primeros montajes del Teatro Fronterizo antes mencionados, a partir del rastreo en los métodos del formalismo ruso, el estructuralismo francés, el análisis del discurso y el campo teórico que se extiende desde la lingüística a la narratología. Partiendo fundamentalmente de la distinción conceptual entre «historia» y «discurso», otros textos narrativos invitan a Sinisterra a cuestionar algunos parámetros

tradicionales del texto dramático, «desde la envidiable libertad formal de la narrativa»⁸ (Sinisterra, 2017, pág.20).

En 1985, El Teatro Fronterizo es invitado a participar en el Festival de Manizales (Colombia) con el montaje de *Ñaque o De piojos y actores*. En su transcurso Sinisterra acepta impartir un breve taller sobre su metodología de la Dramaturgia de Textos Narrativos en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia (Medellín).⁸ Allí desarrolla un programa inédito hasta ese momento, alternando planteamientos y ejercicios de Dramaturgia Actoral y de Dramaturgia de Textos Narrativos, lo que inaugura una fecunda contaminación entre ambos campos. El salto cualitativo se produce el año siguiente cuando es invitado a impartir un semestre académico en la misma Facultad. Sinisterra prepara un programa más o menos estructurado a partir de la experiencia anterior; sin embargo, la solicitud de docencia se refería a la escritura dramática —dramaturgia textual— ya que en Colombia el teatro textual había sido prácticamente excluido de las propuestas contemporáneas, en parte por la influencia del T. E. C. de Cali y el Teatro de la Candelaria de Bogotá, en parte por la impronta dejada en toda América Latina por el Odin Teatret y su fundador y director, Eugenio Barba. A partir de esta fecha, la Dramaturgia de Textos Narrativos (D.T.N.), la Dramaturgia Actoral (D.A.) y la Dramaturgia Textual (D.T.) comienzan a contaminarse entre sí, hecho orgánico si se tiene en consideración la propia condición mestiza como teórico, director, autor y pedagogo de Sinisterra, abocado personal y profesionalmente a tender puentes entre la literatura, —los estudios literarios, en especial la narratología— la escritura dramática y la formación y dirección de actores.

2.3 Bailar en cadenas

*«El clásico que escribe una tragedia
observando cierto número de reglas que él conoce
es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza
y que es esclavo de otras reglas que ignora.»*

Raymond Queneau

«Bailar en cadenas»⁹ es una de las expresiones favoritas de José Sanchis Sinisterra; la utiliza para explicar uno de los recursos fundamentales de su pedagogía: el protocolo. En su libro *Prohibido escribir obras maestras*, Sinisterra hace genealogía del concepto: denomina así a una formulación esquemática basada en una escena previa ya existente; a partir de este esquema –y mediante el cumplimiento estricto de los ítems que contiene– surgirá una nueva escena escrita, resultante de la aplicación del conjunto del protocolo. En sus clases de dramaturgia textual Sinisterra aplica una didáctica basada en la contextualización y explicación de los problemas/protocolos: las y los participantes deben atender las consignas que aparecen en ellos y seguirlas, de forma libre –o mediatizada por la modalidad «impromptu»¹⁰ (desvelamiento progresivo de cada una de las consignas, por ejemplo, el conductor del taller desvela una consigna cada diez minutos)– pero sometiendo siempre la escritura a las constricciones marcadas.

Para la elaboración de los protocolos, Sinisterra observa la estructura formal, las connotaciones y potencias dramatúrgicas y actorales de una determinada escena teatral –por ejemplo la pieza breve *La mujer judía*,¹¹ de Bertold Brecht– o el mecanismo dialógico de una obra –por ejemplo, *Paisaje*, de Harold Pinter; o *La petición de empleo*, de Michel Vinaver– y transforma dicha estructura en modelos analógicos –mediante los citados esquemas– para la confección de sus ejercicios de dramaturgia textual. Por lo tanto, de esa estructura formal en la que se inspira, surge el protocolo, el dispositivo generador del ejercicio de escritura dramática. La disección de la «carpintería» de la escena, pieza u obra, –el cómo se han realizado dichas escenas u obras– adquiere una intención didáctica; el estudio minucioso de una construcción dramatúrgica previa es el procedimiento matriz de la concepción y elaboración de muchos de los protocolos de Sinisterra.

Una vez explicado y comprendido el dispositivo dramatúrgico focalizado en cada esquema, la utilización de estos protocolos en los talleres de dramaturgia textual cumple una función de *training*. La persona que participa en el taller debe seguir, después de la explicación del protocolo, las opciones que en él se presentan. Después de la escritura –que cada participante hace de forma individual– y tras la lectura de cada texto particular, se comenta en grupo si el trabajo cumple o no con los requisitos marcados; si hay o no progresividad; si el texto sería, o no, inteligible para un receptor ajeno al espacio de formación donde se ha

producido la nueva pieza. En definitiva, se analiza, bajo la supervisión del conductor, la potencia dramática del texto dramático obtenido por la aplicación del protocolo; la efectividad del juego analógico que Sinisterra nos invita disfrutar. Este sería efectivamente el verdadero sentido del juego: crear las reglas, elegir la forma y observar cómo se produce el contenido. En su «cuaderno de Medellín» —refiriéndose al primer taller de dramaturgia textual impartido en esa ciudad de Colombia— Sinisterra explica cómo surgió el protocolo del primer ejercicio de Dramaturgia Textual: *El ensayo*.

Este primer protocolo emerge de la pieza antes citada *La mujer judía*. Brecht sitúa la obra en «*Francfort, 1955*», como indica la acotación inicial. En escena, una mujer, Judith, está haciendo el equipaje. Duda entre qué llevarse y qué dejar. Cansada, se sienta en una maleta «*con la cabeza entre las manos*». Finalmente va al teléfono y efectúa hasta cuatro llamadas, en las que comunica a otros tantos interlocutores su decisión de irse de viaje. La versión que da en cada llamada depende del interlocutor; no se trata de un viaje de placer, sino que abandona Alemania porque su condición de judía la pone en peligro, y problematiza la situación de su marido, médico ario. Al terminar la cuarta llamada, quema su agenda telefónica, deambula inquieta por el cuarto y, finalmente, interpela a una silla vacía: «Sí, me marcho ahora, Fritz». Tal vez haya esperado demasiado, tienes que disculparme, pero... (*Se detiene reflexiona y vuelve a comenzar de otro modo*). En la acotación precedente, Brecht ha indicado: «*Ensayo el pequeño discurso que piensa soltar a su marido.*» Tras la cuarta interrupción del ensayo, «*se oye una puerta*» y entra Fritz. Ante la evidencia de la inminente partida de la mujer, el marido no intenta retenerla y pretende creer que se trata de un viaje temporal, ya que «esto no durará mucho».

De este texto dramático —que había montado en sus años de teatro universitario—, Sinisterra somete a exploración las dos últimas escenas: el ensayo de Judith y el diálogo de los esposos. A continuación, se muestra el protocolo elaborado por Sinisterra con posterioridad al estudio de las dos escenas referidas.

PROTOCOLO *El ensayo*

(Modalidad: monólogo / diálogo)

SITUACIÓN

- **A** está esperando a **B** para resolver un grave y urgente conflicto y ensaya el modo de hacerlo.
- **B**, al llegar, le comunica una circunstancia inesperada que no estaba en las presuposiciones y/o expectativas de **A**.

OBJETIVOS (OPCIONALES) DE **A**

- **A** tiene que romper con **B** sin dañarle.
- **A** necesita que **B** renuncie a **X**, su bien máspreciado.
- **A** tiene que retener a **B**, que pretende abandonarle.
- **A** tiene que confesar a **B** algo
 - vergonzoso para **A**;
 - doloroso para **B**.
- **A** tiene que reconciliarse con **B**, a quien hizo mucho daño.
- **A** tiene que plantarle cara a **B**, a quien teme.
- **A** necesita que **B** le ayude en una acción que, sin duda, contraría

los principios de **B**.

ACCIÓN

A interpela a **B**, ausente, mediante diversas estrategias comunicativas.

ESPACIALIDAD

– El lugar en que va a producirse el encuentro no resulta favorable para el objetivo de **A**.

TEMPORALIDAD

– El conflicto debe resolverse hoy y la llegada de **B** es inminente.

RESOLUCIÓN

– En el diálogo subsiguiente a la llegada de **B** mencionado de un modo explícito.

– La circunstancia inesperada -que **B** no comunica a **A** inmediatamente- es susceptible de transformar radicalmente incluso la situación y/o el conflicto.

A propósito de la observación de las escenas que dan pie al protocolo *El ensayo*, Sinisterra proponía las siguientes cuestiones:

«¿Es posible interpelar orgánicamente a un «personaje ausente» como si ya estuviera en escena? ¿Pueden el actor o la actriz imaginar (e interactuar con) las reacciones supuestas del personaje que está a punto de llegar? ¿Verse afectado/a por ellas e interrumpir su discurso una y otra vez, alterando quizás sus estrategias y transitando de un estado emocional a otro? ¿No conduciría esto último a la construcción de un personaje diverso, contradictorio, imprevisible, complejo y, en definitiva «poliédrico» (como hoy lo designo)? ¿En qué medida el discurso podría articularse —y articular «interiormente» al personaje— si, además del propósito al parecer meramente informativo de Judith, estuviera dotado de un objetivo concreto y perentorio?» (Sinisterra, 2017, pág. 29).

Sinisterra reflexiona sobre la noción de objetivo: algo que el personaje debe lograr, obtener, modificar en su interlocutor cuando llegue, es decir: en el aquí y ahora y en el diálogo final. Se interroga sobre cómo dosificar verbalmente el material dialógico para que el subtexto¹² adquiera mayor relevancia y densidad que el texto, junto a otras consideraciones referidas al proceso de la recepción: cómo dosificar la información sobre los personajes, la situación, sus antecedentes y circunstancias, o cómo modular y alterar el punto de vista.

2.4 Dramaturgia actoral

Sinisterra denomina «dramaturgia actoral» a un amplio conjunto de ejercicios predramáticos dirigidos a fomentar en actores y actrices la creación dramática (Gómez-Urda y Martínez 2022). Como vimos anteriormente, Sinisterra ya consideraba en los primeros años ochenta que las y los intérpretes «no son solo instrumentos en manos de la creatividad de otros, sino creadores capaces de conciliar la organicidad y la organización de un producto escénico». ¹³ Las bases de su laboratorio (el «colaboratorio») de dramaturgia actoral tienen por tanto carácter teórico-práctico, lo que implica tener un pensamiento más abierto y el cuerpo dispuesto para la acción.

La situación que cada protocolo de dramaturgia actoral plantea requiere siempre de grandes dosis de improvisación. Desde este paradigma —no hay un texto escrito que las actrices y actores puedan seguir, sino pautas situacionales esquemáticas— se realizan ejercicios en torno a unas reglas que se les imponen a los participantes, que han de entender

este alcance cognitivo como un espacio fértil para la creación. Aparece la restricción, las sujeciones que se imponen al actor/ actriz para obtener una libertad creativa y, dentro de la restricción, encontrar la libertad de hacer y decir. Una vez más, el concepto de protocolo opera como matriz del juego. La dramaturgia actoral es, en sí, un laboratorio de creación dramática que tiene en cuenta la capacidad de improvisación y la intuición de actores y actrices para generar acción dramática a partir de unas consignas —más o menos complejas— en función de los objetivos que se marquen, como veremos más adelante. La dramaturgia actoral, en base a la idea de creación *in situ*, con la rapidez que exige la improvisación, devela códigos sociales de nuestras culturas, no siempre explícitos en los discursos oficiales. Danzar con cadenas, restricciones para poner en escena las limitaciones que todas y todos tenemos en las experiencias de vida.

3. EN EL INTERIOR DEL PROTOCOLO

En junio de 2022 se celebró en Madrid el taller *Micromemorias*, organizado por el Nuevo Teatro Fronterizo e impartido por José Sanchis Sinisterra, en el marco del proyecto TransMigrARTS.¹⁴ El laboratorio de investigación-creación LLA-CREATIS de la Universidad de Toulouse Jean Jaurès, para el que trabajaba en ese momento, me envió como parte de la expedición de investigadores del proyecto para integrarme en el grupo de trabajo como observador participante. Sinisterra iba a ofrecer un espacio de dramaturgia actoral para las personas migrantes que serían los participantes e informantes en el taller. La naturaleza de los protocolos activaría la memoria autobiográfica y podría disparar un juego autoficcional muy interesante; darían lugar a situaciones emergentes y, en este sentido, responderían de manera efectiva a la indagación en las materias sensibles de la migración, parte fundamental en el contexto investigativo del proyecto TransMigrARTS (Gómez-Urda y Martínez, 2022).

Viajo emocionado y contento por reunirme de nuevo con José; él también se alegra de ver a un viejo conocido como yo entre las personas que van a formar parte del taller. A modo de presentación, sin demasiados preámbulos, nos propone realizar un primer ejercicio que denomina «El curioso impertinente»¹⁵; nos lo presenta como un juego que consiste

en establecer diálogos agrupados por parejas formadas por una observadora y una participante migrante, aunque de una u otra forma todas las personas que le rodeamos somos migrantes y participantes en este espacio. La observación debe conseguir extraer información de la situación vital de la persona migrante, simulando un encuentro fortuito. Sinisterra apenas ofrece más pautas que esas, aunque luego introducirá comentarios cargados de ironía y que apuntan sentido, durante el desarrollo de las acciones. Antes de comenzar insiste en una idea clave: la creación se produce en el «entre», nos pide que pongamos atención en el otro, en la escucha de lo que el otro nos ofrece, en volver a uno mismo a partir del otro. El protocolo presenta por lo tanto a dos personajes A y B: A es la participante que asume el rol de entrevistada y B la investigadora en el rol de entrevistadora. El público sentado en sillas alrededor y como toda escenografía, una mesa y otras dos sillas vacías: la persona migrante A permanece sentada a la mesa, la investigadora B debe buscar la excusa para sentarse e iniciar la entrevista. El rol de Sanchis consiste en inducir ajustes en las acciones, por ejemplo, «abre tu bolso y saca los objetos que tengas ahí» o «pregúntale por qué hace eso». Introduce acciones también físicas, propone pausas, silencios o da el aviso para que se cierre la entrevista.

Ahora yo soy B. Me levanto a una señal de Sinisterra y entro en un espacio en donde ya se encuentra A, la persona migrante; debo buscar, mediante preguntas realizadas de forma improvisada, la activación de su memoria en relación con su proceso de migración. Es una primera puerta que el participante cruza en el camino hacia el espacio autobiográfico o autoficcional. Esta práctica performativa abre la posibilidad de una narración de vida en primera persona y pone a la participante en un estado «liminal» en donde la fantasía también despliega las múltiples formas del yo. De esta confluencia, y de la activación de la conciencia del ser migrante, puede emerger la posibilidad de un estado de transformación (Gómez-Urda y Martínez 2022). Me dispongo para salir a «escena», comparto la situación con una participante procedente de Perú; entro en su espacio invitándola a su participación en el taller que, ya de hecho, estamos realizando en ese momento; hago un *flash-back* sobre lo que podría ser una búsqueda activa de personas migrantes, en cualquier lugar de cualquier ciudad; represento la forma en que habría contactado con ella; soy consciente de que recorro a una especie de «meta-realidad». Ella se siente a gusto y cuenta historias de su vida migrante que

son importantes para comprender su tránsito. El objetivo se ha cumplido y Sinisterra, unos minutos más tarde y un par de órdenes mediante, cierra la escena.

Do it (Hazlo) o el «ejercicio imposible» es otro de los protocolos de dramaturgia actoral del repertorio sinisterriano; con dicho ejercicio se busca poner en juego la noción de objetivo, entendido este como la intención que organiza la acción de un personaje, una acción impregnada de un deseo o finalidad. La noción de objetivo en la dramaturgia puede ser diversa, nos explica José. Los objetivos pueden ser explícitos en el juego actoral, sin embargo, en el teatro son importantes los «pequeños personajes» que cumplen una función dentro de la narración dramática. A pesar de que hagan de «sombras» o realicen una función en apariencia «superficial» tienen un objetivo secreto. Mediante el objetivo entra en juego lo intencional, lo que organiza la conducta escénica de un personaje. *Do it* plantea una situación con un personaje que tiene un «objetivo secreto» y otro personaje, que lo desconoce, tiene que descubrirlo. Quien tiene el objetivo secreto debe sondear cómo insertar el objetivo secreto a través de una especie de «somatización del objetivo»; señala Sinisterra: «que el objetivo nos habite para organizar una conducta».

El protocolo es el siguiente: A desea que B realice aquí y ahora un objetivo X. Este objetivo se debe comunicar de forma gestual, cuidando la gestualidad para que no sea demasiado explícita. La restricción está en no indicar directamente lo que se desea. Sinisterra comunica el objetivo secreto al personaje A y, mientras, B debe abandonar la sala. Ninguno de los participantes puede hablar. Al quitarle lo verbal a la transmisión del objetivo este se convierte en gesto, pulsión, tensión. Se permite el contacto físico, siempre y cuando no sea muy agresivo u obsceno. Lo importante es que B haga el objetivo propuesto por A sin transmisión directa verbal o mediante acciones explícitas. Se trata de que B somatice, habite o incorpore el objetivo a través de las gesticulaciones o insinuaciones, no verbales, de A. Ya en la práctica, Sinisterra le transmite el objetivo a A (la participante migrante) y al mismo tiempo a una parte del grupo de participantes y observadores; mientras, yo (B), me retiro del salón, con otra parte del grupo que no quiere conocer el objetivo. La consigna –que solo sabré cuando la descubra o, cuando, si fracaso en el intento, me sea revelada por Sinisterra, es: «Sácame de aquí» (del salón). Sinisterra subtítulo este ejercicio como «imposible» debido a su gran complejidad. Transmitir el objetivo propuesto sin palabras, con la limitación de gestos

impuesta, es una tarea ardua. Sin conocer el objetivo, entro de nuevo en la sala. Como observador participante, experimento la transformación desde ese momento: la respiración comienza a ser consciente, la relación con el espacio se modifica porque abandono la posición física corporal estática del observador no participante y comienzo una nueva relación espacial con el entorno. Las materialidades cobran sentido al incorporarlas al juego que se produce, o se puede producir, en la participación. Se produce un incremento de la subjetividad debido a la aparición de un yo consciente como sujeto que está siendo observado y en el que emerge un dispositivo de auto-observación de nuestras acciones, más o menos improvisadas. Los gestos, las expresiones, las modulaciones de la voz, en forma de gritos, alientos o ruidos cobran nuevos sentidos porque responden al hecho de la comunicación y de la respuesta a una compañera que se manifiesta en el espacio del taller. Miro, escucho, parece angustiada. Murmura sin decir nada, expresa emociones que no llego a identificar, parece que siente miedo. En un momento me tira de la camiseta, pero no entiendo muy bien lo que quiere transmitirme. En este momento, Sinisterra recomienda disminuir las tensiones y puntualiza que, en la unilateralidad del secreto, o consigna, se puede tratar de comunicar con diferentes intensidades o variaciones.

Yo trato de calmar a mi compañera, la abrazo, la agarro suavemente del brazo. Ella camina y me mira con intensidad, se pasea con inquietud sin apartar la mirada de mis ojos. Trato de actuar de diferentes maneras, camino alrededor de la sala, salto, atravieso con mi brazo sus brazos en jarras. Salgo del salón, vuelvo a entrar, me tiro al suelo, me arrodillo ante ella, la abrazo de nuevo; me siento en la mesa, en la silla, la tomo de la mano. Siento su angustia, yo también comienzo a estar angustiado e intento salir de nuevo; ella reacciona con desesperación deteniéndome por la ropa. La tensión crece, entonces grito y suelto los nervios. A partir de ahí inicio una escucha corporal más abierta, mediada por el tacto como sentido de unión entre los dos: se ralentiza la acción, evidencio una mayor apertura sensible de su cuerpo y desarrollamos una danza con las manos; ahora nos miramos con intensidad: creo que he descubierto su objetivo secreto.

Cuando regresamos a la sala recibimos aplausos, hemos conseguido culminar con éxito el ejercicio imposible y, seguramente, ese pequeño movimiento hacia afuera y hacia adentro haya supuesto una transformación en A y en B. En el diálogo posterior hablamos con el resto del grupo

de las emociones que hemos sentido, como la angustia y o el sentimiento de agobio. Yo sentí un breve momento de felicidad compartida con mi compañera; había conseguido *leer* el deseo de irse de ella, de salir de allí, interpretado su objetivo, compartido su deseo.

Mis compañeras observadoras argumentaron que se percibía una dificultad por parte de la participante migrante para dejar expresar a través de su cuerpo, para realizar acciones corporales concretas que le permitieran transmitir su objetivo. En el informe que realizaron para el proyecto TransMigrARTS mis compañeras escribieron: «...a medida que el ejercicio iba avanzando eran más precisas las manifestaciones corporales de la participante migrante, posiblemente, por el hecho de desarrollar una mayor confianza en la apropiación del espacio para realizar movimientos y desplazamientos, pero también debido a la generación progresiva de un acercamiento y una comprensión de la corporalidad del interlocutor, facilitando el surgimiento de acciones más concretas en esta situación de comunicación no verbal». ¹⁶

El protocolo *Do it* genera un trabajo dramático eminentemente corporal. Los talleristas deben estar abiertos a recibir y ofrecer, atentos al intercambio energético y emocional, ya que se retira la palabra para poder expresar con el cuerpo, esta expresión se convierte en tensión, fuerza, explosión, impotencia, frustración, agobio, desesperación, en definitiva, en material dramático. Para Sinisterra un actor debe transmitir emociones, incluso emociones difusas, puesto que a veces no es posible distinguir las emociones de los sentimientos y de los estados anímicos. Ese complejo emocional lo denomina ESEAS (Emociones, Sentimientos y Estados de Ánimo). Los actores deben expresar emociones ambiguas, no siempre estereotipadas, ya que las emociones son mezclas de sensaciones que a veces no se pueden etiquetar tan simplemente. Dentro de los ejercicios que realiza con los actores Sinisterra propone una triplete de emociones (por ejemplo, odio-miedo-deseo) para que los actores puedan transmitir esta emocionalidad a través de la respiración y de la respiración pasar a los gestos corporales.

Entonces, ¿es posible distinguir la emoción de los sentimientos? Sinisterra sugiere que para el trabajo actoral estos conceptos son cuasi-sinónimos, junto con los estados de ánimo; lo interesante son los matices o pequeñas variaciones que van emergiendo entre una emoción y otra, que posiblemente ya tienen un reconocimiento consensuado por oposiciones

binarias (como la alegría y la tristeza, por ejemplo) entre las cuales se va produciendo una especie de claro-oscuro.

4. CONCLUSIÓN (O DESENLACE)

Sinisterra ha desarrollado herramientas metodológicas para la enseñanza de la escritura dramática, tanto en el ámbito de la dramaturgia textual como en la, así llamada, dramaturgia actoral: al contrario de lo que pudiera parecer, la convención y las constricciones son métodos pedagógicos fundamentales en su didáctica. Mediante la combinación de aspectos teóricos fundamentados y enraizados en la poética de su maestro Brecht, con la serie de ejercicios diseñados por él –y que focalizan cuestiones técnicas y estéticas de distintas problemáticas dramatúrgicas– Sinisterra pone a la enseñanza de la escritura dramática en una categoría factual y performativa, enfatizando las prácticas corporales.

Señala Sinisterra que escribir no es tanto llegar a la esencia de uno mismo, sino, quizás, encontrar al otro que existe dentro de cada uno de nosotros, encontrar a los otros que nos habitan. El pensamiento contemporáneo nos revela que el «yo» es una pura ilusión, que la persona es una construcción sociocultural y que, definitivamente, «yo somos muchos». En cada uno de nosotros existe una tribu en la que predomina la ley de la alteridad. Escribir teatro, afirma Sinisterra, nos permite multiplicar esa voz individual, dispersar la subjetividad en las voces, en los cuerpos y en las sustancias de diversos personajes que aparentemente nada tienen que ver con nosotros pero que, de una manera u otra, forman parte de esa voz interior que nos habita y nos atraviesa. La complejidad del yo como punto de partida de la creación y la escritura dramática. Sobre esta idea de complejidad en el quehacer de Sinisterra, el dramaturgo y director Juan Mayorga, Premio Princesa de Asturias de las Letras 2022, dejaba escrito en el prólogo de *La escena sin límites*:

La noción de complejidad es nuclear en Sanchis como dramaturgo y como investigador. También lo es en el Sanchis pedagogo. La exploración de aquello que, siendo complejo se esconde en lo simple: tal ha sido el objetivo común de los, por lo demás, tan diversos talleres de dramaturgia que ha liderado. Estos no han sido cursillos de acceso al gremio, sino laboratorios cuya marca es la incertidumbre de los resultados. Frente a tantos talleres basados en la repetición de un modelo, los alumnos de

Sanchis han sido animados a desestabilizar los modelos preexistentes. En lugar de escritores clónicos, educados en la redundancia, Sanchis ha alentado vocaciones originales. De ahí que tantos autores reconozcan en él a un maestro (Mayorga 2002).

Buscar la complejidad en la incertidumbre, explorar espacios fronterizos, liminales, no transitados, los umbrales donde el juego se rebela contra la razón de las palabras. Las aportaciones de José Sanchis Sinisterra a la enseñanza de la escritura dramática en español, su verdadera patria, como nos dijo a Gabi y a mí en una charla en el TAI (Gómez-Urda y Bastida, 2022), son aquí expuestas de una forma muy humilde para las magnitudes que ofrece el campo de análisis. La intención de este artículo es describir un ejercicio de aprendizaje, un tiempo de observación y de reflexiones y de acción y escritura con la pedagogía performativa de Sinisterra. En escena siempre el humanismo radical y hospitalario de su magisterio. Y el brillo apasionado de sus ojos. Sus gestos, generosos y amables, en la mostranza del arte de la dramaturgia.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (2013) *Poética*, Madrid, Alianza.
- ARTAUD, ANTONIN (2011) *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa.
- AZNAR SOLER, MANUEL (1991) (Ed), *Ñaque, ¡Ay, Carmela!*, Cátedra, Madrid.
- BECKETT, SAMUEL [1929] (2008) «Dante...Bruno...Vico...Joyce» en *Proust y otros ensayos*, Santiago de Chile, Universidad Diego Portales.
- BRECHT, BERTOLD (2012) *Los horacios y los curiacios. Terror y miseria del Tercer Reich. Los fusiles de la señora Carrar: Teatro completo*, 6 (El libro de bolsillo - Bibliotecas de autor - Biblioteca Brecht) Alianza, Madrid.
- CORRONS, FABRICE (2009) *La escuela de Sanchis*, Tesis doctoral, Universidad de Toulouse.
- FRANCESCHINI, MARIE ELISA (2009) *L'esthétique du translucide» chez José Sanchis Sinisterra*, Tesis doctoral, Universidad de Toulouse.
- GALLARDO, LAURENT (2015) *«Le théâtre en ses dehors: la poétique des intercesseurs dans l'œuvre de José Sanchis Sinisterra»*, Tesis doctoral, Universidad de Toulouse.

- GÓMEZ-URDA, FÉLIX y MARTINEZ, MONIQUE (2022) «Vidas migrantes: Autobiografía y autoficción a partir de los ejercicios de dramaturgia actoral de José Sanchis Sinisterra» en Revista TMA n°2, Toulouse. DOI 10.59486/PNQL9670
- GÓMEZ-URDA, FÉLIX y BASTIDA, GABRIELA (2022) «Mi única patria es la escritura en español». Entrevista con José Sanchis Sinisterra, en Revista TMA n° 2, Toulouse. <https://www.transmigrants.com/revista-actual/>
- MARTINEZ THOMAS, MONIQUE (2021) «El Nuevo Teatro Fonterizo como contra-dispositivo de investigación-creación», en Abuin, A., Perez-Rasilla, y Soria, G. *Fuera del escenario: Teatralidades alternativas en la España actual*, Visor Libros. Madrid.
- José Sanchis Sinisterra, una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque. 2004.
- MAYORGA, JUAN (2002) «Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra», Prólogo de *La Escena sin límites*, Ñaque, Ciudad Real.
- MONLEÓN, J. (1980). «Entrevista con Sanchis». Revista Primer acto: Cuadernos de investigación teatral.
- NIETZSCHE, FRIEDRICH (2010) *El nacimiento de la tragedia / El caminante y su sombra / La ciencia jovial*, Madrid, Gredos.
- PÉREZ-RASILLA, E. (2007) *Introducción a ¡Ay, Carmela! El lector por horas*, de José Sanchis Sinisterra. Madrid, Espasa-Calpe.
- SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ (2017) *Prohibido escribir obras maestras*, Ciudad Real, Ñaque.
- La escena sin límites* (2002) Ñaque, Ciudad Real.
- Dramaturgia de textos narrativos* (2003) Ñaque, Ciudad Real.
- Los figurantes* (1996) Visor, Madrid.
- SAVAL, JOSÉ V. (2003) «Comentarios a *La escena sin límites* de José Sanchis Sinisterra,» Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 19.
- SERRANO, VIRTUDES. (1996). Introducción a *Trilogía americana*, de José Sanchis Sinisterra. Madrid: Cátedra.
- SOSA, MARCELA (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.
- UBERSFELD, ANN (1989) *Semiótica teatral*, Madrid/Murcia, Cátedra.

WANG, YUE (2022) *La polifonía en la narrativa de Julio Cortázar y en la dramaturgia de José Sanchis Sinisterra*, Tesis doctoral, Universidad Carlos III.

This article was elaborated in the context of TransMigrARTS Network, a European project that has received funding from the European Union's Horizon 2020 research and innovation programme under the Marie Skłodowska-Curie GA No 101007587 and coordinated by Dr. Martinez Thomas. «This article reflects only the author's view and the Agency is not responsible for any use that may be made of the information it contains».

Convocatoria de ayudas Margarita Salas de la UCM, financiada por el Ministerio de Universidades con fondos Next Generation de la Unión Europea.

6. NOTAS

- ¹ La hipótesis del proyecto de investigación TransMigrARTS, financiado por la Unión Europea, es que las artes escénicas, a través de las herramientas de investigación-creación, pueden contribuir a transformar y mejorar los modos de existencia de las personas migrantes en situaciones de vulnerabilidad.
- ² <https://www.salabeckett.cat/es>
- ³ El 14 de noviembre de 2019 José Sanchis Sinisterra fue nombrado Doctor *Honoris Causa* por la Universidad de Toulouse Jean Jaurès.
- ⁴ Entrevista de Sinisterra en *Primer Acto* con José Monleón (1980) recuperada por Wang, Yue (2022).
- ⁵ El germen de algunos de estos ejercicios se encuentra en las experiencias de creación colectiva con adolescentes en su época de catedrático en Teruel (1968-1970) y en las Prácticas de Creatividad Grupal que desarrolló en el entorno de la Sociedad Española de Psicoterapia y Técnicas de Grupo en Barcelona (1972-1975).
- ⁶ Los ejercicios «no realistas» propuestos y realizados en el Institut del Teatre tuvieron mucho que ver con la triunfal introducción en España de una nueva textualidad en la siguiente década.
- ⁷ Los textos fragmentarios de Kafka, en particular, son objeto de varios talleres y seminarios.
- ⁸ Texto de Thomas Bernhard, Alexander Kluge, Borges, Elena Garro, Jack Matthews, Dino Buzzati, Eliot Weinberger, entre otros.

- ⁹ La citada expresión, clave en la enseñanza de Sinisterra, resume la entrada 140 de la obra de Nietzsche *El caminante y su sombra*, que lleva por título *Bailar encadenado*. El texto original dice: «Ante todo, artista, poeta y escritor griego ha de preguntarse: ¿cuál es la nueva coerción que él se impone y hace atractiva para sus contemporáneos (de modo que encuentra imitadores)? Pues lo que se llama «invención» (en métrica, por ejemplo) es siempre una traba autoimpuesta. «Bailar encadenado», hacérselo difícil y luego extender sobre ello la ilusión de la facilidad, es la artimaña que quieren mostrarnos. Ya en Homero puede percibirse una plétora de fórmulas heredadas y leyes narrativas épicas, dentro de las cuales debía bailar; y él mismo añadió la creación de nuevas convenciones para los venideros. Esta fue la escuela educadora de los poetas griegos: primero por tanto dejarse imponer una múltiple coerción por los poetas anteriores; luego añadir la invención de una nueva coerción, imponérsela y vencerla graciosamente: de modo que coerción y victoria sean advertidas y admiradas (pp. 221 y 222).
- ¹⁰ Según Sinisterra los «impromptu» reducen la tendencia cohesiva del pensamiento racional y activa los «automatismos psíquicos» de los que hablaban los surrealistas.
- ¹¹ Se trata de una de las 24 piezas que componen *Terror y miseria en el III Reich*, el gran fresco de Bertold Brecht sobre la Alemania bajo el poder de Hitler; un texto escrito en el exilio, basado en relatos y noticias de prensa.
- ¹² El subtexto es el contenido por debajo del diálogo. Debajo de lo que se dice, puede haber conflicto, ira, competencia, orgullo, soberbia u otras ideas y emociones implícitas. Son los pensamientos no expresados y las motivaciones de los personajes, lo que realmente piensan y creen.
- ¹³ Extraído de las sesiones teóricas de Sinisterra en el taller teatral *Micromemorias* del proyecto de investigación TransMigrARTS.
- ¹⁴ Me incorporo a este proyecto internacional en enero de 2022, al finalizar una estancia de investigación en el Instituto de Lengua, Literatura y Antropología (ILLA) del Centro de Ciencias Humanas y Sociales (CCHS) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) bajo la dirección del científico Óscar Cornago.
- ¹⁵ El título alude a la breve novela que Cervantes incluyó en *El Quijote*.
- ¹⁶ Extracto del informe realizado por el grupo de investigadoras TransMigrARTS presentes en el taller *Micromemorias*: Natalia Quiceno, Gabriela Acosta, Xanath Bautista, Sonia Castillo, Adriana Córdoba, Sandra Ortega, Sandra Suárez, Carolina Mahecha, Orlando Arroyabe, María Teresa Muñoz, Luis Ramírez, Monique Martínez y Félix Gómez-Urda.

