

Entre Sanchis y Liddell: dos volúmenes de la colección «La maschera e il volto», Pisa, ETS

Simone Trecca
Università degli Studi Roma Tre
simone.trecca@uniroma3.it



LIDDELL, Angélica, *Belgrado. Canta lingua il mistero del corpo glorioso*, studio e traduzione di Silvia Monti, Pisa, ETS, 2017, 271 pp. ISBN: 978-88-4675-123-2



SANCHIS SINISTERRA, José, *Il lettore a ore*, studio e traduzione di Renata Londero, Pisa, ETS, 2018, 151 pp. ISBN: 978-88-4675-440-0

Los dos volúmenes que aquí reseñamos representan el cuarto y quinto, respectivamente, de la colección de textos teatrales hispánicos modernos y contemporáneos “La maschera e il volto”, creada y dirigida por el profesor Enrico Di Pastena, de la Università di Pisa, y publicados por la editorial ETS, con sede en la misma ciudad del prestigioso ateneo. Antes de estos, el mismo estudioso había reunido tres piezas de Juan Mayorga (*Himmelweg*, *El cartógrafo* y *JK*) bajo el título *Teatro della Shoah* (2014), para estrenar su interesante y tan necesaria iniciativa editorial. Al año siguiente, le tocaba a otro autor imprescindible de la historia de la dramaturgia española (y catalana) reciente, Josep Maria Benet i Jornet, cuya *Soterrani* (*Sotto la casa*, 2015), traducida al italiano por Pino Tierno, editaba y prologaba quien esto escribe. El tercer número, otra vez a cargo de Di Pastena, acogió *La tierra* (*La terra*, 2016), de José Ramón Fernández. Desde sus comienzos, la serie “La maschera e il volto” se nos ha venido ofreciendo, a los lectores y estudiosos italianos, como una novedosa oportunidad para entrar en contacto de forma especializada con una de las realidades teatrales más vivas y cualitativamente elevadas de Europa, según una línea editorial que conjuga con acierto la intención divulgativa y la aportación crítica e interpretativa de nivel académico, contando, además, con una esmerada labor de traducción de las piezas. Todo ello hace de esta colección un ejemplo modélico de difusión de la dramaturgia hispánica contemporánea en Italia y una herramienta esencial para el estudio de la misma, tanto desde el punto de vista literario y de la traducción, como desde la perspectiva más propiamente teatral y de la praxis escénica. Me satisface especialmente que la ocasión de esta reseña la ofrezcan dos obras tan dispares y escritas por dos autores pertenecientes a distintas generaciones del panorama teatral español de las últimas décadas, sobre todo porque ello pone de manifiesto el carácter abierto y variado del proyecto de Di Pastena, cuya primera finalidad es brindar al público de lectores, curiosos y apasionados, una ejemplificación de la pluralidad de voces que protagonizan la escena reciente en el ámbito hispánico.



Frente a una tendencia bastante generalizada, a partir de los comienzos de la época democrática, a volver a potenciar la palabra como elemento dramático y escénico fundamental, aunque, obviamente, sin menoscabo de los demás componentes espectaculares y performativos, una de las figuras del panorama reciente destaca precisamente por adoptar una estética más cercana a lo que, con razón o sin ella, se ha venido llamando teatro post-dramático: Angélica Catalina González Cano, conocida como Angélica Liddell (Figueras, 1966). Dramaturga, directora de escena y actriz/performer (y mucho más), obtuvo el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2012 por *La casa de la fuerza*, además de muchos otros premios nacionales e internacionales. En 1993 fundó, junto a Gumersindo Puche, la compañía Atra Bilis, con que montó numerosas obras. Su teatro suele traspasar los límites de la dramaturgia del texto y aspira a mostrar los aspectos más oscuros y ocultos de la realidad, a través de un lenguaje escénico violento y feroz que trata los temas del sexo, la muerte, el poder, la locura. Como apunta oportunamente Silvia Monti en su estudio introductorio, «assistere ai suoi spettacoli equivale quasi sempre a un’immersione nella violenza e alla brutalità degli esseri umani, di cui vengono messi in scena gli aspetti più sordidi, le relazioni più degradate e degradanti» (*Belgrado*, p. 7). En la poética de Liddell, las palabras son entidades enfermizas destinadas a morir en la escena, en un rito sacrificial que se encarna en la voz y el cuerpo de la actriz: de esta manera, quiere enfatizar la naturaleza intrínsecamente efímera y autodestructiva del teatro. Así y todo, el estilo y las estrategias compositivas de la escritura de la dramaturga, bastante desatendidas por la bibliografía crítica, según pone de relieve la estudiosa italiana, merecen la atención sobre todo por ser el resultado de una poderosa urgencia poética.

Tras aportar una eficaz semblanza de Angélica Liddell como mujer de teatro polifacética (pp. 15-31), Silvia Monti propone su propia lectura de la pieza que ocasiona esta publicación (pp. 31-44): *Belgrado (Canta lengua el misterio del cuerpo glorioso)*, en la que la autora hace varias concesiones



a una estructuración dramática, aunque siempre en el contexto del teatro total que caracteriza su estética. La obra se sitúa en marzo del mismo año de composición (2006), durante el entierro del ex presidente serbio Milošević, y está protagonizada por el periodista Baltasar, a través de cuyos diálogos y entrevistas entra en contacto el espectador con los horrores y las miserias de las guerras yugoslavas. Todo ello conduce a un proceso de reflexión colectiva sobre la guerra, los traumas que se derivan de ella, la crueldad e hipocresía con que se mira la reciente historia violenta de la humanidad. La pieza está salpicada de voces de personajes sin nombre o identidad precisa, que confieren un tono coral, un ritmo poético y una poderosa multiplicación de perspectivas, como no deja de notar la editora del volumen, quien insiste en que Liddell opera una «disgregazione del linguaggio con lo scopo di metterne in discussione la funzione comunicativa, in questo caso specifico, per sottolineare la distanza e la conseguente impossibilità di capirsi tra coloro che sono sopravvissuti alla guerra e coloro che dimostrano interesse per loro» (p. 37). Muy acorde con esto, otro rasgo que con agudeza y fina sensibilidad Silvia Monti indica como *leitmotiv* dramático y poético: el llanto. Este, en efecto, lejos de desempeñar una función catártica, contribuye a mantener el conflicto y, sobre todo, la indecisión interpretativa sobre quiénes son las víctimas y quiénes los verdugos. No quiero terminar mi sucinto comentario de la magnífica labor llevada a cabo por la profesora Monti, sin mencionar otro de los muchos méritos de esta publicación, esto es, la edición del texto, tanto por lo que atañe a la versión original como a su traducción al italiano. Es necesario recalcar, en efecto, que la versión de la pieza no corresponde a la que la autora publicó en Madrid en 2008, sino que es el resultado de una revisión bastante articulada por parte de Liddell, con modificaciones mínimas pero también con parciales o totales reescrituras de escenas, que gracias al escrupuloso trabajo de la estudiosa italiana se dan a conocer por primera vez en su lengua madre, así como en una bellísima y eficaz traducción.



Con el volumen número 5 de la colección volvemos un poco atrás, desde el punto de vista generacional, y exploramos un tipo de teatro que, si bien desde la experimentación de los lenguajes dramáticos y escénicos, difícilmente encajaría en el concepto de posdramático. Protagonista activo del teatro en un período en el que el papel del autor parecía encaminado a volverse evanescente hasta casi desaparecer, José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940), asumiendo prepotentemente el mandato experimentalista confiado a él por su tiempo, se las arregló para mantenerse firme en su posición de dramaturgo como figura de escritor consciente del evento escénico. Con acierto la profesora Renata Londero define a nuestro autor como «dramaturgo sulla soglia» (en el emblemático y eficaz retrato que nos propone en las pp. 8-16 de su «Introducción»), describiendo como, tras varios años de actividad incesante, en 1971 comienza a dar clases en el Institut del Teatre de Barcelona, para fundar y dirigir, seis años después, el Teatro Fronterizo, colectivo de directores, dramaturgos y actores con que trabajó durante veinte años, escenificando textos originales o montando clásicos y modernos o dramaturgias a partir de obras pertenecientes a otros géneros literarios. Desde 1989, el grupo se instaló en la Sala Beckett de Barcelona, donde Sanchis impartió seminarios para autores y actores hasta 1997, organizando asimismo talleres de escritura, de dramaturgia y dirección escénica en otras ciudades españolas y en el extranjero. También debe recordarse su contribución al estudio y la teoría del teatro contemporáneo, con ensayos, artículos y escritos "paratextuales" de diversa índole, muchas de las cuales recogidas, en 2002, en el volumen *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*. Como bien pone de relieve Londero, el dramaturgo valenciano pretende explorar y traspasar los límites de la teatralidad en sí, alcanzar una forma de «dramaturgia cohesiva» (p. 13) a través de diferentes mecanismos de escritura (siendo ejemplo concreto, precisamente en la pieza editada por la estudiosa, los continuos juegos intertextuales), así como mediante un atento uso de las posibilidades escénicas, en tanto potencial teóricamente ilimitado de comunicación con el



espectador y, por consiguiente, de los procesos de recepción. Considero muy apropiado que la estudiosa haya optado por presentar la producción de Sanchis en dos apartados distintos pero entrelazados, significativamente titulados «Per non dimenticare» (pp. 17-22) y «Per resistere» (pp. 22-28): es del todo cierto, en efecto, que una parte de su obra puede abarcarse, aunque, por supuesto, no como clave de lectura unívoca, desde la perspectiva del teatro de la memoria, mientras que otras piezas pueden agruparse en torno a temáticas e intereses más vinculados con la actualidad y, sobre todo, con las distintas formas de totalitarismo y deshumanización que aquejan nuestras sociedades.

En *El lector por horas* (compuesto en 1996), la metáfora creada por Ismael (trasunto imperfecto del autor) al acudir a la imagen del espejo translúcido para intentar explicar el final de *Heart of Darkness*, se basa sobre la posibilidad de mirar y mirarnos al mismo tiempo, en la misma imagen, definición sintética de lo que podríamos considerar la poética del teatro translúcido que caracteriza la fase madura de la escritura de Sanchis. El teatro debe representar lo que no es ni transparente ni opaco, pero que permite vislumbrar, sin perjuicio de la ambigüedad e indeterminación de todo lo conocible. Como recalca Londero, se trata por ello de una pieza «contraddittoria, fatta di luci e ombre, che si colloca sulla stessa linea d'onda dei drammi di Pinter» (p. 29). Y, desde luego, lo que en la pieza representa el más eficaz espejo translúcido es la literatura: los tres personajes se definen y redefinen continuamente y nunca concluyentemente en un incesante proceso de intersección de sus vivencias y de su pasado con las existencias de los protagonistas de las obras que Ismael le lee a Lorena. El perfecto mecanismo intertextual -perfecto, esencialmente, porque nada aclara del todo, al fin y al cabo- es el objeto de un atento análisis (pp. 35-45), que sería reductivo, amén de imposible por razones de espacio, intentar compendiar en esta sede. Pero sí quiero dejar constancia del hecho de que el examen de dichas relaciones metaliterarias tiene un alcance extraordinario, siguiendo el hilo argumentativo de la estudiosa, gracias a las bellísimas



páginas dedicadas a las distintas formas del silencio que caracterizan la interacción de los protagonistas (pp. 33-35), y que son elemento imprescindible para resignificar a cada paso su esencia, así como la función de la literatura en su personal catábasis. Unas palabras finales, pero no menos importantes, merece la labor de traducción llevada a cabo por la profesora Londero con esmero y extraordinaria sensibilidad, motivada por la intención de ofrecer al público italiano la riqueza del lenguaje de Sanchis y, especialmente, de esta pieza, un perfecto «*collage* polifónico di modalità discorsive e tessere intertestuali, quindi innegabilmente ‘di frontiera’» (p. 48).

Al terminar de redactar esta reseña, consulto la web de la editorial ETS y veo con satisfacción el anuncio del nuevo volumen en prensa de la colección “La maschera e il volto”, consagrado a Gracia Morales y a su pieza *NN 12*, con estudio y traducción de Enrico Di Pastena. Una señal de continuidad, en esta época de incertidumbres; un anhelo de seguir adelante en la necesaria pero nunca obvia labor de difusión del inmenso patrimonio teatral hispánico, dentro y fuera de los confines nacionales.

