

LA MEMORIA HISTÓRICA EN EL TEATRO DE LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA¹

CARMEN FERNÁNDEZ ARIZA
ACADÉMICA CORRESPONDIENTE

Diversas motivaciones nos han llevado a elegir *La memoria histórica en el teatro de la transición democrática* como tema de nuestro discurso de entrada en la Real Academia de Córdoba en calidad de Académica Correspondiente por la ciudad de Linares².

En primer lugar digamos que nos lo hemos planteado como un reto. Gran parte de nuestra investigación versa sobre el teatro. El hecho escénico en los siglos XVIII y XIX ha sido objeto de nuestro interés. Mi acercamiento al teatro cordobés de los siglos XVIII y XIX, aunque está exento de una visión chauvinista, ha pretendido recuperar una parte del arte de Talía en la ciudad de Córdoba. Pero creemos que ha llegado el momento de dar un salto en el tiempo y, sin olvidar nuestras raíces, entrar en el último teatro español.

Pero esta motivación, por si sola, no justificaría la elección del tema, incluso podría sugerir que el acercamiento a la memoria histórica en el teatro de la transición democrática ha sido algo caprichoso, impresionista y oportunista y por lo tanto lejos de una cientificidad. Por encima de otras justificaciones está que *¡Ay, Carmela!*, como ejemplo de teatro de la transición democrática, es un teatro químicamente puro donde la palabra está al servicio de la dramatización. El autor ha suprimido todo aparejo teatral que pueda distraer al espectador del tema de la obra: la recuperación de la memoria histórica³.

Somos consciente de que con la elección de este tema adquirimos un compromiso y hay un cierto desvelamiento de planteamientos no ya estéticos sino también de convicciones éticas. Asumimos plenamente el riesgo.

Justificada la elección del tema pasamos a exponer la estructura del discurso. En primer lugar, un esbozo del teatro de la transición democrática, continuaremos con un acercamiento a José Sanchis Sinisterra para terminar, en tercer lugar, con un análisis de *¡Ay, Carmela!* y la defensa de la memoria histórica.

¹ El discurso comenzó con un reconocimiento a la casi bicentenaria Real Academia de Córdoba. Nuestro agradecimiento se extendió a los académicos numerarios Doctor D. Ángel Fernández Dueñas que nos propuso como correspondiente de Linares y a los Doctores D^a. María José Porro Herrera y D. Julián García García que compusieron la terna que avaló nuestra entrada en tan docta institución.

² La investigación que presentamos tiene su origen en la clase magistral que dicté en el concurso a una plaza de Catedrática de Literatura Española, que convocó la Universidad de Córdoba, defendida el pasado 10 de enero de 2003.

³ *¡Viva el duque nuestro dueño!*, de José Luis Alonso de Santos, Madrid, Alambra, 1988 y *Yo fui actor cuando Franco*, de Ignacio Amestoy, Madrid, Fundamentos, 1993 abordan un tema similar.

Y antes que el tiempo muera en nuestro brazos como diría Fernández de Andrada en su *Epístola moral a Flavio* a continuación pasamos a exponer el tema que hemos elegido para nuestro discurso de entrada en la Real Academia.

Cuando el 20 de noviembre de 1975 la Historia abrió las puertas a España y a los españoles se iniciaba una nueva era en todos los ámbitos. Lo histórico, lo político, lo social, lo económico, lo cultural, lo literario y en concreto lo teatral, que es lo que nos atañe, sufrieron un giro copernicano, afortunadamente no todo había quedado atado y bien atado y la mayoría de los españoles nos pusimos a construir un país democrático en el que las libertades impregnaran todos los ámbitos de nuestra existencia.

Para Cesar Oliva los últimos quince años que van desde la desaparición del último Jefe de Estado hasta principios de la década de los noventa del siglo pasado han supuesto una serie de novedades en el panorama del teatro español⁴. Si durante cuarenta años habíamos asistido al lánguido discurrir de la comedia burguesa, salpicada tan sólo por puntuales esfuerzos de los llamados autores realistas, a los que hay que añadir la postrera viveza que impregnó el teatro independiente, el paso a un sistema de relación democrática cambió sustancialmente el panorama teatral. La desaparición de la censura, el cambio de intereses y gustos del público, la elevación de los presupuestos para la cultura de los gobiernos socialistas y consiguiente política de subvenciones fueron algunos de los motivos más notables del cambio en el teatro del país. Junto a ello la incorporación de muchos de los actores del teatro independiente a la profesión completa el panorama.

No queremos establecer imposibles grupos o categorías pero estimamos que los autores teatrales del momento se situaron en tres posiciones, dentro del teatro español comprendido entre 1975 y 1990.

En primer lugar aquellos que habían conseguido un destacado lugar antes de la transición política. Nos referimos principalmente a Antonio Buero Vallejo y Antonio Gala, a los que habría que añadir algún que otro autor como Alfonso Sastre, además de dramaturgos "realistas" que, de manera muy esporádica, habían aparecido también por las carteleras. Siguieron estando los que cultivaban la comedia burguesa que, antes y después del año 75, tenían su espacio en el panorama de la escena española. Son autores como Santiago Moncada, Juan José Alonso Millán, Martín Descalzo o Ana Diosdado.

En segundo lugar: un numeroso grupo de dramaturgos que se dieron a conocer precisamente durante ese período de transición. La mayoría habían escrito ya en tiempos de la dictadura, aunque nunca se revelaron en dicho oficio. Destacamos a Francisco Nieva, mas conocido entonces como escenógrafo, y a una serie de dramaturgos que habían mantenido contactos con el teatro como directores o actores: José Sanchis Sinisterra, José Luis Alonso de Santos o Fermín Cabal.

En tercer lugar: los dramaturgos que aparecieron cuando el proceso democrático estaba consolidado y que forman el último grupo del teatro español actual. Son aquellos que, salvo excepciones, apenas habían tenido relación con el pasado histórico, no escribieron nunca bajo el condicionante de la censura y, por consiguiente, experimentan en un medio donde todo está por inventar.

Así mismo, citemos *El teatro de calle* y el teatro de investigación⁵. *El teatro de calle* obliga a un equilibrio en el sistema de comunicación teatral; el descenso de los elementos verbales hace crecer los paraverbales, es decir, el gesto, el movimiento, la mímica facial, la música, los ruidos. Por otro lado, supone un importante traslado del punto de vista

⁴ Cesar Oliva. "El Teatro" en *Historia y Crítica de la Literatura Española* dirigida por Francisco Rico, Tomo 9 al cuidado de Darío Villanueva, Barcelona Crítica, 1992, pp. 432-457.

⁵ Continuamos con los planteamientos de César Oliva, op.cit., p. 451.

del espectador. Si en el teatro tradicional, éste miraba el escenario desde un lugar determinado, el *Teatro de calle* dispone de varios enfoques, de manera que el espectáculo se acerca o se aleja del público con las mismas posibilidades que el público se aleja o se acerca del espectáculo. Els Comediants, La Cubana y La Fura del Baus son ejemplos representativos de *El Teatro de calle*, aunque en la actualidad hayan evolucionado hacia otras formas de expresión acorde con los tiempos que corren de 2003.

En otro nivel de expresión teatral, inmerso también en ciertos usos de una experimentación pero más adecuada a los mecanismos habituales de distribución, encontramos Els Joglars, La Cuadra y Dagoll-Dagom.

Enumeremos a continuación las características del teatro de la transición democrática: la formación escénica y universitaria de sus autores, la renovación formal, la intertextualidad y culturalismo, el realismo como compromiso con la sociedad, la subversión de valores, el elogio de la marginación y el desencanto generacional. Todos estos rasgos van a configurar un teatro subversivo, comprometido, culturalista, con dosis de desencanto y que en sus formas aporta una gran renovación⁶.

Después de estos planteamientos del teatro de la transición democrática el segundo bloque de mi exposición, que va a ser muy sucinto, se centra en José Sanchis Sinisterra⁷. Hombre alejado de notoriedades fáciles, fuera de los círculos del poder mediático, vamos a abordar unos apuntes biográficos.

Nacido en Valencia en 1940, desde muy joven se inclinó por el teatro. En sus años de estudiante en la Facultad de Filosofía y Letras de su ciudad natal se acercó al arte de Talía; primero como director del TEU de su facultad, después como responsable teatral del distrito valenciano, más adelante creará el Aula de Teatro y el Seminario de Teatro de la Universidad de Valencia, fundará El Teatro Fronterizo e inaugurará en Barcelona la Sala Beckett. Su vida dedicada al teatro en casi todas sus facetas (autor, director, profesor y gestor) muestra una trayectoria ligada a la investigación con un rigor teórico que no ha proliferado en el teatro español contemporáneo. Sabemos de José Sanchis Sinisterra como dramaturgo y autor de piezas, ya historia de nuestro teatro, pero es menos conocido como pedagogo teatral. Sus continuos y admirados talleres de dramaturgia, tanto en España y Europa así como en Latinoamérica le han convertido en uno de los grandes maestros teatrales de nuestro tiempo⁸.

⁶ Remitimos a la Eduardo Pérez-Rasilla, "Introducción" a *¡Ay, Carmela!*. *El lector por horas*, Madrid, Austral, 2000, pp. 17-27.

⁷ La presente investigación debe mucho a los trabajos realizados por Joan Casas, Manuel Aznar Soler y Eduardo Pérez-Rasilla. Sus prólogos a las distintas ediciones que han realizado de *¡Ay, Carmela!* nos han proporcionado una inestimable ayuda.

⁸ La capacidad didáctica y pedagógica de sus textos dramáticos, nos ha llevado, en nuestra práctica docente en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Córdoba, a estudiar en la asignatura *Análisis de textos literarios*, la tragicomedia *¡Ay, Carmela!*. A lo largo de cuatro cursos hemos intentado analizar la espléndida obra de Sanchis. Las razones por las que hemos justificado a los alumnos la elección de este texto dramático son varias. En primer lugar la riqueza didáctica que ofrecen el teatro de la transición democrática, José Sanchis Sinisterra y *¡Ay, Carmela!*. En segundo lugar la obra seleccionada nos permite la interdisciplinariedad, el teatro como centro de una serie de relaciones con otras artes y ciencias tales como la Música, el Cine y la Historia. En tercer lugar el tema nos permite retomar nuestro teatro menor de los Siglos de Oro, así como acercarnos al teatro contemporáneo. Para explicar *¡Ay, Carmela!* tenemos que aludir a otra obra de Sanchis, *Naque o de piojos y de actores* que nos remite a nuestros siglos áureos, a Samuel Becket y a su *En attendant Godot*. En cuarto lugar nuestra opción posibilita acercarnos en clase a todos los entresijos del complejo mundo del teatro. Nuestros alumnos vienen con una educación de literatura dramática, pero no sobre el hecho escénico que trasciende de lo meramente literario. En quinto lugar otra justificación, a nuestro juicio no desdeñable, es la edad de los receptores de nuestra docencia. Entre 21 y 22 años, para ellos, por una parte, la transición democrática y por otra la guerra civil española de 1936 a 1939 son ya historia. La primera es la vividura de sus padres, la segunda, son los recuerdos de sus abuelos y bisabuelos. La experiencia,

Un hecho va a marcar decisivamente su vida: la concesión de una beca para estudiar francés en la capital parisina. Corrían los años sesenta del pasado siglo, España estaba inmersa en un momento cultural pobre, sin relaciones con el resto del mundo. París abrió al joven becario un mundo especialmente creativo, bullicioso y rico en lo que concierne a las artes escénicas. Barrault, Juvet, Vilar, Artaud y sobre todo Brecht fascinan a Sanchis Sinisterra que quedarán incorporados para siempre a su memoria y a su quehacer teatral. Con posterioridad a estas primeras influencias se han sumado las de Beckett, así como la teoría de la Estética de la Recepción que configura la dramaturgia última de Sanchis.

Ha sido Premio Nacional de Teatro (1990), obtiene el Premio Lorca (1991), Premi d'Honor del Institut de Teatre y Premio Max de la Artes Escénicas (1999).

La creación del grupo de investigación, *El Teatro Fronterizo* concreta todos sus esfuerzos por organizar colectivamente los fundamentos de un trabajo explicado con precisión en un Manifiesto.

Es justo, por insólito, resaltar la coherencia entre estos “Planteamientos” y la trayectoria escénica de *El Teatro Fronterizo*, entre sus objetivos de investigación teórica y sus espectáculos⁹. Digamos con sus palabras:

“Para crear una verdadera alternativa a este teatro burgués no basta con llevarlo a los públicos populares ni tampoco con modificar el contenido ideológico de las obras representadas. La ideología se infiltra y se mantiene en los códigos mismos de la representación. En los lenguajes y convencionalismos estéticos que, desde el texto hasta la organización espacial, configuran la producción y la percepción del espectáculo. El contenido está en la forma. Sólo desde una transformación de la teatralidad misma puede el teatro incidir en las transformaciones que engendra el dinamismo histórico. Una mera modificación del repertorio, manteniendo invariables los códigos específicos que se articulan en el hecho teatral, no hace sino contribuir al mantenimiento de *lo mismo* bajo la apariencia de *lo nuevo* y reduce la práctica productiva artística a un quehacer de reproducción, de repetición”¹⁰.

Y de nuevo hacemos referencia a las palabras de Sanchis:

“Para mí uno de los problemas fundamentales del teatro actual es la inflación de lo espectacular gracias a los apoyos institucionales, con montajes muy caros, unos medios técnicos y unos acabados de los productos realmente extraordinarios, pero sin sustancia interna, sin experimentación, sin motivación, sin necesidad real de hacerlos. Se hacen simplemente por la coyuntura de unos millones. En esta situación la tendencia a la desnudez escénica, la búsqueda de los límites de la teatralidad, es una adopción estética y también ideológica”¹¹.

La actividad polifacética de nuestro autor –director, dramaturgista, pedagogo teatral, gestor...- no deja dudas sobre su condición de hombre de teatro, que va a inferir a su

después de llevar impartiendo varios años esta materia, es que el alumnado, a través del estudio que hacemos en clase, establece unos vínculos y unos intereses con su pasado que propician la comunicación intergeneracional y amplía su cosmovisión.

⁹ La teorización sobre *El Teatro Fronterizo* ha aparecido por última vez en “EL Teatro Fronterizo: Manifiesto latente” y “El Teatro Fronterizo: planteamientos” en José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002, pp. 33-38. Junto a estos textos programáticos de *El Teatro Fronterizo*, José Sanchis Sinisterra incluye otras reflexiones sobre el grupo así como de su andadura histórica.

¹⁰ José Sanchis Sinisterra, op.cit. pp. 35.

¹¹ Joan Casas. “Diálogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Beckett” (entrevista a José Sanchis Sinisterra) en *Primer Acto*, 222, 1988, p. 36.

producción unas características definitorias. Aunque ha pretendido evitar el hermetismo y las actitudes elitistas, su teatro tiene una notable densidad intelectual, cuyas rasgos definitorios, a nuestro juicio, son los siguientes:

- a) No crea un teatro de minorías, se encuentra a caballo entre la vanguardia y un teatro de consumo.
- b) Combina lo escénico y lo académico.
- c) Aunque sus textos son complicados admiten una primera lectura.
- d) Es un teatro que quiere implicar al espectador que debe ser su coautor y cómplice.
- e) Parte de la comedia, la farsa, la tragedia clásica y le suma la tradición sainetesca.
- f) Su teatro está despojado de elementos prescindibles: “le degré zéro du théâtre”
- g) Emplea el humor como agudo instrumento crítico que permite atenuar situaciones dramáticas.
- h) Adopta el viaje como elemento de liberación.
- i) Sus personajes no son maniqueos, en ellos está el bien y el mal, pero son tratados con dosis de escepticismo, de ironía y de ternura.
- j) Usa la metateatralidad.
- k) Adscripción ética y estética hacia un cierto realismo, en tanto que, Sanchis tiene un compromiso con la sociedad.
- l) Elogia la marginación, la ética del perdedor, del inadaptado, del delincuente y del fracasado en la vida profesional.
- m) No crea un teatro que dé lecciones morales pero sí hay solidaridad y simpatía con las situaciones representadas.

Consideradas estas características digamos que como el público no conoce las estrategias del autor, al contrario, está desprevenido, todo el artificio teatral que Sanchis introduce en sus obras hace que el espectador entre en el mundo ficcional con total inocencia. De ahí, que haya tantas obras como espectadores y, así mismo, existan distintas interpretaciones del teatro de Sanchis.

Recorriendo la intensa vida teatral que esbozamos está su creación dramática. Entre todas sus obras destacaríamos tres hitos: *Ñaque o de piojos y actores* (1980), *¡Ay, Carmela!* (1986) y *El lector por horas* (1999) forman un conjunto que casi por unanimidad han obtenido el favor de crítica y público. Marcan las etapas de la escritura de Sanchis¹². Aun siendo las tres distintas, tienen en común diversos elementos tales como los intentos de renovación formal, el compromiso ético y político, el tono crítico y reflexivo, su carácter “fronterizo”, el recurso a la intertextualidad, la vulnerabilidad de los personajes y el uso del humor, más grueso o más sutil.

El análisis crítico y literario de *¡Ay, Carmela!* como síntesis y plasmación de los dos bloques que hasta ahora hemos expuesto va a ocupar el resto de nuestra intervención

¡Ay, Carmela! fue estrenada el 5 de noviembre de 1987 en el Teatro Principal de Zaragoza¹³. La pieza fue llevada a numerosas ciudades españolas, así como a capitales

¹² El último estreno de José Sanchis Sinisterra ha sido una obra de claras raíces brechtianas, *Terror y miseria en el primer franquismo*. Representada en Madrid en noviembre de 2002 ha tenido serias dificultades para llevarse a las tablas. El Ateneo de Madrid, a última hora, le negó su escenario. Aún así no le han faltado foros: la Sala Mirador, el teatro García Lorca de Getafe, el Instituto Francés, el Teatro Madrid, el Auditorio de Comisiones Obreras y La Galera de Alcalá de Henares han acogido sus representaciones. *Terror y miseria en el primer franquismo* está compuesta por nueve piezas que tratan temas como el estraperlo, el exilio (con la contraposición del interior y el exterior), el Frente de Juventudes, el célebre “plato único” postulado por Franco, la enseñanza, la clase media, los presos políticos o los topes. El friso termina con una parodia del nacimiento del Opus Dei (en esos momentos el fundador de la Obra estaba siendo canonizado).

¹³ *¡Ay, Carmela!* fue dirigida por José Luis Gómez quien interpretó a Paulino, mientras que Verónica

europas y americanas¹⁴. Constituye una de las obras más recordadas del teatro de la transición democrática.

El título es el estribillo de una conocida canción republicana alusiva a la batalla del Ebro¹⁵. Lleva como subtítulo: *Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*. A través de este distanciamiento irónico, el dramaturgo pretende un ejercicio de memoria, una recuperación de lo que supuso esa guerra civil y que en el momento en el que se escribe la pieza, al filo de su cincuentenario, podía querer olvidarse en beneficio de una paz social, que se desprendía del proceso democrático iniciado tras la muerte del anterior gobernante. Pasados casi treinta años, se reconoce que fue un error, no marginar, pero sí relegar de un primer plano a los hombres y mujeres que lucharon por defender sus ideas¹⁶.

La trama de la tragicomedia que es *¡Ay, Carmela!* llevada a las tablas por un ñaque es muy simple. Durante la guerra civil española, dos humildes artistas de variedades: Paulino y Carmela que recorren la zona republicana con su espectáculo, pasan por error a la zona nacional. Una vez allí para intentar sobrevivir, deberán representar una velada artístico-patriótica ante altos mandos militares y prisioneros republicanos. Una historia que nos habla de amor y de muerte, de violencia y ternura, de compasión y traición en la que los personajes aman, sienten celos discuten y se necesitan.

Tal como expone Manuel Aznar Soler el tema de la pieza “es la tragedia colectiva del pueblo español, la crónica sentimental de la memoria republicana, la complejidad de la condición humana que llega a naufragar en el dolor e incluso diríamos que es una

Forqué representó a Carmela. La escenografía estuvo al cuidado Mario Bernedo, el vestuario lo diseñó Pepe Rubio y de la música y arreglos musicales se encargó Pablo Sorozábal Serrano.

El estreno en Madrid sustituyó desde el principio a José Luis Gómez por Manuel Galiana en la interpretación. Mediada la temporada el lugar de Verónica Forqué lo ocupó Kiti Manver.

La puesta en escena de *¡Ay, Carmela!* en Madrid tuvo una fuerte competencia. Coincidió en la cartelera con el musical *Carmen, Carmen*, de Antonio Gala, dirigido por José Carlos Plaza, con Concha Velasco en el papel estelar; así mismo Lina Morgan triunfaba en su teatro La Latina con *El último tranvía*. Inicialmente *Carmen, Carmen* desplazó a *¡Ay, Carmela!* en interés de crítica y público pero a lo largo de la temporada los espectadores de la segunda encabezaron la nómina por cifras de recaudación (según la revista *El Público*).

¹⁴ Quizá a la evocación de *¡Ay, Carmela!* haya contribuido Carlos Saura al llevar al cine en 1990 la obra teatral. En este caso los intérpretes fueron Carmen Maura y Andrés Pajares. Ambos obtuvieron destacados premios internacionales por su trabajo. Carlos Saura tiene como tema recurrente en su filmografía la Guerra Civil, recordemos, entre otras, *La caza y La prima Angélica*.

Para ser un hecho tan trascendental en la historia de España su última guerra civil, los realizadores españoles no han tratado suficientemente el tema. Sin embargo las escasas veces que la contienda de 1936 – 1939 ha sido llevada a la pantalla, los directores lo han hecho con gran dignidad. Recordemos, entre otras, *Canciones para después de una guerra* (Patino, 1975), *Pim, pam, pum, fuego...* (Olea, 1975), *Las bicicletas son para el verano* (Chávarri, 1983), *La vaquilla* (Berlanga, 1985), la ya citada *¡Ay, Carmela!* (Saura, 1990), *Libertarias* (Aranda, 1996), *Las alas de la mariposa* (Cuerda, 1997), *La hora de los valientes* (Mercero, 1998), *El viaje de Carol* (Uribe, 2002) y *Soldados de Salamina* (David Trueba, 2003).

¹⁵ *¡Ay, Carmela!* junto a otras canciones es atribuida a José Herrera Petere. Nacen del estilo tradicional y tuvieron una gran popularidad entre los milicianos republicanos durante la Guerra Civil. Sobre el molde musical de *¡Ay, Carmela!* se ha improvisado diversas letras. La que nos interesa ahora es la alusiva al frente del Ebro: “El ejército del Ebro / una noche el río pasó / ¡Ay, Carmela, ¡Ay, Carmela! /”. Hay distintas ediciones sobre canciones de tipo tradicional cantadas por los ejércitos republicanos: *Canciones populares de la guerra civil* de Luis Díaz Viana, Madrid, 1985; *Cantos y poemas de la guerra civil española* de Joan Larch, Barcelona, Daniel’s Libros Editor, 1987; *Canciones de las Brigadas Internacionales* de Esnt Busch, Barcelona, 1938 reeditado en 1987 por la Editora de Nuestra Cultura y prologada por Artur London.

¹⁶ Recuérdese la amplia bibliografía que desde hace unos tres años está apareciendo en las librerías. El acercamiento actual a la Guerra Civil y a la memoria histórica se encuadra dentro de una recuperación desde un punto de vista de la Historia así como de la creación literaria. De reciente aparición, en el ámbito creador, han sido, entre otras, la novela de Dulce Chacón, *La voz dormida* y la de Jesús Ferrero, *Las trece rosas*.

propuesta de dignidad personal y colectiva. Todo ello urdido con humor, magia, drama y poesía¹⁷.

Analicemos el cronotopos que va a configurar la estructura profunda de la obra.

¡Ay, Carmela! está subtitulada por el dramaturgo como una “elegía de una guerra civil”, que ha compuesto “en dos actos y un epílogo”. Queda, pues, perfectamente explicitado, por parte del autor, desde el primer momento la estructura externa de la obra. Pasemos a la profunda. Un primer acto que se mueve entre el pasado y el presente, es la primera vez que vuelve Carmela desde la muerte, para marcharse en dos ocasiones, mientras tanto se nos muestran los prolegómenos de la representación que van a ofrecer a los militares. Un segundo acto que va a desarrollarse en el pasado, casi en su integridad se escenificará la Velada y el trágico final de Carmela. El epílogo va a discurrir en el presente, un presente posterior al del primer acto, es el tercer regreso de la cómica y es necesario este último porque el conflicto dramático no se limita únicamente a la reconstrucción de aquella Velada sino a la defensa de la memoria histórica.

A pesar de su aparente simplicidad los episodios de la trama están organizados de una manera compleja. Si la protagonista está muerta cabe preguntarnos¹⁸:

¿Cómo puede aparecer en escena al principio de la obra?

¿Suceden estos hechos en la memoria de Paulino?

¿Se los hace revivir Carmela, y con él a los espectadores para demostrarle su cobardía?

¿Se trata de conocido recurso de flashback empleado en el cine? ¿Estaba Paulino durmiendo?

¿Se encontraba el protagonista en estado ebrio?¹⁹

Si nos atenemos estructuralmente al texto hay un abanico de posibilidades para interpretar la ruptura temporal pero quizás lo que se nos evidencia es una argucia creadora del autor que atrapa al espectador real llevándolo a un estado creativo. Fiel a su convicción dramática de que nada sea ni unívoco ni unidimensional, Sanchis Sinisterra estructura internamente la obra a través de una red de dualidades que afecta no sólo al argumento sino, especialmente, al tratamiento que hace del espacio y del tiempo.

Con este uso del tiempo vemos que Carmela ha hecho un viaje liberador, casi de perfección. Después de su muerte Carmela vuelve tres veces a ver a Paulino²⁰. La primera visita la hace desde la proximidad a su compañero y desde la extrañeza que le produce ese nuevo mundo que para ella es la muerte. La segunda visita la hace ya desde un cierto afincamiento en la muerte: ha conocido a algunos fallecidos—entre ellos a García Lorca— distingue a los muertos por su antigüedad, establece distancias con el mundo de los vivos, va perdiendo la capacidad de gozar de lo que antes disfrutaba. En su tercera visita es ya una extraña. Se ha arraigado en la muerte y se siente plenamente solidaria con quienes pertenecen a su mundo (las Montses, con las que quiere formar una especie de club de la memoria, los brigadistas...).

¹⁷ Manuel Aznar Soler, “Prólogo” a la edición de *Ñaque o de piojos y actores y ¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 63.

¹⁸ Hélène Almeida autora de una Mémoire de Maitrise sobre ¡Ay, Carmela! explica como José Sanchis Sinisterra le expuso su teoría sobre la vuelta a la vida después de la muerte que realiza la protagonista. Dice el autor: “Usted adopta una posición realista, racionalista. El teatro tiene la posibilidad, la necesidad de romper los esquemas perceptivos del público e imponer su propia realidad, su propia lógica”.

¹⁹ Eduardo Pérez-Rasilla ofrece en op. cil. p. 270 sugerencias para un taller de lectura. Las interrogantes que plantea las hemos tomado para analizar el complicado uso que José Sanchis Sinisterra hace de él.

²⁰ Quisiéramos destacar la importancia, por su valor simbólico, del empleo del número tres por parte de Sanchis. El tres como número de la plenitud o perfección. Este guarismo junto al siete, y en menor medida el cinco, son los llamados números mágicos, simbólicos en las culturas judeocristianas.

El juego de planos temporales que nos presenta Sanchis no es nada más que un recurso de la metateatralidad que emplea el autor.

La acción comienza un tiempo después de la muerte de la protagonista, sin embargo ante los ojos del espectador todo volverá a transcurrir como en el día fatídico en el que las tropas nacionalistas asesinaron a Carmela.

Pero no se trata de un mero flashback, de un recurso técnico más o menos hábil, sino una exigencia del desarrollo dramático de la pieza.

Paulino, después de varios sustos y desconciertos, es consciente de que las apariciones de Carmela son extraordinarias, (como indica el autor en las acotaciones), que se producen sólo en el teatro y que adquieren un carácter de magia teatral. Es entonces, Carmela, quien revive los acontecimientos para el espectador, que es el destinatario de esta recuperación de la memoria histórica.

Consideremos a continuación el espacio en *¡Ay, Carmela!* Los dos actos y el epílogo se inician de la misma manera. Paulino, solo, en el escenario de un teatro oscuro y vacío que pronto localizaremos como el escenario del teatro Goya de Belchite. La desnudez escenográfica es casi total. Una vieja gramola, un disco, una bandera republicana medio quemada, una garrafa. Esta pobreza ornamental impide distraer nuestra atención en elementos superfluos. La palabra es lo importante. Quizá Paulino ha acudido al escenario oscuro y vacío para evocar aquella velada recién celebrada en el mismo espacio, escenario de los hechos que desencadenaron el fusilamiento de Carmela por militares del bando vencedor, que constituían el público excepcional de aquella representación singular. El decorado de la escena nos produce un efecto de desamparo y de soledad.

Frente a la simplicidad y austeridad con que Sanchis trata el espacio tenemos la sofisticada y compleja manera con que aborda el paso del tiempo. La magia del teatro hará que uno y otro se imbriquen y creen la estructura profunda de *¡Ay, Carmela!*

Aspectos esenciales de una obra teatral son los personajes. Sanchis Sinisterra nos los define a través de los diálogos y de las acotaciones.

Paulino y Carmela son dos artistas de variedades, que tienen en común su vulgaridad, su incultura y su nula conciencia política. Son cómicos mediocres de un género ínfimo que actúan ante un público popular en los teatros más humildes y en las condiciones más precarias. Sus diálogos expresan instintos y sentimientos, elementalmente primarios sobre el amor, los celos, el sexo, la guerra, la religión, la sociedad, el arte o la política. Paulino tiene un sentido de la dignidad artística que, en su caso, puede parecernos grotesco. Esa dignidad artística del personaje, de extracción social pequeño burguesa que le conduce a una conciencia rigurosa de profesionalidad. Carmela parece insensible a la dignidad artística porque para ella, mujer de pueblo, la dignidad es la honra. Como "artista" canta y baila porque es lo que le gusta y sabe hacer, y está acostumbrada a buscar, sin pudor ni recato, el aplauso del público. Sin embargo mientras Paulino, en la Velada, interpreta con torpe artificiosidad, Carmela es un prodigio de espontaneidad, de incontinencia verbal, de naturalidad desenfadada. Al final de la obra Paulino representa, sólo parcialmente, la antítesis de Carmela. Paulino no es un vencedor, es un vencido que ha de intentar integrarse en el mundo de los que ganarán la guerra, un hombre dominado por el miedo y por las necesidades de la componenda, pero no por la maldad. Paulino tiene más de víctima que de verdugo, aunque no sabemos hasta donde llegaría en su espíritu acomodaticio, hasta donde le llevaría su afán de supervivencia. Es, en su desgarradora contradicción, un claro ejemplo de personaje en el que se advierten las raíces brechtianas. Por el contrario la imagen de Carmela irradia una ternura patética. Andaluza de origen agrario, mujer de pueblo, cómica mediocre, vulgar, inculta, tierna, apasionada, tradicional de costumbres, temperamentalmente antifascista, sensible ante

la hipocresía social, con un instinto maternal frustrado, carente de conciencia política militante, desconocedora del peligro real que le acecha capta el afecto del público. Al final Carmela es algo más que una heroína, es una mujer solidaria que establece una relación de fraternidad con quienes están sufriendo²¹.

Hay otros dos personajes que sólo conocemos a través de la palabra y el gesto de Paulino o Carmela; ellos representan el poder al que Carmela y Paulino han de someterse: el teniente Ripamonte y Gustavete. El primero desempeña el papel de un grotesco pero terrible *deus ex machina*. Significa el dominio tiránico y la muerte. La figura de Gustavete es muy significativa de los cambios que produjo en la personas el conflicto bélico. Ese muchacho, de muy dudosa valía, se convierte, por obra y gracia del paso de las líneas de guerra, en un sujeto que asiste a las reuniones importantes y puede decidir sobre las vidas ajenas.

También están presentes las tropas del ejército vencedor, colectivamente, casi anónimas, con la excepción de la referencia personal a Franco, que es aludido como “ese señor gordito y con bigote que lleva muchas medallas y no se ríe nunca” y la referencia global a “los moros”. Los otros personajes latentes, aquéllos que han sido llevados allí contra su voluntad son los brigadistas que a la mañana siguiente de la Velada van a ser fusilados.

Quisiera ahora esbozar el uso de las acotaciones en *¡Ay, Carmela!* Su riqueza es extraordinaria. José Sanchis Sinisterra las maneja de una manera magistral. Con las acotaciones define a los personajes de una manera física y psíquica, así como el espacio, teatro pobre y vacío.

Las acotaciones que están dedicadas a los personajes las hemos agrupado en tres bloques: movimientos principales, movimientos secundarios y estados anímicos. Todo el dinamismo y agilidad de la obra se percibe en las continuas idas y venidas de los personajes.

Frente a lo generoso que se muestra Sanchis en el uso de las acotaciones para definir los movimientos principales, los secundarios y los estados anímicos de Paulino y Carmela, no hace lo mismo con la indumentaria, que es aludida en sólo dieciséis ocasiones a lo largo de toda la pieza. Pero son, a nuestro juicio, muy justas y precisas. La protagonista comienza y termina la obra con “un discreto traje de calle”, estamos en el presente; en el pasado llevará “un lamentable traje de andaluza”, la muerte ha dignificado a Carmela en su apariencia externa. El acto supremo de inmolación nos presenta a la protagonista con la bandera republicana que deja ver su cuerpo, en el que se descubre que sólo está cubierto con una bragas negras “cual patética caricatura alegórica de una plebeya república” dice la acotación. Sin embargo, Paulino de llevar en el primer y segundo acto el gorro del ejército nacionalista, llega a dar un paso más en su degradación: comienza el epílogo “vestido con camisa azul” que según Carmela le da “aire de beata”. Paulino va cayendo en el pozo de la degradación y no tiene inconveniente en vestir la ropa paradigmática de las tropas vencedoras.

Enumeremos a continuación los recursos teatrales empleados en *¡Ay, Carmela!*.

En primer lugar citemos el metateatro. Ciertamente el recurso al metateatro no es nuevo y cuenta con ilustres antecedentes, al menos desde el Siglo de Oro para cuyos dramaturgos es especialmente atractiva la metáfora del mundo como teatro.

Los dos actos y el epílogo, en la obra objeto de nuestro interés, se inician de la misma manera: Paulino, solo, en el escenario de un teatro oscuro y vacío. En el primer

²¹ Manuel Aznar Soler, op. cit. 50.

acto esa escena vacía está poblada apenas por unos pocos objetos (una vieja gramola, un disco, una bandera republicana medio quemada), cargado todo de un sentido que se nos irá revelando progresivamente en el curso de la acción dramática. La influencia calderoniana pasada por Beckett además de la huella brechtiana potencian las posibilidades del teatro dentro del teatro y hace acopio de materiales de deshecho para la escena.

Pero no sólo encontramos en *¡Ay, Carmela!* el teatro dentro del teatro, aunque es la faceta metaliteraria más importante que se da en la obra. No se queda ahí nuestro autor, Sanchis emplea el uso de la literatura dentro de la literatura en otros momentos. Creaciones de Federico de Urrutia²², García Lorca²³ y alusiones a Benavente y Cesar Vallejo aparecen en escena.

Con el uso de la metaliteratura Sanchis quiere, de un lado, ofrecer una ofrenda a escritores españoles e hispanoamericanos; de otro, pretende insuflar humor por el contexto en el que están usados.

El recurso de la dualidad es empleado por Sanchis. Fiel a su convicción dramática de que nada sea ni unívoco ni unidimensional, Sanchis Sinisterra estructura la obra a través de una red de dualidades que afecta no sólo al argumento (elementos realistas o verosímiles y elementos fantásticos o inverosímiles), sino también al tiempo, al espacio, a los personajes y al público. Las dualidades que emplea respecto al tiempo y al espacio ya las hemos analizado al estudiar el cronotopos de *¡Ay, Carmela!* ahora vamos a exponer las que atañen a los personajes. Unos están presentes (Paulino y Carmela) y otros ausentes, aunque sin embargo participan en la acción dramática (Gustavete por el sonido y el Teniente, cuya presencia escénica se materializa a través de las luces).

El público también tiene una presencia dual, pues uno es el público real que asiste a la representación de *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra, es decir nosotros espectadores, y otro es el público ficcional, el asistente a aquella Velada compuesto por los militares vencedores y los condenados a muerte de las Brigadas Internacionales.

Otras dualidades que utiliza Sanchis son: lo vulgar / lo sublime; la emoción / la reflexión; el humor procaz / la ironía inteligente; la chabacanería / el patetismo sublime; elementos verosímiles / elementos inverosímiles; el espectáculo de variedades (pasodoble, folclore andaluz, revista)²⁴ / las alusiones a García Lorca, Vallejo²⁵, Benavente.

El último recurso que vamos a citar es la comicidad. Desde el inicio de la obra, en el momento en que Paulino realiza una exhibición pedómana, el espectador ríe ante la vulgaridad del personaje. Está claro que, desde el principio, el dramaturgo ha querido

²² Federico de Urrutia, "Romance de Castilla en armas" en *Poemas de la Falange*, Santander, Aldos S.A. de Artes Gráficas, 1938.

²³ Las hormigas, que Paulino continuamente rechaza en la pieza teatral, aparecen en reiteradas ocasiones en algunos textos del poemario loquiano, *Poeta en Nueva York*. Hay alusiones a ellas en, por ejemplo, "El niño Stanton" (p. 122), "Poema doble del lago Eden" (p. 172), "Navidad" (p. 183), "Nacimiento de Cristo" (p. 199), "Nocturno del hueco" (p. 211) y "Vals en las olas" (p. 215). Hemos paginado según la edición de *Poeta en Nueva York. Tierra y luna* realizada por Eutimio Martín, Ariel, Barcelona, 1981.

También se alude a Lorca como autor de un supuesto poema surrealista dedicado a Carmela en su encuentro en el más allá.

²⁴ En el macarrónico espectáculo se cantan, entre otros, los pasodobles, "Mi jaca" y "Suspiros de España".

²⁵ "Pedro Rojas" es el tercer poema publicado por César Vallejo en *España Aparta de mí este cáliz*. Es un encendido homenaje a esta figura, comienza la elegía así: "¡ Vivan los compañeros! Pedro Rojas / de Miranda de Ebro, padre, hombre / marido y hombre, ferroviario y hombre /... La edición facsímil de este poemario de Vallejo ha sido publicada por Julio Vélez y Antonio Merino, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984.

que la comicidad fuese un elemento de complicidad con el espectador, otra de las razones de su éxito popular. Los sucesivos diálogos entre Carmela y Paulino profundizan en esa comicidad que, y ello es lo importante, trasciende su aparente chabacanería para adquirir un sentido más profundo. El ejemplo de los pedos es elocuente: nos reímos de Paulino al inicio del primer acto pero no entendemos todavía su sentido profundo.

Tanto Carmela como Paulino hablan en un lenguaje popular, descarnado, crudo y escatológico. Ahora bien Paulino resulta mucho más irrisorio por el contraste entre sus pretensiones y su realidad. Por ejemplo su italiano macarrónico resulta desde el principio cómico por sus constantes incorrecciones, por su jerga caricaturesca, plagada de castellanismos. El director de la compañía quiere aparentar mayor cultura, mayor sensibilidad artística. Por ello utiliza en ocasiones un lenguaje figurado (“algo se ha roto en mí”) que ella no comprende (“¿Qué se te ha roto?”) y que marca la diferencia grotesca entre ambos. Así tras aclararle ese sentido figurado (“Por dentro quiero decir”), resulta grotesco que un artista tan irrisorio e insignificante como Paulino diga (“hay un contrato más importante, Carmela, es el que un artista tiene firmado con las musas”). Está claro que esta reivindicación enfática por parte de Paulino de la dignidad artística adquiere, por el contraste con su indignidad final, una importancia estructural en la interpretación del sentido de la obra²⁶.

Si los equívocos y doble sentido de palabras, frases hechas o expresiones populares constituyen un recurso característico de la comicidad verbal, los errores, lapsus o equivocaciones durante la Velada tienen implicaciones políticas, pueden acarrearles, por la situación en que se encuentran, consecuencias trágicas. Carmela actúa con más desparpajo verbal y se expresa con un léxico en donde son frecuente los vulgarismos. Esa desenvoltura con la que actúa ante el público de militares la conduce, con frescura y naturalidad, a la procacidad.

Por su humanidad, Carmela, desarrolla monólogos de una alta tensión dramática que alcanza cotas de auténtico patetismo. Un ejemplo claro lo constituye cuando recién muerta en el acto primero evoca, con pícaro ternura, los placeres sexuales compartidos con Paulino a través de una cancioncilla sugerente (“¡Ay, mama Inés! ¡Ay, mama Inés! / Todos los negros tomamos café...”). La desinhibición hedonista de Carmela le hace incurrir en nuevas insinuaciones picantes, dirigiéndose al público con desenfado y naturalidad.

Resumiendo diremos que la comicidad de *¡Ay, Carmela!* es, fundamentalmente, verbal; basada ante todo en el diálogo, pero que se genera por la situación dramática en la que se hallan los personajes²⁷.

Analicemos a continuación el significado de *¡Ay, Carmela!*. La obra está escrita en torno al cincuentenario de la guerra civil. “El dramaturgo pretende, entre otros objetivos, propiciar una reflexión sobre la naturaleza y las consecuencias de dicho conflicto. La conmemoración oficial y pública del cincuentenario procuró contribuir a cerrar las heridas que la guerra había abierto en la sociedad española, siguiendo el criterio que se había adoptado durante la transición política desde 1975. Implícita o explícitamente, se había acordado entre las fuerzas políticas y sociales del país un cierto olvido de las

²⁶ Manuel Aznar Soler, op. cit. 52.

²⁷ Las piezas musicales que se cantan y se bailan en *¡Ay, Carmela!* son dignas de un tratamiento especial (no es ahora el momento idóneo). “Mi jaca”, “Marcha italiana”, “Suspiros de España”, “La del manojo de rosas”, “¡Ay, mama Inés!” y “¡Ay Carmela!” son cantadas y bailadas de una manera lamentable. La ausencia en los protagonistas de cualidades musicales así como de sentido del ritmo imprimen a la Velada un patetismo que conduce a la sonrisa.

diferencias entre los españoles para contribuir así a una convivencia que había resultado difícil durante muchas décadas. El dramaturgo ha comentado en alguna ocasión que no pretendía abrir heridas, pero sí afrontar la incómoda cuestión de la memoria histórica e impedir que el olvido borrara las circunstancias de uno de los eventos más trágicos que ha conocido la historia de España”²⁸.

¡Ay, Carmela!, a través de las peripecias de dos artistas insignificantes que representan la tragedia colectiva del pueblo español, es una crónica sentimental, emotiva y entrañable, de la memoria de los vencidos y un cálido homenaje a la dignidad artística, a la sensibilidad humana y a la calidad moral de la conciencia colectiva antifascista. Para Manuel Aznar Soler “*¡Ay, Carmela!* es, sin duda, una obra de teatro político, un concepto que en Sanchis nada tiene que ver con el sectarismo ni con el panfletarismo ideológico, sino con el estímulo brechtiano de mostrar, a través de la vulgaridad de Carmela y Paulino, la complejidad de la condición humana, capaz en situaciones límite tanto del heroísmo como de la abyección”²⁹.

Coincidimos con José Luis Gómez, en que *¡Ay, Carmela!* devuelve a los espectadores de España una posibilidad de “duelo moral” que parecía vedada por los tiempos y la moda³⁰. Por eso Sanchis Sinisterra concluye la obra con una apasionada reivindicación de la memoria histórica como atributo de la dignidad. En el contexto político de nuestra transición democrática, *¡Ay, Carmela!*, apela a la memoria del espectador porque el dramaturgo ha querido convertir el teatro en un escenario de la memoria colectiva, emocional e intelectualmente.

¡Ay, Carmela! concluye “con la apasionada reivindicación de la memoria histórica, de la dignidad personal y colectiva de un pueblo y de una cultura como la republicana española. (...) Mientras exista en el mundo hambre, guerras, racismo, insolidaridad e injusticia, el dramaturgo parece decirnos que conviene tener buena memoria, memoria vivida de aquella cultura y dignidad”³¹, porque la memoria, y con esta cita terminamos, según Sanchis Sinisterra es la “única patria cálida y fértil de las ideas”.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV.: “Así fue el encuentro de los dramaturgos”, en *El Público*, nº. 10-11, julio-agosto, 1884, pp. 44-61.

_____: *El teatro español ante el siglo XXI*, ed. Cesar Oliva, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.

AZNAR SOLER, M.: “*Ñaque o de piojos y actores: el metateatro fronterizo de José Sanchis Sinisterra*”, en la revista *Hispanística XX*, nº. 7, 1990, pp. 203-224. Traducción alemana en Wilfried Floeck, editor, *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert, Gestalten und Tendenzen* Tübingen, A. Francke Verlag, 1990, pp. 233-255.

_____: “La deuda beckettiana de *Ñaque*”, en *Pausa*, revista de la Sala Beckett de Barcelona (nº. 2, enero 1990, pp. 8-10).

_____: “La dramaturgia de José Sanchis Sinisterra”, en *Estreno*, vol. XXIV, nº. 1, 1998, pp. 30-33.

_____: ed. *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra, 1993.

²⁸ Eduardo Pérez-Rasilla, op. cit., p. 271-272.

²⁹ Manuel Aznar Soler, op. cit., pp. 93 – 94.

³⁰ José Luis Gómez, *¡Ay, Carmela! para los que la hicimos*, programa de mano para el espectáculo, Madrid, 1989, p. s/n.

³¹ Manuel Aznar Soler, op. cit., p. 99.

BATLLÉ I JORDÁ, C.: "Apuntes para una valoración de la dramaturgia catalana actual: realismo y perplejidad", en *ALEC*, nº. 3, 1996, pp. 253-270.

_____: Prólogo a Sanchis Sinisterra, José: *El lector por horas*, Barcelona, Teatre Nacional de Catalunya, 1999, pp.162-182.

BORING, PH, Z.: "Sanchis Sinisterra: "A tales of two cities", en *Estreno*, XXIV, nº.1, 1998, p. 6.

CASAS, J.: "La insignificancia y la desmesura", Prólogo a *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, Madrid, en *El Público*, Colección "Teatro 1", enero de 1989, pp. 8-15.

_____: "Diálogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Becket", en *Primer Acto*, 222, enero – febrero 1988, pp. 33-39.

DE ALMEIDA, H.: *Elude de la pièce du théâtre de José Sanchis Sinisterra*, "¡Ay, Carmela!", Mémoire de Maîtrise dirigida por el profesor Emmanuel Larraz, leída en junio de 1991 en la Universidad de Dijon.

DULCE, J. A.: "Cómicos en Belchite" en *Nickel Odeón. Revista trimestral de cine*, 19, 2000, Madrid, pp. 112-117.

FERNÁNDEZ, A.: "Un proyecto que ilumina la memoria" en *Primer Acto*, 297, (enero-marzo 2003), pp. 64 – 68.

FONDEVILLA, S.: "Lo que dicen los papeles", en Sanchis Sinisterra: *El lector por horas*, pp. 166-169.

_____: "Sanchis Sinisterra: el teatro no es un círculo cerrado", en *El Público*, nº. 67, abril, pp. 42-44.

GARCÍA MADRID, A. (Recopilador): *Cantos republicanos*, Madrid, Editorial Mayoría, 1977.

GÓMEZ, J. L.: *¡Ay, Carmela! para los que la hicimos*, programa de mano para el espectáculo, Madrid, 1989, p. s/n.

JOYA, J. M.: "Treinta años de experimentación teatral. Conversaciones con José Sanchis Sinisterra", en *Nueva Revista*, nº. 69, diciembre de 1999, pp. 142-155.

LÓPEZ MOZO, J.: "¡Ay, Carmela! La dignidad de los cómicos", en *Reseña*, nº. 189, noviembre de 1988, pp. 14-15.

La cruzada de los niños de la calle, *un trabajo colectivo escrito por varios autores latinoamericanos y coordinados por José Sanchis Sinisterra*.

MIRA NOUSSELLES, A.: *De silencios y espejos. Hacia una estética del teatro español contemporáneo*, Valencia, Universidad de Valencia, 1996.

MOLLÁ, J.: *Teatro español e iberoamericano en Madrid, 1962-1991*, University of Colorado, Society of Spanish-America Studies, 1993.

MONLEÓN, J.: "Sanchis Sinisterra", en *Primer Acto*, nº. 186, octubre-noviembre de 1980, pp. 90-91.

_____: "Entrevista con Sanchis", en *Primer Acto*, nº. 186, octubre-noviembre 1980, pp. 93-95.

_____: *Las limitaciones sociales del teatro español contemporáneo*, Madrid, AAT, 1993.

_____: "Las razones de la crítica", en *Diablotexto. Al filo del milenio*, I, 1994, pp. 51-64.

_____: "El teatro del consenso", en *Del franquismo a la postmodernidad. Cultura Española, 1975-1990*, Madrid, Akal, 1995, pp. 237-250.

OLIVA, C.: "Hacia un escenario muerto: teatro español de los ochenta", en *Gestos*, 2, 1991, pp. 149-153.

_____: "El teatro" en *Historia y Crítica de la Literatura Española* dirigida por

Francisco Rico, Tomo 9 al cuidado de Darío Villanueva, Barcelona, Crítica, 1992, pp. 432 – 457.

_____: “La puesta en escena del teatro de los ochenta”, en *Gestos*, 18, 1994, pp. 45-60.

_____: “Teatro y poder en la escena española de hoy”, en *Crítica Hispánica*, XVI, 1, 1994, pp. 169-176.

PACO, Mariano de: “Sanchis Sinisterra: la fascinación del teatro”, en *Monteagudo*, nº. 10, febrero de 1992, pp. 42-44.

PASCUAL, I.: “Teatro alternativo: un intento de panorámica”, en *Ínsula*, 601-602, 1997, pp. 32-33.

_____: “Algunas premisas sobre la creación de José Sanchis Sinisterra”, en *Acotaciones*, nº. 2, junio 1999, pp. 53-77.

PÉREZ COTERILLO, M.: “La tardía revelación de un autor”, en *Anuario teatral*, 1989, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1989, pp. 10-12.

PÉREZ-RASILLA, E.: “Sanchis Sinisterra, José: *Valeria y los pájaros. Bienvenidas*”, en *ADE- Teatro*, nº. 47, noviembre 1995, p. 119.

_____: (ed.): ¡Ay, *Carmela!*. *El lector por horas*, Madrid, Austral, 2000.

PUCHADES, X.: “El último lugar posible para guardar secretos”, en *Art Teatral*, nº. 11, 1998, pp. 112-117.

RAGUÉ ARIAS, M^a. J.: *El teatro de fin de milenio en España (desde 1995 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996, pp. 169-173.

SANCHIS SINISTERRA, J.: “La pasión por la escritura”, en *El Público*, nº. 82, enero-febrero de 1991, pp. 58-65.

_____: “Por una dramaturgia de la recepción”, en *ADE-Teatro*, nº. 41-42, enero 1995, pp. 64-69.

_____: “El retorno del texto dramático”, en *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, nº. 259, 1996.

_____: “Treinta años de experimentación teatral”, en *Nueva Revista de política, cultura y arte*, nº 66, diciembre 1999, p. 143.

_____: “Didascalias grado cero “ en AA.VV. *Jouer les didascalies*, ed. De Monique Martínez, Toulouse, Presses Universitaires de Mirail, 1999, pp. 99 – 106.

_____: “Proleg” a *Sketchos i altres peces* de Harold Pinter, Barcelona, Institut de Teatre, 2001, pp. 7 – 13.

_____: “La palabra alterada”, en *Primer Acto*, Madrid, 287, enero-marzo 2001, pp. 20 – 24.

_____: “Cuerpos en espacio tiempo” en AA. VV. *Corps en scènes*, ed. De Roswita / Monique Martínez, Morlauwelz, Lansman ed., 2001, pp. 87 –89.

_____: *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ñaque Editores, Ciudad Real, 2002.

_____: *Dramaturgia de textos narrativos*, Ñaque Editores, Ciudad Real, 2003.

URRUTIA, F. DE: *Poemas de la Falange*, Santander, Aldos S.A. de Artes gráficas, 1938.

VÉLEZ, J. Y MERINO, A.: *España en Cesar Vallejo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1984.