

HIBRIDACIONES NARRATÚRGICAS: EL PENSAMIENTO TEATRAL DE JOSÉ SANCHÍS SINISTERRA¹

Anxo ABUÍN GONZÁLEZ
Universidade de Santiago de Compostela

En el volumen de Monique Martinez sobre la dramaturgia de José Sanchis Sinisterra se presenta su teatro como «un viaje por mundos distintos, desconocidos, mundos por descubrir y explorar» (2004, 13). Esta caracterización queda clara en las apostillas del propio Sanchis que acompañan el texto de la hispanista francesa, reveladoras de la existencia de un escritor comprometido con todas las facetas de la realidad, humilde en su continua búsqueda y aprendizaje teatral. Desde los inicios de su trayectoria, Sanchis se ha planteado las grandes cuestiones de la escritura dramática, lo que lo convierte en un caso único en el panorama del teatro español de los últimos cincuenta años, estableciendo además un fructífero trasvase entre producción teórica y literaria. Pensemos por ejemplo en una de sus más recurrentes preocupaciones, alrededor de los fundamentos aristotélicos de la poética, a la que sus obras no se han cansado de dar respuesta: ¿puede existir “una acción dramática que no sea vehículo de una historia, de una cadena de acontecimientos relacionados por el principio de causalidad” (Sanchis, 2004, 16). En *Marsal, Marsal* (1995; más tarde

1.- Este trabajo se enmarca en el proyecto del Ministerio de Economía y Competitividad, “Narrativas cruzadas: hibridación, transmedia y performatividad en la era digital”, dirigido por el profesor Anxo Abuín González. Referencia: FFI 2012-35296.

retitulada en su traducción francesa *Conspiración Carmin*) al personaje protagonista se le acumula todo tipo de ruidos en la comunicación, lo que convierte su monólogo en un *puzzle* que el espectador debe reconstruir. En la *Trilogía americana* (1992) se juega con la dislocación temporal en contra de todo historicismo, a la captura de un marco cronotópico «plástico, fluido, reversible, capaz de permitirme todas las libertades figurativas» (2004, 64), en la línea de lo establecido por la física cuántica. En una de sus piezas más atrevidas, *Perdida en los Apalaches* (1991), se confunden los espacios y los tiempos sin explicación racional (los de la conferenciante Dorothy Greñuela y el novio Intruso, de modo que “el tiempo avanza y retrocede, se detiene y acelera, da saltos y vueltas” y “el espacio se estira y se contrae, se pliega y se despliega, como una servilleta” (1991, 12), elementos todavía más acentuados con la llegada de la llamada por Sanchis *estética de lo translúcido*, que implica el ocultamiento de lo evidente y el alejamiento de toda complacencia en el tratamiento del espectador. *La raya del pelo de William Holden* (1999) y *Sangre lunar* (2003) ilustran asimismo la imposibilidad de la *referencia* ante el carácter enigmático de la realidad, según los principios de no-linealidad, discontinuidad, bifurcación y yuxtaposición espaciotemporal, la incompletitud de las interacciones y los diálogos y los cambios bruscos de estilo: «¿Y no es así como se nos aparece la realidad cuando no nos obcecamos en imponerle una clave explicativa y tranquilizadora, cuando aceptamos humildemente nuestra limitación y su misterio?» (2004, 126). Todo ello conduce a una indagación en los límites de la (meta)teatralidad hasta extremos difícilmente igualables en la dramaturgia española: véase, por no hablar ahora de sus obras más conocidas, como *Naque* (1980) o *¡Ay, Carmela!* (1986), ese conjunto de piezas breves que configuran *Pervertimento y otros gestos para nada* (1986), en donde las herramientas de la semiología del teatro son cuestionadas abiertamente, como la que se refiere a la invisibilidad de la enunciación autorial:

Y.- ¿Quién dice eso que estás diciendo?

X.- ¿Quién va a ser? Lo digo yo.

Y.- ¿Estás seguro?

X.- ¿Es que no me oyes?

Y.- Sí, claro... Oigo cómo lo dices. Pero lo dices tú... o lo dice otro.

X.- ¿Qué otro?

Y.- El autor (1997, 29).

O en *Los figurantes* (1988), obra de estirpe pirandelliana en la que los personajes se reconocen encima de un escenario, aunque sin saber muy bien para qué:

CORTESANO.-El problema es... qué estamos haciendo ahora...

DAMA 6ª.- Exactamente, ese es el problema.

COMENSAL 4º.- Querrás decir: qué vamos a hacer ahora...

CORTESANO 5º.- No, no... Quiero decir: qué estamos haciendo ahora, o sea, qué es esto que estamos haciendo... y diciendo... (1993, 65).

Maestro de generaciones jóvenes de dramaturgos y directores de escena (Sergi Belbel, Luis Miguel Climent, Lluïsa Cunillé, Jordi Dauder, Manel Dueso, Magüi Mira, Rosa Novell, Ramón Simó, Paco Zarzoso o Juan Mayorga), Sanchis ha destacado como un teórico teatral de gran calado, ya desde la fundación en 1977 de El Teatro Fronterizo, un proyecto de investigación sobre los límites entre la narratividad y la dramaticidad. Sanchis se ha preocupado desde siempre por la materialización del texto en una palabra que ha de relacionarse con un público múltiple y complejo, pero esta defensa constante del código verbal se ha complementado con la consideración barthesiana del teatro como una máquina infinita de signos: la puesta en escena es para él una actividad de intervención revolucionaria, que convierte las palabras en un torbellino de imágenes, signos concretos, visibles o audibles, siempre sometidos a la obligación de problematizar la realidad.

Para Sanchis el teatro es además encuentro efímero, copresencialidad, conjunción aurática, en un mundo dominado por la inflación hipermediática. En los “Planteamientos” del Teatro Fronterizo (1977, publicados en 1980) lo expresa así: “El Teatro Fronterizo es un lugar de encuentro, investigación y acción, una zona abierta y franqueable para todos aquellos profesionales del teatro que planteen su trabajo desde una perspectiva crítica y cuestionadora” (Sanchis, 2002, 37), añadiendo de inmediato que la teatralidad es un vehículo ideológico de transformación del dinamismo histórico determinado por la clase burguesa. Es un lugar de resistencia que descubre la utopía de un “mundo multipolar” y policéntrico, que aspira al desmantelamiento de las hegemonías globalizadoras. El teatro es resistencia a una cultura “mercantilizada” y atrapada en el presentismo de los medios, cuestionamiento de lo *dogmático*, de lo que se comprende de inmediato sólo porque resulta del todo racional. En los términos de Sanchis, el teatro es el espacio de una “escritura fronteriza”, el lugar de la hibridación “en las zonas periféricas o excéntricas de la cultura” desde donde nada se da por seguro. Su teoría dramática demuestra desde muy pronto ese interés por lo marginal, como puede observarse en este manifiesto: “Hay territorios de la vida que no gozan del privilegio de la centralidad. / Zonas extremas, distantes, limítrofes, con lo Otro, casi extranjeras. / Aún, pero apenas propias. / Áreas de identidad incierta, enrarecidas

por cualquier vecindad. La atracción de lo ajeno, de lo distinto, es allí intensa. / Lo contamina todo esta llamada. / Débiles pertenencias, fidelidad escasa, vagos arraigos nómadas. / Tierra de nadie y de todos. / Lugar de encuentros permanentes, de fricciones que electrizan el aire. / Combates, cópulas: fértiles impurezas. / Traiciones y pactos. Promiscuidad. / Vida de alta tensión. / Desde las zonas fronterizas no se perciben las fronteras” (1980, 88).

En su apología de la hibridación y el mestizaje, Sanchis postula la existencia de un sujeto (también de una cultura, que él denomina *centrifuga*) nómada como modelo artístico e identitario, alejado de posiciones unitarias y simplificadoras a través de la *exploración de los límites*, de acuerdo con la cual el teatro debe condenar la representación de una imagen estática y rígidamente jerarquizada del mundo. El nomadismo de Sanchis va adquiriendo su forma más radical en el insistente acecho a la fortaleza de la Razón Occidental y a su imperio monolítico, desde una postura que es fácilmente asimilable a los grandes pensadores del posmodernismo. La realidad nómada, diría, siguiendo a Gilles Deleuze, Rossi Braidotti (2005, 111), está en tránsito, se desplaza, es relacional y múltiple; por ello necesitamos otros paradigmas (la incertidumbre o la complejidad) para enfrentarnos a ella. El pensamiento nomadológico desarrolla la figura de un yo plural, en continuo flujo (devenir) dentro de una existencia cuyo sentido no siempre se alcanza. Algunas consecuencias inmediatas se derivan de este acercamiento al mundo.

En primer lugar, el dramaturgo se ve obligado a subvertir las potencialidades del relato tradicional “a través de estrategias que descubren una realidad más real que la tradicionalmente representada en el teatro a partir de una estructura cerrada”, “una realidad que contraviene la realidad clásica, que se torna cambiante, captada en su continuo fluir, en su constante cambio” (Ferradás, 2012, 32): silencios, lagunas, huecos, elipsis, pausas o enigmas, como en un rompecabezas o en un laberinto. En su *Dramaturgia de textos narrativos* (2003), un volumen sobre la “domesticación” del relato, esas estrategias se expanden por doquier, hasta llegar al enfrentamiento entre las ideas de Narraturgia y Dramativa: el primer término, neologismo nacido como lapsus en un taller de dramaturgia, supone una reflexión sobre las variadas zonas de intersección entre formas dramáticas y narrativas, en una enriquecedora fecundación mutua (cfr. Sanchis, 2006). Su indagación narratológica sobre el teatro lo llevará a hablar también de una “dramaturgia discursiva” (2003, 59-90), preocupada más por la forma que por el contenido de la historia, sobre todo en el tratamiento del tiempo y el espacio, ajena a la idea de linealidad, generosa en el empleo de recursos

como la reversibilidad o el solapamiento de diferentes momentos temporales y sus correspondientes espacios, los saltos en el tiempo, la prolongación subjetiva del instante, el cuestionamiento sorprendente de la percepción espacial o la porosidad absoluta entre los distintos escenarios de la acción.

En segundo lugar, Sanchis necesita recurrir finalmente a la ciencia para aprehender una realidad huidiza o esquiva. El mundo se presenta como demasiado enmarañado, y el tema de la complejidad aparece en el trabajo del dramaturgo como una muestra de la tendencia a nutrirse de teorías fuertes, muchas veces en complicidad con la física cuántica o con las Teorías del Caos, de las que toma conceptos como *multicausalidad* o *imprevisibilidad*.

Pero es en el primero de sus volúmenes dedicados a la teoría teatral, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral* (2002), que recoge textos escritos entre 1958 y 2001 (con importantes ensayos dedicados a Belbel, Cunillé o Zarzoso, o a clásicos como Calderón o Unamuno), donde Sanchis expone los fundamentos de su doctrina teórica, a partir de lo que el dramaturgo llama los cuatro puntos cardinales de la teatralidad: “A partir de mi descubrimiento de Beckett, en los años 80, se fueron articulando en mi trabajo lo que llamo los cuatro puntos cardinales de la teatralidad beckettiana, que a veces trato de hacer míos: el silencio, el vacío, la oscuridad y la quietud. Son estos cuatro parámetros o puntos cardinales un *no más allá* de la representación, que lleva la opción sustractiva al máximo” (2002, 273). En esta cita convergen referencias y conceptos básicos en su teoría teatral. A la influencia de Beckett hay que añadir asimismo la de Harold Pinter (131-134), un maestro en el funcionamiento de la opacidad, el enigma y lo inverificable: en su obra, “nada de lo que hacen o dicen los personajes tiene un significado unívoco, perfectamente explicable, revelador de su verdad” (133), y por ello se precisa de una atención absoluta a sus “contradicciones, preguntas sin respuesta, ambigüedades, reiteraciones, lugares comunes..., y pausas” (*ibid.*). Sanchis prefiere una dramaturgia que se concibe a partir de las líneas de fuga de la realidad evidente, que se niega como tal o al menos se problematiza en sus piezas. En la vida, el pensamiento transcurre de acuerdo con “líneas múltiples de pensamiento” y, del mismo modo, el actor debe reconstruir una actividad mental compleja, con varios focos o centros de atención que activan el subtexto y llaman la atención sobre lo implícito y lo no-dicho en el diálogo de los personajes, que no sólo hablan con palabras, sino con la intencionalidad y los silencios que las acompañan, como la parte oculta de un iceberg (“El hombre expresa

el diez por ciento de lo que bulle en su cabeza y calla el restante noventa por ciento”, decía Stanislavski). Como el propio Sanchis señala:

El trabajo sobre la línea múltiple de pensamiento permite complejizar esa zona sumergida del personaje y del actor, zona que no requiere hacerse patente. El actor tiene allí una especie de vivero permanente de imágenes e ideas, y cada día puede permitir que aparezcan nuevos elementos, nuevas líneas de pensamiento que modifiquen, quizás imperceptiblemente (o no), la interacción. Allí crece una reserva de materiales no dichos, que a veces podrían estar en contradicción con el texto, pero que le permiten en cada momento, tanto en el proceso de ensayos como durante las representaciones, evitar el peligro de la mecanización, produciendo oscilaciones semánticas en la interacción y, por tanto, en la vivencia del uno y del otro (2006, inédito).

De ahí la atracción del dramaturgo por la “estructura en enigmas”: el texto se llena de sombras y el espectador debe transformarse en coautor a través de un trabajo permanente de deducción e interpretación:

Mi teatro, cada vez más, intenta colocar al espectador ante la evidencia de que la realidad está llena de sombras, repleta de enigmas, y que la actividad del ser humano es una permanente interpretación. Para mí esa es una de las funciones políticas del teatro. La política intenta reducir la ambigüedad traduciéndola en términos de blanco-negro, bueno-malo, positivo-negativo. La política es una enfermiza obsesión por negar la interpretación subjetiva del individuo, y el teatro debe devolver al individuo [...] la capacidad interpretativa, deductiva, analítica, sensitiva y emocional” (en Joya, 1999, 150; cfr. Pérez Rasilla, 2000, 68).

El resultado es el surgimiento de una *nueva textualidad* dramática que, sin embargo, se asienta en la influencia productiva de Brecht, Beckett, Pinter, Cortázar o sobre todo Kafka, de quien Sanchis toma un uso deliberadamente equívoco de las presuposiciones-informaciones que descolocan al espectador en relación a un posible referente, o la preferencia por una galería de personajes ambiguos, obsesivos, desajustados, insatisfechos..., ubicados en un marco espacial extraño, no siempre aprehensible, que dificulta la percepción (Sanchis, 2002, 107-108). Es este, como ha señalado Marcela Beatriz Sosa (2004, 231), un ejercicio de dramaturgia “expansiva”: frente a la rigidez de una dramaturgia “cohesiva”, ajustada a leyes internas (simetrías, homologías, paralelismos...), Sanchis se decanta por hacer estallar el texto, por acrecentar los niveles de interpretación, por desplegar en toda su riqueza la multiversalidad de lo real.

Esta renuncia de Sanchis a un pensamiento lineal no quiere decir que se abandone la idea de *estructura literaria*. Más bien sucede todo lo contrario. En “Personaje y

acción dramática” (2002, 202-215), Sanchis insiste en que el texto no ha de descuidar la receptividad del espectador: se trata de mantenerla despierta a través de la producción de una cadena de estímulos que han de atraer la atención, de manera que se pueda jugar también con sus expectativas en un juego de confirmación-frustración. El público ha de participar en este juego, implicarse en los acontecimientos también (o sobre todo) desde un punto de vista ideológico. En realidad, llegamos aquí al punto clave de su teoría teatral, pues el teatro de Sanchis aspira a constituirse en una “dramaturgia de la recepción” (2002, 249-254), de acuerdo con los postulados de la corriente de pensamiento liderada por Hans-Robert Jauss o Wolfgang Iser, llevados a la semiología del teatro por Marco de Marinis o Umberto Eco, cuyos trabajos Sanchis conoce a conciencia². No tarda en llegar a una teorización propia. En el ensayo titulado “Cinco preguntas sobre el final del texto” (2002, 279-281) la figura del receptor implícito se vincula al cierre del texto: “ese momento de ‘tránsito’ en el encuentro del teatro y la vida real”, pues “es en el final del texto donde se halla el dilema del dramaturgo entre ‘servir al texto/servir al mundo’ y todas las decisiones que se tomen al respecto afectarán de algún modo a esa figura intratextual que es el receptor implícito, verdadero destinatario del texto y quien decidirá si una vez atravesado el umbral del teatro anula el texto, lo olvida, o por el contrario ‘lo prolongue más o menos en el mundo y lo transforme, lo relativice o atenúe al menos en sus rígidos perfiles, sus duras aristas, su falsa evidencia” (Ferradás, 2012, 132).

A toda esta dramaturgia de lo enigmático y de lo complejo Sanchis la ha denominado “poética de la sustracción” (una expresión que también ha utilizado para caracterizar, por ejemplo, “el estilo Cunillé”), que se asienta en la dosificación verbal, en la atenuación de lo explícito de los personajes y situaciones (la renuncia a desvelar los antecedentes y motivos, la conexión entre los acontecimientos), en la puesta en marcha de la actividad descifradora del receptor mediante el recurso a la alusión y lo no-dicho. Determinados espectáculos pretenderían desubicar al espectador empírico y someterlo a un filtro de implicación y esfuerzo que muy pocos sobrepasarán, tal y como señalaba Eco en *Apostillas a “El nombre de la rosa”* (1984, 54). En la misma línea, Sanchis establece tres fases de recepción espectacular: la fase de *despegue* de la propia realidad del espectador, que el dramaturgo deberá procurar suministrando información sobre contextos y convenciones teatrales; la de *cooperación*, en la

2.- Sanchis menciona una anécdota recogida por Umberto Eco a propósito de la publicación de *El nombre de la rosa*, según la cual el editor quedó muy complacido tras la lectura de su novela, aunque enseguida le recomendó que redujese las primeras cien páginas, demasiado pesadas en su opinión. Eco le respondió que esas primeras cien páginas eran precisas para la construcción de un lector ideal, dispuesto a aceptar la propuesta narrativa de la novela.

que, una vez producida la aceptación de un mundo posible, el espectador deberá llenar los huecos de la representación y participar activamente en el espectáculo; y la de *mutación*, por la que el texto teatral provocará la inquietud del público más allá de la duración del montaje, y quedará integrado para siempre en el mundo de sus experiencias vivenciales. Esa es la aspiración máxima de un teatro que se llame contemporáneo, y uno de los mecanismos que mejor lo definen es la intertextualidad exacerbada, sólo reconocible en su plenitud por un lector/espectador ideal o implícito.

En ocasiones Sanchis se ha referido al dramaturgo como un “chapucero” (un *bricoleur*, diría Claude Lévi-Strauss), que realiza “trabajo de carpintería”: “la articulación de conjuntos nuevos a partir de elementos pertenecientes a otros conjuntos”, lo que implica “una resemantización de unidades o partes que han sido interrogadas en función de posibles respuestas a posibles problemas” (1985, 124). En su pormenorizado análisis de *El lector por horas*, una de las piezas más representativas e interesantes de la trayectoria de Sanchis, Eduardo Pérez-Rasilla ha explicado muy bien la formulación de un receptor implícito o modelo que se atreva a aventurarse en la gozosa tarea de “leer”, es es, a penetrar en el laberinto intertextual de citas y referencias propuestas por el autor: Ismael, Lorena y Celso, los personajes de este texto que tiene algo de condensación práctica, y no sé si casi programática, de las teorías del autor, interesan más por lo que leen o interpretan, en el sentido hermenéutico (Lawrence Durrell, Lampedusa, Joseph Conrad, Flaubert, Schnitzler o la novela del propio Ismael), de forma que el texto se va configurando como una reflexión sobre el modo en que la lectura construye mundos y condiciona vidas y destinos. La tematización de la escritura alcanzará su máximo grado en la acusación de plagio que Celso lanza a Ismael, de la que éste se defiende:

¡Habría que distinguir el plagio, como tú lo llamas, de otras..., de otras formas de influencia... La impronta que todo gran autor... Las huellas,, inevitables, claro, de los maestros sobre... Y no sólo de los maestros. A veces, autores mediocres, obras de segunda o tercera categoría... ejercen una... [...] Eso tiene un nombre... Quiero decir: esas huellas, esa... penetración de unos textos en otros, ¿comprendes? Tiene un nombre: intertextualidad. Es la vida misma de la literatura (2000, 233).

El lector por horas no es un texto sencillo ni complaciente con el espectador. En él están presentes las obsesiones del Sanchis teórico, aquel que supo formarse primero en los escritos del estructuralismo francés, luego en las aportaciones de la Estética de la Recepción (Garnelo, 2005), de las que le llega el deseo de explorar la activación del espectador-cómplice como sujeto pensante y políticamente participativo. En esta pieza, ante todo vamos a asistir, de alguna manera, al espectáculo de nuestra

propia condición de espectadores, “a confrontarnos con ese espectador posible que la representación propone a cada uno de nosotros” (Sanchis, 1987, 143).

Después de lo que Bernard Dort denominaba la «obesidad» del director de escena, favorecida por las constantes innovaciones escénicas, que sobre todo desde la década de 1960 impuso en el espectador, bajo la creciente influencia del cine y de la televisión, una percepción más visual y tecnológica que verbal, en los últimos treinta años Sanchis ha defendido la importancia de la escritura teatral desde parámetros, como acabamos de ver, absolutamente contemporáneos. En un artículo titulado «Por una teatralidad menor» (1993) reflexiona sobre las dos tendencias fundamentales en el teatro actual: por un lado, la *acumulativa-aditiva*, que procura contrarrestar la presencia de los nuevos medios con el incremento de recursos en la producción teatral, esto es, con la sobreestimación de lo espectacular (de lo que se podría llamar *teatroscópico*, por mimetismo del cine, utilizando el afortunado término de José Monleón); y la *reductiva-sustractiva*, que retorna a los orígenes creativos y, como diría Jerzy Grotowski, empobrece sus recursos hasta el minimalismo. Sanchis, sobra decirlo, defiende la segunda de estas orientaciones como la idónea; de ahí su insistencia en un teatro anticonvencional, sencillo, un teatro de búsqueda, un teatro alternativo que investiga en los confines y límites del género y huye de la rigidez coercitiva y represiva do modo de representar burgués. La “teatralidad menor”, una expresión que remite al célebre ensayo de Gilles Deleuze (1978) sobre la escritura de Kafka y por tanto a una literatura que aspira a incrementar su desnudez para insertarse en el devenir de la colectividad, en contra de la máquina del poder, se apoya en rasgos como la simplificación y concentración temática y estructural, resultado sin duda de la crisis de los grandes sistemas ideológicos omnicomprendidos (Jean-François Lyotard), o de los grandes relatos explicativos (no hay encadenamiento de acciones según la lógica de la causalidad o la idea de conflicto). Los nuevos experimentos dramáticos se decantan por la (supuesta) insignificancia de los argumentos y por la contracción-fragmentación de la trama; la reducción del lugar teatral y la preferencia por el escenario vacío, posibilitado por la polivalencia del signo teatral, o por la espacialidad esquemática; la “mutilación” de los personajes, ambiguos e plurisignificativos, que sólo el espectador avisado podrá recomponer a partir de un guión, de modo que también la técnica expresiva del actor ha de favorecer e incorporar esta dimensión enigmática (los personajes recolectan ensoñaciones, fantasmas, angustias, paranoias, siguiendo una la lógica degradada de los héroes irrisorios o grandiosamente débiles); la condensación de la palabra dramática, nacida con seguridad del desprecio por un discurso claramente monológico, en el sentido bajtiniano, en un cuestionamiento continuo de lo verbal

que puede desembocar en la explosión de una auténtica dramaturgia del silencio (Sarrazac, 1981; Ubersfeld, 1996); la ya mencionada atenuación de lo explícito, que conduce al desarrollo de técnicas metateatrales, la relevancia de lo no-dicho a través de la exacerbación del monólogo, el acogimiento de lo especular, el ejercicio de la *mise-en-abyme* como juego irónico y distanciador; y, por último, la descuantificación de la noción de público, pues el espectador se convierte en eje alrededor del que gira la teatralidad de Sanchis, como ya hemos visto.

En el panorama del teatro español de los últimos años, José Sanchis Sinisterra se ha individualizado por su capacidad para “contar el proceso” de la escritura, por explicar cuál es el efecto poético de sus obras, entendido, en los términos de Eco, como “la capacidad que tiene el texto de producir infinitas lecturas” (1984, 15), por construir en definitiva la figura de un lector en diálogo con la obra dramática, capaz de aventurarse en un laberinto del que sólo él, el lector representado en el texto, sabrá salir con éxito.

BIBLIOGRAFÍA

- Abirached, Robert (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: ADE.
- Braidotti, Rosi (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari (1978). *Kafka, por una literatura menor*. México: Era.
- Eco, Umberto (1984). *Apostillas a “El nombre de la rosa”*. Barcelona: Lumen.
- Ferradás, Cristina (2012). *La construcción del espectador en el teatro de José Sanchis Sinisterra*. Bilbao: Artezblai.
- Garnelo Merayo, Saúl (2005). “La estética de la recepción según Sanchis Sinisterra: *El lector por horas*”. *Estudios humanísticos*, 27, pp. 303-316.
- Joya, Juan Manuel (1999). “Treinta años de experimentación teatral. Conversaciones con José Sanchis Sinisterra”. *Nueva Revista*, 66, pp. 142-145.
- Martínez, Monique (2004). *José Sanchis Sinisterra. Una dramaturgia de las fronteras*. Madrid: Ñaque.
- Pérez-Rasilla, Eduardo (2000). *Ay, Carmela. El lector por horas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sánchez Jiménez, Santiago U. y Francisco J. Sánchez Salas (2007). “Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra”. *Pandora: revue d'études hispaniques*, 7, pp. 49-64.

- Sanchis Sinisterra, José (1980). “El Teatro Fronterizo. Manifiesto (latente)”. *Primer acto*, 186, pp. 80-89.
- Sanchis Sinisterra, José (1987). “Teatro en un baño turco”. *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985. Actes*. Barcelona: Institut del Teatre, pp. 131-143.
- Sanchis Sinisterra, José (1991). *Perdida en los Apalaches (juguete cuántico)*. Madrid: Mministerio de Cultura.
- Sanchis Sinisterra, José (1993). *Los figurantes*. Madrid: Visor.
- Sanchis Sinisterra, José (1997). *Pervertimento y otros gestos para nada*. Madrid: Visor.
- Sanchis Sinisterra, José (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Madrid: Ñaque.
- Sanchis Sinisterra, José (2003). *Dramaturgia de textos narrativos*. Madrid: Ñaque.
- Sanchis Sinisterra, José (2003a). “Sistemas minimalistas en el teatro”. Copia facilitada por el autor.
- Sanchis Sinisterra, José (s.a.). “El espectador ideal”. Copia facilitada por el autor.
- Sanchis Sinisterra, José (2006). “Narraturgia”. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 26, 2006, pp. 19-25.
- Sanchis Sinisterra, José (2000). *Ay, Carmela. El lector por horas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Sanchis Sinisterra, José (2013). “La escritura colectiva: otra frontera”. *Primer acto*, 345, 2013, pp. 137-198.
- Sarrazac, Jean-Pierre (1981). *L'Avenir du drame. Écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: L'Aire.
- Sosa, Marcela Beatriz (2004). *Las fronteras de la ficción: el teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid: Universidad.