
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Madí Besalú, Pol; Aznar Soler, Manuel, dir. Una América de verdad con colonos de cartón. Estrategias dramáticas para la recuperación de la memoria histórica en Naufragios de Álgar Núñez de José Sanchis Sinisterra. 2016. 62 pag. (808 Grau en Llengua i Literatura Espanyoles)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/166466>

under the terms of the  license

ALUMNO: POL MADÍ BESALÚ

UNA AMÉRICA DE VERDAD CON COLONOS DE CARTÓN



ESTRATEGIAS DRAMATÚRGICAS PARA LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA EN *NAUFRAGIOS DE ÁLGAR NÚÑEZ* DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

Curso 2015 / 2016
Grado en Lengua y literatura españolas
Trabajo de Fin de Grado (TFG)
Dirigido por: Manuel Aznar Soler

Manuel

UAB

Universitat Autònoma
de Barcelona

No sabría decir cuáles son los límites de la ficción al recrear una verdad histórica; probablemente no es aplicar más luz sobre el hecho real, sino realzar los claroscuros, las ambigüedades y las dudas, aquello que constituye la expresión más viva de la verdad.

Esa puta tan distinguida, JUAN MARSE

De nuevo mi obsesión por encerrar en los estrechos límites del “teatro en el teatro” [...] los ecos deformados y atenuados de la Historia mayúscula. Y mi propensión a emplear el humor como antídoto contra la solemnidad y la trascendencia, parásitos inevitables de los “grandes temas”.

Prólogo a *El cerco de Leningrado*, JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

El texto [clásico] no es tanto adaptado como “adoptado”, acogido en un ámbito escénico que se rige por otras normas, que se basa en otros principios, que se orienta hacia otros objetivos, todo él surcado por otros valores y significados.

Adaptar/Adoptar, JOSÉ SANCHIS SINISTERRA

ÍNDICE

PREFACIO: REPRESENTAR PARA REESCRIBIR. TEATRO Y MEMORIA	1
ESTADO DE LA CUESTIÓN	3
EL COMPROMISO DEL TEATRO: ESTRATEGIAS PARA LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA	6
HACIA UNA ANAGNÓRISIS DEL FRACASO: EL NAUFRAGIO DEL HEROÍSMO	6
LENGUA, PODER Y DISCURSO: LA PALABRA HERIDA	11
METATEATRALIDAD: DESMANTELAR EL TEATRO PARA REVELAR LA VIDA	15
TRAMOYA Y ESPECTACULARIDAD: EL OTRO LENGUAJE DRAMÁTICO	18
DESTRUIR EL CRONOTOPO CONVENCIONAL: HABITAR EL NIVEL CERO	22
CONCLUSIONES: CONQUISTAR EL RECUERDO PARA COLONIZAR LA VERDAD	26
BIBLIOGRAFÍA	28
ANEXOS	30
ANEXO I: CITAS EXPLICITADAS EN EL TRABAJO	31
ENTREVISTA A JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, AUTOR DE NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ	43
ENTREVISTA A ROBERTO AGUIRRE, DIRECTOR DE LA PRIMERA REPRESENTACIÓN TEATRAL DE NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ, DE SANCHIS SINISTERRA	47
REABRIR VIEJAS HERIDAS DESDE LA REVOLUCIÓN TEATRAL	51

PREFACIO: REPRESENTAR PARA REESCRIBIR. TEATRO Y MEMORIA

En un periodo histórico marcado por las celebraciones conmemorativas y los homenajes fechados - con un despliegue que cruza el centenario para extenderse hasta límites insospechados -, parece erigirse como premisa indispensable la revisión crítica de dichos festejos. En este sentido, merece la pena resaltar el auge de las corrientes - históricas, políticas, sociales y, especialmente por el caso que aquí nos atañe, literarias - memorialísticas, que desde la segunda mitad del siglo XX han actuado, no ya como un acto de simple rememoración, sino más bien como una continua reescritura del pasado, en vistas a dibujar un presente y futuro mejores.

En lo concerniente a España, figura entre sus recientes acontecimientos divulgativos, allá por 1992, el quinto centenario del polémico y discutido Descubrimiento de América, un suceso histórico que no sólo marcó el devenir de nuestra nación, sino también el del conjunto de países hoy situados en el continente americano.

Al respecto, el presente trabajo nace con el objetivo de analizar, desde presupuestos posmodernos y poscoloniales, el drama *Naufragios de Álvaro Núñez o La herida del otro* (1978-1991), de José Sanchis Sinisterra, enmarcándolo en la esfera de la dramaturgia española contemporánea y su vinculación con el teatro histórico-crítico y de la memoria, teniendo en expresa consideración y consecuente análisis, la peculiar y compleja propuesta artística - ética y estética - desarrollada por el autor seleccionado, esto es, el *teatro fronterizo*, y vislumbrando, en todo momento, una reflexión acerca de la representación reescritural - pues, en última instancia, toda representación conlleva intrínseca una nueva reconstrucción de los hechos relatados - que Sanchis realiza del hecho americano.

Para ello, se ha optado por un detallado estudio de las principales estrategias dramatúrgicas empleadas en la obra, enfocadas a la subversión del discurso oficial imperante y al planteamiento de nuevas perspectivas de narrar el hecho histórico de la Conquista de América. Dicha tarea será efectuada mediante una metodología de análisis basada, por un lado, en el trabajo directo con la pieza de Sanchis, *Naufragios*, así como su referente primario, la crónica de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca, de título homónimo; y, por otro, a través de la extensa compilación de materiales teóricos publicados por el dramaturgo (artículos, manifiestos, etc.) - incluida una entrevista realizada

personalmente al interpelado -, donde deja clara su línea de análisis, investigación y creación artísticas.

En líneas generales, este proyecto pretende seguir una línea expositiva lo más transparente y sencilla posible, en un intento por evidenciar los tres estadios básicos de enunciación de los datos. De esta manera, en primer lugar, se articula una breve panorámica de la reciente trayectoria teórica y práctica del teatro histórico-crítico y de la memoria en el drama español contemporáneo, focalizando el núcleo de interés en aquellas composiciones que se adscriban al suceso del Descubrimiento de América, para cerrar con una enunciación de las implicaciones personales y profesionales del dramaturgo español con el continente referido y la trascendencia del drama que aquí se presenta como principal objeto de estudio. En segundo lugar, se hace explícito el extenso análisis dedicado a las técnicas dramáticas utilizadas por Sanchis como acto de reescritura del acontecimiento ya mencionado, así como unas sucintas conclusiones que den cuenta de las ideas esenciales expuestas a lo largo del trabajo. En tercer lugar, se adjunta un anexo dedicado a comentar la única propuesta escénica del drama de Sanchis, hasta la fecha, subida a los escenarios por el director argentino Roberto Aguirre, a partir de una entrevista realizada al propio Aguirre y las diversas imágenes de la representación amablemente cedidas por él.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Un sector importante del corpus dramático de José Sanchis Sinisterra, en el cual se incluye la obra sobre la que aquí se pretende reflexionar, se inscribe en la tradición del teatro histórico crítico y de la memoria, una dramaturgia que ha gozado de gran vitalidad en el teatro español actual, tal y como demuestra Vilches de Frutos (1999), quien pone el acento en el factor ideológico y la voluntad de reescribir los discursos elitistas y falseados impuestos, como ejes de construcción de dichas piezas. Buero Vallejo, Alfonso Sastre, José Luis Alonso de Santos, Fernando Fernán-Gómez, Jerónimo López Mozo o el mismo Sanchis Sinisterra conformarían una larga lista de dramaturgos partidarios de la tendencia estética mencionada, la cual, según Floeck (2005), ha sabido despojarse de las premisas del drama histórico romántico y realista para proveerse de una visión creadora sustentada por un diálogo entre historia y literatura, borrando los márgenes clasificatorios y ahondando en las problemáticas de contar la historia de un modo objetivo o la polifonía de versiones existentes alrededor de un mismo hecho. En palabras de Peiró (1998:439):

La proliferación de textos históricos es una de las características de la literatura de fin de siglo. Centrándonos en el teatro español, parte de la creación de los últimos cuatro siglos ha mostrado preferencia por los argumentos situados en épocas pretéritas. El drama histórico de los últimos años ha evolucionado hacia nuevos tratamientos de la historia en los argumentos; la supeditación del texto literario a la veracidad histórica se ha visto desplazada progresivamente por la vinculación e integración entre ambos: la historia ha ido quedando sometida al texto literario, porque partiendo de los acontecimientos acaecidos surgen libres interpretaciones que puede revelar sólo la ficción.

Esta reformulación de los principios generativos del nuevo teatro histórico ha comportado, como es lógico, una nueva manera de concebir el papel del autor, esto es, de modificar su función o razón de ser frente a la historia. Al respecto, Mayorga (1999), desde su personal trabajo dramático, ha optado por una aproximación a los cauces históricos desde los presupuestos premeditadamente partidistas e ideologizados del artista, profundizando en conceptos como *subjetividad* o *destrucción de los metarrelatos*, tesis respaldada por otros críticos, como por ejemplo Miras (1981).

Dentro del marco literario del teatro histórico, el tema del descubrimiento de América y sus extensos periodos de conquista y colonización cuentan con una ingente cantidad de obras. Así lo señala Pavis (1992), en un panorámico recorrido por la evolución de dicha tradición a lo largo de la esfera dramática europea, desde el siglo XVII hasta la actualidad, evidenciando las diferentes actitudes desde las cuales se ha abordado el tema (fines documentalistas, patrióticos, moralistas, deconstructivos, de reivindicación social, etc.). Por su parte, Serrano (1995) esboza una visión del

asunto exclusivamente centrada en la dramaturgia española contemporánea, constatando la reactivación de que gozó el *topos* a partir de los actos conmemorativos de 1992. En este sentido, Serrano establece la existencia de tres tipos estético-morales o formas de afrontar la cuestión: en primer lugar, una tendencia parcialmente remitificadora (*Cristóbal Colón* (1982), de Antonio Gala); en segundo lugar, “una actitud desmitificadora de matices hiperbólicos y tratamiento farsesco” - Serrano (1995:129) -, como el *CátaroColón* (1968), de Alberto Miralles, y el *Colón a toda costa o el arte de marear* (1995), de José Ricardo Morales; en tercer lugar, una perspectiva catártica (*Doña Elvira, imagínate Euskadi* (1986), de Ignacio Amestoy), en la cual, como se demostrará más adelante, se incluyen los *Naufragios* de Sinisterra. Asimismo, convendría dar cabida a interpretaciones teóricas, como las de Floeck (1999b), partidarias de establecer lazos de unión entre textos no dramáticos concernientes al tema (véase el caso de las crónicas de Indias escritas por sus protagonistas) y las piezas de los autores españoles actuales. En suma, todo un compendio artístico, de antigua y moderna ascendencia, acreedor de la vigencia de la problemática americana, estudiada en numerosas ocasiones desde un modelo comparatista (Flachmeyer 2000).

A tales efectos, no debe resultar, en absoluto, extraña la elección del presente tema por parte de Sanchis, pues, como han puesto de manifiesto diversos críticos - entre ellos Floeck (1999a:502-503) o Peiró (1999:442) - su vinculación con la realidad hispanoamericana es estrecha y extensa a lo largo de las últimas décadas. En una entrevista a Monleón (1991:145), el propio autor hace referencia a su inclinación por la realidad americana:

Yo podría hablar de tres tipos de vínculo con Latinoamérica. Por una parte, hay un vínculo personal, familiar. Un hermano de mi padre, republicano, jefe del gabinete de prensa de Azaña, se exilió a México en el año 39; así que ya desde mi adolescencia hay una relación arquetípica con esa figura del exiliado que es acogida por la sociedad mexicana con una generosidad tal que le permite desarrollarse profesionalmente¹ [...]. Luego está el vínculo político: la revolución cubana, la experiencia chilena de Allende, la revolución nicaragüense², fueron creando una serie de expectativas, de modelos de transformación sociopolítica [...] Y, luego, una tercera dimensión, acaso un tanto imprecisa, pero para mí muy importante. [...] Comienzo a encontrar en los cronistas de Indias una experiencia de lector fascinante y perturbadora, en la medida que percibo ese choque traumático de culturas, esa terrible y miope relación con lo otro de la que dan cuenta sistemática esos textos³.

¹ Esto se configuraría dramáticamente en la séptima escena de *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979), titulada “Dos Exilios”, en la cual dos hermanos de ideología izquierdista, Jorge y Leandro, toman caminos distintos ante la represión franquista: mientras el primero se exilia a México, el segundo decide quedarse en España.

² Nuevamente, puede darse cuenta de una relación intertextual con la propia obra dramática de Sanchis Sinisterra, esta vez en la dedicatoria de *Los figurantes* (1986-1988): “Al pueblo sandinista de Nicaragua”.

³ En la entrevista concedida expresamente por el autor con motivo del presente trabajo, este incide en la importancia de sus años de formación universitaria y la toma de contacto con las Crónicas de Indias (ver ANEXO 2, PREGUNTA 1).

Conexiones familiares, razones políticas, gustos literarios, continuos viajes, algunas conferencias y múltiples representaciones de sus piezas en el continente⁴, configuran el gran interés del dramaturgo peninsular por América y todo aquello que le concierne, dando lugar al nacimiento de tres obras, posteriormente reunidas bajo el nombre de “Trilogía Americana”, encontrándose los *Naufragios de Álvaro Núñez* (1978-1991 - para su datación y datos generales, ver Lázaro (2015:49-50)-) entre ellas⁵.

Sin duda, el interés de la crítica por las composiciones americanistas de Sinisterra ha sido creciente desde el preciso instante de su publicación, primero por entregas en la revista *El Público. Teatro* y más adelante en la compilación publicada por la editorial Cátedra en 1996, contando ambos proyectos con sendos prólogos (Pérez Coterillo (1992)) y un excelente estudio introductorio en el caso de la edición crítica incluida en la colección “Letras Hispánicas” (Serrano (1996:9-77)). A ello, deben sumársele los valiosos trabajos realizados por expertos en la materia, como por ejemplo Floeck (1999a) y Peiró (1999), quienes someten a análisis las tres composiciones desde presupuestos teóricos posmodernos, poshistóricos y poscoloniales.

En cuanto al interés que han despertado los *Naufragios* como drama independiente, es digno de reconocimiento el estudio panorámico de Serrano (1996:31-45), así como la aportación de Amo González y González Castro (2006), por su análisis desde el marco del viaje como motivo literario en el teatro español actual. Por último, debe hacerse mención al ensayo de Floeck (2001), de corte comparatista entre el drama de Sanchis y la película mexicana *Cabeza de Vaca* (1991), dirigida por Nicolás Echevarría y centrada en la figura histórica del conquistador español.

⁴ En efecto, existen algunas revisiones de sus piezas adaptadas a la realidad latinoamericana. Es el caso de *Ñaque: Versión Americana* (1999).

⁵ Las dos restantes serían *Lope de Aguirre, traidor* (1977-1986) y *El retablo de Eldorado* (1977-1984).

EL COMPROMISO DEL TEATRO: ESTRATEGIAS PARA LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA

HACIA UNA ANAGNÓRISIS DEL FRACASO: EL NAUFRAGIO DEL HEROÍSMO

Desde el comienzo de la acción hasta la bajada final del telón, la obra aparece atravesada por las nociones de fracaso y alteridad, en lo que constituye un intenso proceso de desmitificación y revisión de la realidad histórica de la conquista de América. Por ello, las intenciones del dramaturgo se enmarcan mucho más allá de la simple representación de las calamidades y peripecias relatadas por Álgvar Núñez en su célebre crónica, algo no sólo perceptible en el análisis de la pieza que se va a desgranar a continuación, sino que también ha sido enunciado por el propio Sanchis Sinisterra en alguno de sus escritos (1)⁶. A destacar, el interés primordial por dibujar una ruptura con el principio de identidad unificada (en el caso que aquí trataremos, la imagen del héroe conquistador peninsular), para dar cabida a la visualización de una identidad transculturada, múltiple, que debería permitir la comunicación con el Otro; algo que, sin embargo, no termina cumpliéndose en los *Naufraios*, de ahí la necesidad de recurrir al concepto de fracaso⁷.

Como método más idóneo para escenificar sus intenciones, el autor se sirve de la primera de las estrategias dramatúrgicas que se estudiarán en este epígrafe: una reformulación posmoderna del recurso clásico de la anagnórisis, esto es, el progresivo estadio de “reconocimiento de la identidad de un personaje por otro u otros” (DRAE 2016), si bien lo verdaderamente interesante de este drama es que ello es llevado a cabo por el propio protagonista: Álgvar Núñez Cabeza de Vaca. Dicho proceso de anagnórisis se funda, esencialmente, como sustento y motor en la conformación de la estructura y los temas de la obra, aunando forma y contenido en un todo orgánico.

Estructuralmente, la técnica se dividiría en dos etapas (en primer lugar, una negación, por parte del personaje, de su condición identitaria; en segundo lugar, una aceptación de la misma), que se corresponderían, a su vez, con los dos actos de que se compone la pieza.

⁶ A partir de este momento, todas las citas bibliográficas irán indicadas, por su número de aparición, entre paréntesis y aparecerán recogidas conjuntamente en un epígrafe anexo situado al final del trabajo.

⁷ Esta misma teorización puede observarse en el examen que Pastor (1983:282) realiza de la crónica de Cabeza de Vaca al categorizarla como “discurso narrativo del fracaso”. Con ello, el dramaturgo engarza las significaciones y connotaciones semánticas intrínsecas al texto histórico con las de su propia composición.

De esta manera, el drama se inicia con una serie de secuencias encadenadas de corte onírico donde el personaje de Álgvar es atrapado en sueños por un conjunto de voces surgidas de su experiencia en América. Especialmente, destaca el pasaje donde se presentan los que fueron los cuatro únicos supervivientes del naufragio en las costas de la Florida (2), sobre todo la autodefinición de Álgvar a partir de su ascendencia heroica, pues se introduce como “nieto de Pedro de Vera, el que ganó Canaria, natural de Jerez de la Frontera”. Esto, en última instancia, acaba cristalizando como un peso identitario en la personalidad de Cabeza de Vaca, quien siente que no ha cumplido con las expectativas que se tenían puestas en él como sucesor de sus parientes. Por ende, se configura prontamente una visión antiheroica del protagonista, de la cual es consciente él mismo, como se observa en (3), donde confiesa ante el espejo (la utilización del espejo como objeto que devuelve un reflejo de uno mismo es excelente) que “no estaría el abuelo muy orgulloso de ti. No supiste estar a la altura de los tuyos...”. Asimismo, evoca un renglón de interrogantes acerca de su pertenencia al grupo social inicialmente asignado (“¿Quiénes son los tuyos?”), avanzando veladamente el conflicto argumental.

Aún así, como se ha sostenido, la actitud inicial del personaje reside en una firme negación de su personalidad transculturada: (4) y (5) son claros ejemplos de ello. En efecto, en estos pasajes Álgvar rechaza la existencia de, primero, unas voces habitantes en su recuerdo (4) y, luego, la presencia del personaje de Esteban en su dormitorio, invitándole a “volverse por donde ha venido”. Más contundentes aún serían las secuencias (6), con la afirmación “todo esto no está ocurriendo”, o (7), cuando, intentando despertar a Mariana, su mujer, repite “estoy aquí, soy yo...No hay nadie más, nadie llamó, no espero a nadie...Sólo estamos tú y yo esta noche, en casa...”. Pese a la insistencia del personaje, la realidad va manifestándose a cada intervención de sus interlocutores, sumándose al requerimiento de rememoración Mariana, quien le trae a la memoria los “dibujos” indigenistas que adornaban su piel a su regreso a España (8), interpelación ante la cual Álgvar responde que se los hizo borrar un año atrás, lo cual simboliza sus esfuerzos por olvidar y negar su identidad.

Poco después (Sinisterra 1996:115), Shila, una mujer americana con la cual el protagonista mantuvo una relación amorosa mientras sobrevivía en tierras foráneas, hace su primer acto de presencia físico, despertando la alarma de su antiguo amante, quien ya se había sobresaltado en (7) al ver la bolsa de plástico que llevaba Esteban consigo, en la cual yace el cadáver del hijo malogrado con la indígena, perfecto símbolo del fracaso en la comunicación de los conquistadores con el Otro.

Ciertamente, el estado de nerviosismo y exaltación de Cabeza de Vaca irá en gradual ascenso, llegando a manifestar auténtica histeria en (9), donde, entre gritos, se opone a revivir lo acontecido en América. En cuanto a esta misma escena, resalta también la parte donde se reafirma - “¡Soy Álvar Núñez Cabeza de Vaca!” - y como contestación obtiene las irónicas sentencias de Castillo y Dorantes, antiguos compañeros: “Más o menos / Más bien menos”, en un nuevo refuerzo de la idea de identidad negada.

El primer punto de inflexión se producirá unas pocas escenas después, cuando, simbólica y literalmente, Esteban le clave una lanza en la espalda (10), provocando “una mezcla de dolor y placer” en Álvar, quien ingresa en su identidad múltiple. Esta doble sensación de “dolor y placer” se expresaría mediante la noción teórica, acuñada por Bhabha (2003:305), de *ambivalencia*, esto es, “la convivencia en conflicto de dos instintos opuestos con un grado de semejante desarrollo, [...] un proceso simultáneo de negación y de identificación con el Otro”.

Empero, no será hasta el final del primer acto que podrá observarse el incipiente reconocimiento, por parte de Álvar, de su pasado, encontrándose con Shila en un ficticio aeropuerto (11), que actuaría como alegoría, en referencia a su condición de no-lugar desde el que emprender un “viaje”; en el caso que aquí nos ocupa, una retrospectiva mental del protagonista hacia lo vivido en América, donde su identidad original se destruyó para dar paso a la multiplicidad híbrida.

Ya en el segundo acto, Álvar asumirá la necesidad de repetir lo acontecido en la geografía americana, ciñéndose y desmarcándose a la vez de lo narrado en su crónica, y dejando clara su actitud impostada, aspecto desmitificador que se analizará detalladamente en los siguientes apartados. No obstante, entre estas secuencias, Sinisterra introduce algunos pasajes destinados a revelar la verdad acerca de la Conquista española, como ocurre en (12). En este, Álvar cuenta a su compañero Castillo cómo, en uno de sus habituales hurtos en las viviendas de los indios (y aquí el verbo “robar” adquiere todo su sentido, desprendiéndose de él las verdaderas intenciones y formas de actuar de los castellanos), encontró una muñeca hecha a mano, contrariamente a la opinión de su interlocutor, quien lo atribuye a uno de los muchos ídolos venerados por los indígenas. Colocada en este contexto, la muñeca funcionaría como símbolo conector entre los infantes peninsulares y los americanos, estableciendo, desde la perspectiva de Cabeza de Vaca, una plena identificación entre ambas culturas e iniciando el camino hacia la propia hibridación identitaria.

Y es que, a semejanza de lo que sucede en la crónica, donde Todorov (1987:239) atisba una cancelación del modelo pronominal “nosotros (los cristianos) y ellos (los indios)” para pasar al sistema tripartito “los cristianos, los indios y nosotros (los supervivientes transculturados)”, se instaura, desde la propia voz del protagonista, una problematización con la palabra “nosotros” (13). Tanto es así, que cuando Castillo y Dorantes la propugnan como una “imagen, concepto o símbolo”, Álvarez les ruega que no la utilicen más, pues ya no los representa (“¿Dónde hay algo que pueda nombrarse con ella?”), ahondando en la crisis identitaria asumida.

El clímax se producirá llegando al desenlace del drama, cuando, solos en el escenario, Álvarez y Shila mantengan una extensa conversación (14), donde resumen el transcurso de su relación, desde el receloso encuentro hasta el entendimiento final. Al respecto, resulta importante la acotación inicial, donde se presenta una voluntad de comunicación con el Otro (“*se miran y se escuchan con suma atención, como tratando de entenderse*”). Empero, los primeros diálogos ponen de manifiesto una total desconexión, anclados cada uno en su código identitario preestablecido. Un bagaje cultural que llevará al castellano a sentir repugnancia de sí mismo ante las acciones que se ha visto obligado a hacer, como por ejemplo comer gusanos o estiércol (“y todo aquí, en mi vientre...”). La metáfora de la pérdida de la piel cobrará todo su sentido en este pasaje, mostrando a un Cabeza de Vaca desprovisto de sus signos identitarios y preparado para la operación de hibridación. Ello terminará por materializarse en una performativización de su propio cuerpo, en especial cuando ruega a Shila que le dibuje todo lo que su mundo representa en su piel, culminando la anagnórisis iniciada en el primer acto y reconociendo su doble identidad. Una acción que, sin embargo, quedará truncada, a poco de bajar el telón, cuando Álvarez es obligado a volver a su presente con Mariana, dejando un final abierto propicio para activar el razonamiento crítico del espectador.

Al margen del caso de Álvarez Núñez, existen otros dos paradigmas de Otredad o crisis identitaria interesantes de analizar en la obra: estos serían los personajes de Shila y Esteban. En efecto, ambos encarnarían los dos posicionamientos ideológicos posibles desde la postura del subalterno (Spivak 2003) que recibe de manera impuesta una cultura Otra: de un lado, el soldado marroquí constituiría el referente del sometido que se adscribe voluntariamente a los códigos sociales de sus opresores; del otro, la mujer americana se erigiría como una figura defensora de su condición. Ello bien podría resumirse en el binomio establecido por Bhabha (2003) alrededor del concepto de *mimetismo*, esto es, “la estrategia de exclusión e inclusión social y simbólica, que permite discriminar al nativo

bueno del malo, al que asimila y remeda las costumbres y la civilidad del blanco y al que resiste la asimilación”. Puesto que de Shila me ocuparé detalladamente en el siguiente epígrafe, convendría atender un momento al caso de Esteban, quien se enuncia como el más subalterno de todos (“no hay nadie más Otro que yo” (Sinisterra 1996:149)), lo cual otorgaría un foco de reflexión más al desarrollado a través del personaje de Cabeza de Vaca. Ciertamente, la figura del negro se instituiría como el perfecto ejemplo de pertenencia a una identidad múltiple, si bien esta situación viene dada por un proceso de sometimiento a una cultura dominante que debería regularse y que empieza a enmendarse con la restitución de una voz autónoma para el magrebi.

En un nivel interpretativo paralelo y complementario, el autor transgrede la mera revisión histórica del hecho americano para acercar al espectador la cuestión del encuentro y comunicación con el Otro en clave contemporánea, es decir, abordando temáticas de corte social que afectan a la sociedad actual. De esta manera, se vendría a demostrar el constreñimiento ideológico que una minoría elitista ha tratado de imponer, desde los comienzos de la humanidad, a una mayoría considerada por ellos como “inferior”, lo que Serrano (1996:173) ha catalogado como “la intemporalidad de la víctima social”.

En esencia, se presentan tres problemáticas: la prostitución (15), el racismo (16) y la indigencia (17). Las dos primeras se introducen de forma simultánea en una escena del segundo acto. Efectivamente, el escenario, mediante una serie de recursos espectaculares que se analizarán después, se convierte en un espacio suburbial donde se encuentran dos seres marginales: Mariana, convertida ahora en una “prostituta callejera” y Esteban, imagen representativa del inmigrante negro. De la conversación entre ambos personajes, se desprende una auténtica jerarquización de la marginalidad, pues la mujer, pese a su condición subalterna aislada de los ideales sociales imperantes, se concibe como claramente superior a su interlocutor, articulando todo un discurso de tintes racistas y xenófobos plagado de tópicos populares infundados, como por ejemplo el supuesto mal olor que desprenden las personas de raza negra o la mirada de odio con que supuestamente miran al hombre blanco. Por su parte, en el fragmento (17), utilizando la destrucción del espacio derivada del naufragio vivido por los españoles, se traslada el drama a un ambiente urbano de la indigencia, con cuatro mujeres de orígenes orientales buscando comida u objetos útiles entre los escombros. Al respecto, se muestra como una metáfora muy sugestiva la evocación a “ese *tercer mundo* que crece en las entrañas del primero”, toda una denuncia de la desigualdad social existente en las comunidades europeas, las cuales se presentan como sociedades avanzadas y utópicas.

LENGUA, PODER Y DISCURSO: LA PALABRA HERIDA

Con toda certeza, el lenguaje se erige como una de las principales estrategias dramáticas puestas en práctica por Sinisterra en su obra, pudiendo distinguir entre dos enfoques de análisis complementarios: de un lado, la aplicación del fenómeno lingüístico como herramienta de comunicación; de otro, su intencionalidad y aspiración estética mediante la permanente utilización de recursos dramáticos. Para ello, Sanchis (2002 [2001]) volverá a servirse, como es costumbre en sus composiciones, de las nuevas formas y fórmulas de representación escénicas, surgidas desde mediados de los ochenta y centradas en el retorno de la palabra dramática y la problematización teórico-práctica de los discursos que se enuncian. Ello remitiría, en última instancia, a toda una tradición orientada a la deconstrucción del signo lingüístico, la reflexión acerca de la insuficiencia del lenguaje y una atención a la profunda red de ideas y emisiones discursivas latentes tras la exteriorización de un mensaje determinado y/o aparentemente neutral, bebiendo de los planteamientos artísticos de importantes dramaturgos como Samuel Beckett o Harold Pinter.

En este sentido, *Naufraios de Álvar Núñez* se construye a partir de un binomio entre lo oral y lo escrito, que atraviesa todas y cada una de las cuestiones abordadas en la pieza. Ello conlleva la intrínseca necesidad de reseñar el desarrollo de diversos conceptos opuestos, como por ejemplo lo que se dice y lo que perdura a través de la escritura, la posición de poder desde la cual articula su discurso cada personaje, el grado de fiabilidad de los enunciados escritos y orales, entre otros.

A grandes rasgos, la obra se fundamentaría desde el cuestionamiento crítico del testimonio emitido por el personaje histórico Álvar Núñez “Cabeza de Vaca” recogido en su célebre crónica *Naufraios*, introduciendo numerosas personalidades relativas al mundo ficcional, en un juego de continuos trasvases y transgresiones entre la realidad y la imaginación, de donde surgen voces contrarias a la historia transmitida por Álvar reclamando su derecho a ser escuchadas y que se conozcan otros puntos de vista de los procesos de colonización.

Desde un principio, Sanchis pone en evidencia, mediante los pensamientos y justificaciones internos del supuesto protagonista, la parcialidad que anida en la versión oficial del acontecimiento histórico narrada, pues se edifica, en exclusiva, desde la voz de Álvar, quien defiende dicha decisión alegando, esencialmente, dos motivos: la necesidad de aclarar lo ocurrido en su empresa americana (1) y contarlo de propia voz ante la falta de otros testigos (lo cual no es cierto, pues otras personas

sobrevivieron al naufragio, lo cual hace sospechar que Cabeza de Vaca realmente está intentando desacreditar al resto de testimonios para imponer el suyo como el único válido) (2). Estos discursos guardan, sin duda, una estrecha relación intertextual con el *Proemio* de la crónica legada para la posteridad (3), concretizando el conflicto dramático bajo una base verídica.

La imposición de la versión ofrecida por Álgvar puede materializarse gracias a sus altos cargos dentro de la expedición y su condición de letrado, de la cual no gozan otros personajes, como por ejemplo Dorantes, quien ruega a su superior que relate las cosas tal y como sucedieron (4), petición que finalmente termina por no satisfacerse, provocando las quejas del mismo actante (5). De ahí, nace la primera reivindicación de reescribir la historia, siendo especialmente interesante porque se produce por sus propios compañeros, agrupados en el mensaje colectivo articulado por el personaje de Estebanico (6). Asimismo, el discurso aquí citado guarda una gran importancia por aludir a ideas como las de “no reconocimiento en una construcción lingüística concreta” u “ocultamiento de la verdad mediante la enunciación de otras palabras”, las cuales se conectan directamente con las tendencias creativas mencionadas al comienzo del presente trabajo.

Empero, esta no constituye la única reclamación hacia el falseamiento partidista impregnado en la versión de Álgvar. Muchas otras son las que se introducen a lo largo de la obra, como por ejemplo las de Shila, personaje perteneciente al grupo de los subalternos, los desprovistos de una voz propia, empleando la terminología de Spivak (2003), quien construye su discurso desde sucesivas citas directas a la crónica de Cabeza de Vaca (7), en una estructura muy clara (“Cuando digas...” / cita a la crónica / “acuérdate de mí, y de como...”), que se repite a lo largo de la primera parte del drama a modo de *leitmotiv* obsesivo. Unas quejas que, progresivamente, irán adquiriendo un tono más apremiante, como es el caso de la vertida por Castillo, Dorantes y Esteban conjuntamente (8), quienes señalan explícitamente las conexiones subjetivas e ideologizadas existentes entre la emisión de un testimonio determinado y lo que se ha venido llamando memoria histórica colectiva, esto es, el amparo de un punto de vista particular desde un discurso presuntamente compartido por una mayoría. Ante todas estas protestas, Álgvar reacciona con indignación y enfado (9), poniendo en evidencia, a su vez, la falta de argumentos para defenderse de las acusaciones de partidismo y presentar una realidad sesgada de los hechos que se le imputan. Todo ello desemboca en un cuestionamiento del discurso histórico hegemónico, el cual es representado por Cabeza de Vaca, poniendo en crisis la incapacidad del lenguaje para resultar objetivo y realzando, en palabras de Beckett (10), su “descrédito”.

Como se ha determinado al comienzo de este epígrafe, existe una segunda línea de análisis desde la cual abordar el tratamiento lingüístico en los *Naufragios* de Sinisterra. Esta se centraría en la reflexión acerca del lenguaje como vehículo de comunicación y/o imposición.

En efecto, desde las primeras escenas del drama se pone en evidencia la necesidad de recurrir al trasunto lingüístico como herramienta para alcanzar las pretensiones colonizadoras y de conquista por parte de los españoles. Por ello, no podría hablarse de una voluntad de comunicación positiva destinada al entendimiento con el *otro*, sino más bien de una perversión del acto comunicativo en sí, únicamente enfocado a la imposición de unos deseos concretos. Este es el caso del siguiente parlamento de Dorantes (11), donde el caballero lamenta no disponer de un individuo ducho en lenguas indígenas, pues ello dificulta la transmisión del mensaje de la expedición española, centrado en la apropiación y acumulación de las riquezas que las tierras americanas les puede comportar.

Otro ejemplo adecuado para ilustrar este asunto sería la exhortación proclamada por Álvar en el segundo acto (12), en la cual el presunto héroe recurre a tres imágenes muy plásticas y sugestivas (“tenemos pies y manos” / “un corazón cristiano” / “un idioma para dar nombres y apellidos a esta tierra muda”) para expresar los objetivos principales de los expedicionarios peninsulares en su empresa americana, los cuales se resumirían en tres palabras: conquista, evangelización e imposición de una cultura. Especialmente interesante para la cuestión que aquí nos ocupa sería la mención explícita al lenguaje y su capacidad para, según el conquistador, “dar nombres y apellidos a esta tierra muda”, haciendo patente las políticas de borrado que se dieron en el continente americano para/con la cultura y las lenguas allí establecidas, en un acto de violencia y silenciamiento que Sanchis pretende poner de manifiesto y someter a una reflexión crítica por parte del espectador.

No obstante, el principal eje de estudio para este asunto serían las intervenciones del personaje de Shila. De todas ellas, destacarían tres: en primer lugar, su testimonio acerca de cómo Álvar hablaba la lengua indígena para comunicarse con ella (13) y calmarla ante las perversiones de los españoles, en un acto de adscripción a una cultura alterna y comunicación positiva que termina por fracasar cuando el héroe abandona a la indígena para regresar a España; en segundo lugar, la presentación de dos mundos, dos realidades culturales opuestas y destinadas a la desconexión debido a la falta de interés por parte de los españoles en integrar y asumir la identidad americana. De ahí que Shila

afirme desconocer el significado de palabras como *final* o *historia* (14), pues no tienen un valor específico o trascendente en la sociedad a la cual pertenece; en tercer lugar, y quizás el punto más importante de la presente discusión, el alegato articulado hacia el final del primer acto por la subalterna, donde impugna la veracidad de la crónica de Álvar, afirmando que todo lo que de ella se refiere no es cierto, puesto que “nunca lo diría así”. Asimismo, recuerda que su voz ha sido suprimida del discurso oficial y que se le ha impuesto otra ajena a su persona y en otra lengua que tampoco es la suya, ahondando en la importancia de hacer emerger voces borradas por los testimonios hegemónicos, con tal de reescribir el pasado y reconfigurar la memoria histórica.

Dramatúrgicamente, todo ello se concreta en una serie de recursos dramáticos aplicados a la deconstrucción del discurso oficial imperante. En pos de ello, el personaje de Pánfilo de Narváez se erige como una de las figuras más características, pues en sus intervenciones pueden señalarse toda una serie de técnicas subversivas. Así por ejemplo, mientras sus participaciones iniciales se inscriben en el puro lenguaje arcaico oficialista (16), estas van evolucionando hacia cauces más transgresores, como por ejemplo la parodia de la retórica heroica altisonante (17), en una extravagante escena donde Narváez, subido a un caballo metálico y de espaldas a sus no-oyentes, se esfuerza por calcar el mensaje que de él se esperaría, saliéndose de su papel al comprobar que está siendo ignorado. De la misma manera, pueden encontrarse, en un grado de dislocación lingüística aún mayor, secuencias en las cuales el capitán de la expedición española transforma la que sería una exultante alabanza a las riquezas del continente americano en una desmitificada descripción de las miserias allí vividas, culminando con una escatológica repetición destinada a hiperbolizar el sentimiento de desengaño (18). Como resultado final, se obtiene un renovado discurso, por parte de Narváez, mucho más coloquial, incluso dañado por un cierto registro de tono vulgarizado, el cual se muestra mucho más próximo al verdadero sentir del personaje, ya desprovisto de ese carácter artificioso propio de los héroes clásicos, una personalidad que no le corresponde, en absoluto, ni por ascendencia, ni por pretensiones, ni por comportamiento.

Este tipo de fragmentos vendrían a ser reforzados por una evidente conciencia metateatral por parte de los personajes-actores, aspecto del cual me ocuparé en el siguiente epígrafe, pero que queda perfectamente reflejado en el ámbito lingüístico en numerosas escenas, como por ejemplo cuando Dorantes le recrimina al desgraciado Alaniz haberse excedido en la retórica de su discurso (19).

El silencio, por otro lado, constituiría otra de las grandes estrategias dramatúrgicas puestas en práctica por Sanchis, pues, en efecto, la no enunciación de determinados discursos, paradójicamente, conlleva a la formulación de una serie de ideas relacionadas con las acciones de imposición, violencia y cancelación impuestas a determinados grupos sociales, en este caso los indígenas, quienes reclaman ser rescatados del olvido y el borrado sufrido en los testimonios oficiales.

Por último, aunque podrían hacerse referencia a otros ejemplos y procedimientos dramáticos, son dignos de destacar los casos donde el lenguaje actúa como vehículo de desconexión entre dos individuos, véase el temprano diálogo, en el primer acto, entre Álvaro y su esposa Mariana, donde esta hace caso omiso de la noticia revelada por su marido acerca de un nuevo viaje a América, poniéndose a hablar de moda y la futura adquisición de prendas de ropa (20). También merece especial atención otro fragmento, perteneciente al mismo diálogo, en el cual se muestra el alto grado de ambigüedad de que goza el lenguaje, ahondando en el cuestionamiento de su presunto origen inocente, objetivo y puramente referencial. En este caso, haciendo referencia a las dimensiones del hogar matrimonial (21), Mariana lo caracterizaría como un espacio excesivamente grande (en una imagen que simbolizaría la soledad que el actante sufre), mientras que Álvaro lo encuentra pequeño (recordando la inmensidad de la geografía americana).

En resumen, se ha podido atender a un complejo proceso de reflexión y performativización del hecho lingüístico, todo un armazón de discursos variados y técnicas dramáticas concretas destinados a la reconfiguración crítica del testimonio histórico hegemónico, construido a partir del arrinconamiento de las voces subalternas, la violencia física y escritural, y el falseamiento ideologizado de la realidad.

METATEATRALIDAD: DESMANTELAR EL TEATRO PARA REVELAR LA VIDA

A propósito del estreno de *Seis personajes en busca de su autor* (1921), de Luigi Pirandello, Sanchis Sinisterra (2002:262-263) establece que las transgresoras rupturas con los límites mimético-realistas que dominaban la escena teatral allí efectuadas, “aquella desgarradura - junto con otras - han crecido hasta dejar impudicamente al descubierto la falsa carpintería verosimilista de un arte que sólo afirma su verdad al confesar que miente; de un simulacro que sólo exhibiéndose como tal puede llegar a convencer, a conmover, a insertarse en la realidad... para desenmascarar sus

innumerables simulacros”. Posteriormente, esta actitud de desmantelamiento del hecho teatral en sí mismo ha sido redefinida bajo el concepto de *metateatralidad*, estrategia dramatúrgica recurrentemente utilizada por el autor en sus obras, siendo *Ñaque o de piojos y actores* (1980) su mayor exponente.

En el caso de *Naufragios de Álgar Núñez*, la idea de metateatralidad subyace como un motor formal y argumental que sustenta y da sentido a la composición, desarrollándose a lo largo de todas las escenas con mayor o menor notoriedad. Y es que, en efecto, ya desde las primeras secuencias del drama puede observarse una evidente actitud de denuncia hacia las verdaderas funciones de la representación, diluyendo cualquier posibilidad de plena identificación entre esta y la realidad. Así, se atisba una primera y breve intervención del personaje de Esteban (1), en la cual se hace referencia al aspecto artificioso, incluso de disfraz, que rige los atuendos encontrados en el armario del matrimonio conformado por Álgar y Mariana, llegando a afirmar explícitamente que “parece ropa de teatro”.

A partir de este instante, Sanchis procede a la articulación de un discurso metateatral en progresiva evolución ascendente, pasando de una consideración y deconstrucción crítica de los cauces performativos que dominan una representación (primer acto), hasta llegar a un engarce de la dimensión metateatral con el sentido interpretativo de la obra (segundo acto).

En un primer estadio, la pieza se desenvuelve en el marco de preparación e intento de rememoración que la mayoría de actantes intenta operar sobre Cabeza de Vaca. De esta manera, el discurso metateatral se enfoca hacia el esbozo y fabricación de un escenario con aspecto premeditado de papel y cartón donde Álgar deberá volver a representar los hechos acontecidos en el pasado. Para ello, cobran gran importancia las acotaciones, las cuales inciden en el grado de falsedad de lo que se va a mostrar sobre los tablonés, pues indican cómo deben comportarse los personajes y los procedimientos a partir de los cuales debe ejecutarse la representación, como es el caso de la siguiente (2), donde Sanchis pone en escena dos actores-tramoyistas que se disponen a montar la secuencia pertinente, colocando con “desgana” y “aparente arbitrariedad” diversos objetos, “hablan[do] entre sí mientras realizan su tarea, entrando y saliendo por ambos laterales”. Sin duda, esta visualización directa de los entresijos de la representación permite al espectador ingresar en el juego de desacreditación propiciado por el autor y lo prepara para recibir con cautela y recelo las acciones que los actores-personajes van a efectuar.

Más adelante, las escenas metateatrales ya son protagonizadas por los actantes del drama. En especial, resaltan por su trascendencia dos momentos concretos: de un lado, la creación del cronotopo escénico llevada a cabo por Dorantes y Castillo (3), quienes verbalizan nociones tan manifiestas como “suprimir” o “imaginar”, llegando al punto álgido de preguntarse el motivo por el cual están dibujando semejante “cuadro descriptivo”, el cual no responde sino a la evocación del espacio y el tiempo perfectos para que Álvarez pueda volver a representar sus aventuras y mostrarlas tal y como fueron, al margen de lo que cuenta su crónica. De otro, la secuencia de carácter coral donde los personajes hacen patente su condición de actores en una representación de unos hechos determinados (4), llegando incluso a mostrar un ejemplar de la obra escrita por Álvarez (acotación: “*sacando un libro actual de sus ropas*”) y a recitar directamente algunos pasajes de la misma. También, resultan de gran interés intervenciones como las de Claudia, quien se queja de que le acorten su “papel”, u otras acotaciones en las cuales se confiesa sin rodeos la función performativa de los personajes (“*NARVÁEZ (Saliéndose de su papel)*”). Asimismo, el último diálogo entre Castillo y Dorantes se erige como objeto de análisis trascendental, pues refiere al carácter “inexacto”, ya no sólo de la representación en sí misma, sino de la propia realidad, incidiendo en la imposibilidad de mostrarla en su totalidad desde un solo punto de vista, ya que la concepción humana es siempre subjetiva y fragmentada, además de caótica. Esto se pone de manifiesto en (5), donde Castillo intenta ordenar cronológicamente los hechos, ante la arbitrariedad narrativa de los personajes, quienes evocan los recuerdos sin aparente lógica argumental.

Todo ello, como viene siendo costumbre en las obras de Sanchis Sinisterra, es expresado desde una perspectiva desmitificadora, paródica e incluso burlesca, como ocurre al comienzo del segundo acto (6), donde los personajes simulan estar petrificados, hasta que uno de ellos, Figueroa, se cansa de restar inmóvil (“¿Ya?”), contestándole otro, Castillo, que espere un poco más. Asimismo, se rompe con las convenciones interpretativas y espacio-temporales mediante la aparición de Pérez, quien ahora se hace identificar como un actante distinto, “el piloto Miruelo”. Ante el desconcierto del resto, se concluye humorísticamente que esta transgresión es debida a “problemas de personal”, engarzando esta escena con la progresiva mengua de expedicionarios (“Ya éramos pocos al principio, y cada vez vamos quedando menos”), lo cual permite incorporar la reflexión metateatral al nivel interpretativo de la composición.

Con toda certeza, sumada a la vocación de desmantelamiento del hecho teatral, pervive una voluntad de reconfiguración del discurso histórico hegemónico, esto es, de hacer visibles los

procesos de silenciamiento y manipulación de los acontecimientos vividos en la aventura americana. En pos de ello, se procede a examinar tanto lo relativo a la propia crónica en sí, algo ya comentado recientemente, como a la identidad de los personajes, para lo cual interesaría analizar la última gran escena de rasgos metateatrales que aparece en la pieza (7). Esta, característicamente, se inicia con una acotación donde se especifica que “*entran por el fondo DORANTES y CASTILLO vestidos de un modo extravagante, como indios de opereta*”. En efecto, esta condición de falsos indígenas va a ser revelada por ellos, al mismo tiempo que la contrapondrán al verdadero contexto de hibridación cultural asimilado por Álgar: “DORANTES - Claro que soy Dorantes... Más o menos...Y esto... (*Por el vestido de indio*). Sólo un disfraz. Ésa es la cosa, ¿te das cuenta? Lo nuestro es un disfraz, era un disfraz; pero lo suyo...”.

En definitiva, podría concluirse que Sanchis Sinisterra ahonda en la denuncia de lo artificioso y performativo que habita en toda representación, una consideración que incide profundamente en la interpretación última que se deriva de la historia de Álgar y la colonización del continente americano, y que cobra toda su trascendencia cuando es recibida y activada por el espectador, quien debe realizar el ejercicio de reflexión crítica acerca de lo que está visualizando y extrapolar de ello sus propias observaciones. Para el caso, podría afirmarse que el primer parlamento del personaje de Narváez (8) se enmarca como la clave para acceder a dicha posición de espectador-juez. Efectivamente, el autor se sirve de toda una semántica de la “sospecha” para armar la disertación del capitán de la expedición. Así, se incluyen ideas o conceptos como “cuando ya nadie espera nada”, “flota en el aire el gas letal de la desconfianza”, “nadie cree en el juego”, “todos conocen el truco”, “adivinan las trampas”, “miradas escépticas”, “gestos condescendientes”, “sonrisa irónica”, cerrando con una interpelación directa al espectador - acotación inicial: “*al público*”), donde se le incita a participar activamente de la representación. Un auténtico reclamo, por parte de Sanchis (9), a iniciar, en términos kantianos, el camino a la mayoría de edad y adoptar un pensamiento crítico autónomo, al margen del proteccionismo intelectual proveniente de las esferas de poder.

TRAMOYA Y ESPECTACULARIDAD: EL OTRO LENGUAJE DRAMÁTICO

Como norma general, la estética de Sanchis Sinisterra tiende a la sobriedad y al simbolismo funcional, recurriendo a una escueta y desnuda tramoya, a partir de la cual se configuran los distintos espacios. No sería el caso de los *Naufragios* y el resto de dramas que constituyen la llamada *Trilogía Americana*, unas obras colmadas de elementos espectaculares y objetos

escenográficos, auténticas odas paródicas al triunfalismo y la magnificencia con que se revestía el periodo de la conquista española y que posteriormente se ha mostrado, en toda su crudeza, como un acontecimiento del fracaso y la intrusión violenta.

En el caso que aquí nos ocupa, pueden reseñarse numerosas utilizaciones de recursos teatrales, como por ejemplo la presencia constante de sonidos alusivos a relámpagos, truenos, el fragor del viento y las lluvias propias de una tormenta (Sinisterra 1996:93); el agua como recordatorio de los naufragios sufridos por los expedicionarios (Sinisterra 1996:125); el humo y sus implicaciones con los rituales indigenistas a los cuales asisten los colonizadores (Sinisterra 1996:138); o la alegórica escena donde Esteban clava una lanza en la espalda de Álvar, materializando el inicio de su proceso de hibridación y mestizaje identitario (Sinisterra 1996:122). Puesto que el inventario completo de los elementos espectaculares empleados en la pieza rebasaría los límites extensibles del presente trabajo, se ha optado por una presentación analítica de los tres que se han considerado más trascendentales para el sustento y desarrollo de la interpretación del drama: el caballo metálico montado por Pánfilo de Narváez, la gran tela rasgada que pretende cubrir el escenario y los personajes, y la música que acompaña algunas secuencias.

Sin duda, el tratamiento que el autor ofrece del caballo mecánico se erige como uno de los componentes más sugestivos de la obra. En esencia, este vendría a representar un símbolo heroico de lo que se supone era la grandiosa gesta que estaban llevando a cabo Narváez y sus hombres, un estandarte del poder y la victoria, un discurso materializado de la conquista y colonización españolas. En esta dirección se aborda la introducción del imponente equino (1), del cual se destaca su tamaño desmesurado y los atavíos militares que lo adornan, todo lo cual incide en la idea de expresar fuerza y dominio sobre las tierras que se pretenden ocupar. No obstante, cabe resaltar cómo, ya desde esta primera aparición, se carga al artificioso corcel de connotaciones subversivas, describiéndolo como un “imponente conjunto levemente caricaturesco”. Con ello, Sanchis centra sus esfuerzos en la reconfiguración de la imagen legada para la posteridad de las aventuras encabezadas por Álvar Núñez, desmitificando y parodiando, en este caso, la figura del majestuoso animal ensillado por el capitán de una expedición colonizadora.

En pos de ello, resulta muy interesante señalar que la destrucción del emblema nacional viene dada desde las actitudes y acciones de los propios soldados españoles, quienes primero se revuelven contra lo que representa el caballo y, posteriormente, lo utilizan para su provecho y subsistencia, en

un claro trasvase evolutivo del heroísmo altisonante a la simple supervivencia. Así, las primeras secuencias de este recurso escénico muestran el desencanto de la conquista, expresado, por ejemplo, en el siguiente pasaje (2), donde Castillo se revuelve contra Narváez, su superior, propinando un airado empujón al animal sobre el cual este está montado.

En otro sentido, Sanchis dibuja el contexto de miseria en el cual se desenvuelven los expedicionarios, quienes son víctimas de innumerables calamidades, como ocurre en la escena relatada donde varios hombres mueren ahogados, junto con sus caballos, en los ríos, y cómo el cadáver del equino es utilizado como fuente de alimentación para el resto (3). Ello es representado sobre el escenario mediante la sustracción de ciertas partes de la envoltura del corcel metálico, desencadenando la furia de su dueño y principal representante de la conquista, Narváez, quien alude a la necesidad de mantener en perfectas condiciones al animal, pues provoca el miedo que necesitan sobre los indios para dominarlos y funciona, a la vez, como imagen del Imperio. Un desmantelamiento de la construcción mecánica que irá en progresivo avance (4), siéndole arrancadas continuamente numerosas partes, hasta terminar ilustrando un aspecto penoso y descompuesto, a modo de metáfora correlativa con la realidad de los españoles en tierras extrañas.

El momento cumbre se va a producir en el segundo acto, cuando el grupo superviviente decide desmontar el esqueleto metálico que resta del corcel primigenio para construir con sus piezas una barca con la que huir y regresar a sus hogares (6). Ello, por ende, consumaría el proceso de destrucción del imaginario heroico-colonialista, propiciando la situación más adecuada para revisar el acontecimiento histórico desde otros cauces y reflexiones.

Como se ha avanzado al comienzo del presente epígrafe, el mayúsculo y despedazado velo que se desploma sobre el escenario en el segundo acto de la pieza (7) representa otro de los recursos espectaculares más importantes. De entrada, convendría mencionar la ingeniosa representación dramática que Sanchis lleva a cabo al relacionar el sentido figurado de la expresión “echar un velo sobre algo” (a modo de semejanza de “correr un tupido velo”; DRAE (2016): “Callar algo, omitirlo, darlo al olvido, porque no se deba o no convenga hacer mención de ello o recordarlo”) con su sentido literal, precipitando una tela descomunal desde lo alto del teatro. Descriptivamente, se esboza una imagen negativa del objeto, al caracterizarlo como “transparente”, “sucio” y “desgarrado”. En definitiva, un velo incapaz de cumplir con la misión asignada: intentar invisibilizar la auténtica y cruda realidad de la conquista española, la cual no ha comportado para

Álvar, Narváez y sus soldados sino muerte (“pasemos por alto la partida y el trabajoso camino en busca de una costa más propicia, con los hombres enfermando de pares a docenas”) y miseria (“y echemos un discreto velo sobre el intento de los caballeros, queriéndose evadir secretamente, para salvarse solos, desamparando al gobernador y a los enfermos”). Contrariamente a sus aspiraciones, la tela actúa como un artefacto visibilizador, a través de cuyas desgarraduras los náufragos “sacan la cabeza y parte del cuerpo” para reivindicar su triste condición y revelar la verdad de los hechos. El alegato final de Narváez (“¡Salgámonos, señores! ¡Salgamos ya de esta maldita tierra o tumba o telaraña! ¡Regresemos a España!”) sustentaría esta idea y añadiría una nueva metáfora interpretativa, al comparar su desastrosa situación con una “telaraña” (ahí el velo funcionaría como objeto de refuerzo), es decir, algo de lo cual no se puede escapar. Probablemente, esta imagen correlativa también podría estudiarse como una referencia a la memoria y el pasado.

Por último, merecen una especial atención las referencias musicales existentes en la pieza, pues inciden directamente en la interpretación de la obra. Al respecto, la cuestión ha sido sucintamente mencionada, mediante la inclusión de notas a pie de página para algunos ejemplos, en la edición de Serrano (1996:153/173), si bien a continuación se pretende examinar brevemente la totalidad de casos existentes. En relación con ello, puede afirmarse la utilización de la música para tres funciones concretas: en primer lugar, una inclusión puramente referencial y de soporte a lo representado. Este sería el caso de la siguiente escena (8), donde se acompaña la actitud animosa de los españoles respecto a la construcción de una embarcación con una melodía “optimista”. En segundo lugar, una contraposición entre lo desarrollado en el escenario y lo escuchado, esto es, un discurso “a contrario” con una intención preeminentemente contrastiva y de efectos distanciadores, tal y como ocurre en (9), (10) y (11). En (9), la fastuosidad que se desprende de la tercera *Sinfonía* de Mendelssohn se opondría a la situación de crisis interna que vive el personaje de Álvar Núñez; en (10), la paródica aparición de Narváez montado en su caballo entraría en diálogo con las resonancias heroicas del *Allegro Maestoso*; por su parte, en (11), se enfrentarían la miseria y extrema indefensión derivadas del naufragio sufrido por los españoles con la exaltación y viveza expresadas por el *Fecit Potentiam* de Johann Sebastian Bach. En tercer lugar, se introducirían piezas musicales destinadas a construir e ingresar, a través de su intertextualidad, en nuevos niveles de significación, como es el caso de (12), donde las melodías de resonancias arábicas instaurarían el drama en el contexto temático de la inmigración, la indigencia o las discriminaciones sociales de tintes racistas, xenófobos, etc. También destaca la secuencia desarrollada en (13), donde Esteban entra en escena con una Shila desfallecida y rota por el dolor entre sus brazos, al ritmo del *Stabat*

Mater de Pergolesi, armando el cuadro de connotaciones religiosas que conectarían con la pasión de Cristo e identificando a Shila con la virgen María y sus respectivos procesos de sufrimiento (cabe recordar, por otra parte, que Álgar es presentado en la obra como una especie de nuevo Mesías).

En resumen, puede darse cuenta de un amplio y enriquecedor despliegue de recursos espectaculares a lo largo de todo el drama, muy especialmente a partir de las acotaciones, las cuales contribuirían a sustentar y reforzar las distintas líneas de significación en ellas vertidas, como ocurriría con la intención desmitificadora de los discursos heroicos hegemónicos, la voluntad paródica reseñada o la intercalación de reflexiones acerca de las problemáticas que afectan a la sociedad actual.

DESTRUIR EL CRONOTOPO CONVENCIONAL: HABITAR EL NIVEL CERO

Como marco preliminar, puede establecerse la existencia de tres grandes dimensiones espacio-temporales a lo largo de la obra, las cuales se entrecruzan en contradicción, diálogo o fusión de forma más o menos continuada. Estas se resumirían, en primer lugar, en el mismo momento de la expedición, conquista y naufragio de los españoles en tierras americanas; en segundo lugar, el periodo posterior a dichos acontecimientos, centrando la acción en la convivencia matrimonial entre Álgar y Mariana en su residencia; en tercer lugar, el preciso instante de representación de los hechos en un teatro, siendo este quizás el nivel de análisis más trascendente, pues enmarca y condiciona la aparición y desarrollo de los otros dos.

En efecto, desde el comienzo de la pieza, mediante la introducción de una didascalia contextualizadora (1), se sitúa el conflicto dramático en un ambiente de inmediata representación teatral, aludiendo específicamente a términos como “decorado” o “escena”. Ello permite ingresar en la composición las reflexiones metateatrales de que tanto gusta el autor y preparar al espectador para un necesario proceso de distanciamiento que le permitirá abordar las cuestiones tratadas en la obra con un enfoque adecuado. Ello, como se ha afirmado, no constituye un rasgo desconocido en el corpus dramático de Sanchis Sinisterra. Al contrario, el propio dramaturgo se refiere, en algunos de sus textos teóricos (2), a la necesidad de plantear un diálogo entre los meros argumentos de sus obras y la creación de una supuesta representación teatral previa, coexistente y posterior al mismo instante de su enunciación. Por ello, la sensación de preparación y puesta en escena de un espectáculo será constante y perceptible, pudiendo hacer mención a importantes fragmentos como el protagonizado por Castillo y Dorantes (Sinisterra 1996:110-112), ya analizado en anteriores

epígrafes, donde estos planean y ordenan la disposición del espacio y el tiempo pertinentes para la recreación de las aventuras americanas.

Los presupuestos estéticos formulados por Sanchis conllevarían, intrínsecamente, una tensión dialogada entre lo que vendría a llamarse la “lógica ficcional” del texto, esto es, la materialización, en términos dramáticos y literarios, de un “mundo posible” en consonancia con la realidad, y la “lógica orgánica” inherente a toda representación teatral, cobrando, por ende, gran importancia recursos espectaculares como la luminotecnia, los sonidos, la presencia de elementos en el escenario, la participación activa del actor, etc. Estas cuatro ideas (luz, música, objetos escénicos y personajes) constituirían los principales pilares sobre los cuales se sustentan los trasvases y trasposiciones espacio-temporales.

El primer gran componente organizador del espacio y el tiempo en la obra lo conforma la luz. Ciertamente, esta atesoraría dos funciones: por un lado, la presentación y configuración de los ambientes, sobre todo los espacios, incluidos en el drama; por otro, actuaría como indicador natural de los cambios de escena. Respecto a su primer cometido, destacan dos tempranas acotaciones donde se construye la dimensión contemporánea del argumento, es decir, el momento en el cual Álvar ha regresado a su hogar. Para ello, Sanchis presenta, a través de una focalización lumínica sobre ambos extremos del proscenio, el dormitorio (3) y la sala de estar (4), las dos estancias que vendrían a esbozar el conjunto del habitáculo. En un sentido ligeramente distinto pero complementario, se encontraría la escena donde, acompañada de ruidos y sonidos que la sugieren, se construye una imagen simbólica de un aeropuerto mediante la visualización de un “pasillo de luz que une poco a poco los dos extremos del proscenio” (5). En cuanto a su vocación de visibilizar las variaciones de escena, se muestran muy sugestivos los siguientes ejemplos - (6) y (7) -, pues aportan matices interpretativos adicionales a través de la gradación de la intensidad y la coloración de la luz empleada: en (6), se utilizaría un efecto lumínico “difuso”, que dotaría la entrada del imponente caballo de Narváez de un cierto halo de misterio y majestuosidad, mientras que en (7), esa “intensa y fría luz blanquecina” actuaría de elemento distanciador con la desgracia derivada del naufragio que se está representando.

Seguidamente, se hallaría el aprovechamiento de los objetos escénicos como medio de reproducción de un contexto espacio-temporal determinado. Al respecto, los ejemplos son abundantes. Este sería el caso de la sala de estar (4), pensada a través de los muebles que la ocupan: un sillón, un mueble-

bar, un equipo de música, un espejo de cuerpo entero y una percha con vestimentas del XVI. Del análisis de dichos objetos, se extrapola la superposición de realidades efectuada por Sanchis, pues el mueble-bar o el tocadiscos conectarían el espacio con la dimensión contemporánea, mientras que los vestidos clásicos remitirían al pasado narrado en la crónica. De la misma manera, determinados elementos expresarían la funcionalidad simbólica del habitáculo, tal y como ocurre con el espejo, alusivo a la crisis identitaria que sufre su dueño, Álvar Núñez. Otros ejemplos destacables serían (8) y (9), los cuales versan sobre la construcción de un “tipi”, estilo de vivienda indígena tomada por Cabeza de Vaca, quien lo colma de objetos naturales, como conchas, caracolas, cañas, barro...

En último lugar, aunque quizás sea el aspecto más determinante de todos los mencionados, se desgana un tratamiento del espacio y el tiempo dramáticos a partir de las continuas entradas y salidas de los personajes-actores, quienes transgreden las leyes y convenciones teatrales para fundir los distintos “mundos posibles” insertos en la obra. Ello constituye un factor considerado teóricamente por el propio dramaturgo en sus artículos (10), donde defiende la necesidad de abogar por una dramática “plástica” y “permeable” en cuanto a la ruptura con la linealidad cronológica y la representación múltiple de niveles espaciales. En *Naufragios*, las incursiones de los personajes en planos de realidad inicialmente no correspondientes con su origen son constantes. En muchas de ellas, el personaje de Mariana toma un papel protagonista, pues permite ingresar la contemporaneidad en el pasado argumental de la pieza, contrariamente a lo que acostumbra a suceder en estos casos, esto es, la introducción del pasado en el presente, paradigma que también puede reseñarse en este drama.

En este sentido, Sanchis ofrece numerosos pasajes donde se pone en evidencia el característico trajín que se da entre las bambalinas de un teatro, donde los actores entran y salen ininterrumpidamente (11). El interés indirecto de estos pasajes residiría en las veladas connotaciones interpretativas que concede el autor, como es el caso de la actitud “extraviada” de Mariana en el último ejemplo anexado. De esta sensación de pérdida, se derivaría la inmersión de los personajes en la dinámica de “infracciones espacio-temporales”, un auténtico choque inicial que termina por convertirse en algo común, aun manteniendo las valoraciones intencionadas. Así, en (12) se presenta un encuentro fugaz entre Claudia, personaje extraído de la crónica, y Mariana, mujer surgida del mismo momento de enunciación, resaltando el grado de sorpresa de ambas ante esta confluencia, la cual desembocará en una breve conversación donde Mariana se dirige a Claudia para explicitarle lo inusual de esta confrontación, a lo que su interlocutora hace caso omiso,

respondiéndole únicamente si acaso está hablando con ella. No obstante, la escena más trascendental se producirá hacia el final de la obra, en un nuevo cruce entre las dos mujeres, esta vez en un simbólico puerto (13). Efectivamente, desde la propia descripción de los atuendos de los personajes (un moderno impermeable para Mariana y un clásico vestido del XVI para la segunda) se hará patente su pertenencia a dos mundos distintos, lo cual no evitará que entablen un nuevo diálogo en el cual compartirán sus vivencias respecto a un mismo tema, el no regreso de sus maridos, uniendo ambas dimensiones espacio-temporales.

En conclusión, podría sustentarse la configuración de un verdadero *cronotopo cero* (empleando la terminología acuñada por Bajtín), donde todas las realidades tienen cabida en una nada común e integradora que toma la transgresión y la ruptura con las convenciones de la lógica espacial y temporal como estandartes de referencia, lo cual no hace sino permitir una mayor profundización, desde una perspectiva innovadora, en las temáticas de la restitución y resignificación de la memoria, y la preocupación por las periferias sociales y marginales contemporáneas.

CONCLUSIONES: CONQUISTAR EL RECUERDO PARA COLONIZAR LA VERDAD

Adscribirse a una tradición literaria determinada, ya sea para perpetuarla, modificarla u oponerse a ella, comporta siempre un notable ejercicio de responsabilidad para/con lo publicado, a la vez que un posicionamiento ideológico, estético y moral por parte del autor correspondiente. Más aún si se trata de un género de extensa y cuantiosa trayectoria como es el teatro histórico y de la memoria, preeminentemente desarrollado en la escena española contemporánea a través del periodo de la guerra civil y la dilatada dictadura que le siguió.

Al respecto, aun contando con espléndidas obras pertenecientes a dicho asunto - véanse *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979) o *¡Ay, Carmela!* (1986) -, merece la pena constatar cómo Sanchis Sinisterra centra su interés en una temática relativamente desguarnecida de un interés político y artístico masivo como es la conquista y colonización del continente americano a manos de los españoles, salvo honrosas excepciones como las piezas de Ignacio Amestoy o José Ricardo Morales, por citar algunos ejemplos, hasta su reactivación en el año conmemorativo de 1992. Un corpus dramático de composiciones que, como bien se ha tratado de poner en evidencia anteriormente, no cuenta con una lista excesivamente amplia de referentes, los cuales, sin embargo, ha sabido poner en diálogo Sanchis en sus *Naufragios*.

A grandes rasgos, el dramaturgo ha optado por ofrecer, a todas luces, una perspectiva desmitificadora y subversiva respecto a los discursos oficiales y hegemónicos del descubrimiento del mal llamado “Nuevo Mundo”, focalizando sus esfuerzos en desarticular el falso heroísmo asignado a las andanzas de Pánfilo de Narváez, Álvar Núñez y el resto de expedicionarios, para hacer hincapié en el intenso proceso de mestizaje y transculturación al cual fueron sometidos, mientras se dibuja la vertiente desconocida y más descarnada de la Conquista, fuente de miseria y mucha violencia en términos de imposición y comunicación fracasada.

Para ello, se ha podido observar una compleja y trabajada aplicación de su ideario artístico, basado en los principios fundacionales del “teatro fronterizo”, donde Sinisterra ya incluye muchos de sus grandes rasgos formales (las transgresiones espacio-temporales, el código metateatral y la reflexión acerca de la representación y la figura del actor, el dialogismo entre la palabra dramática y otros lenguajes como la luminotecnia o la gestualidad, la intertextualidad como fuente de múltiples planos de significación e interpretación, la parodia como vía de expresión, etc.) y temáticos (la

reflexión acerca del encuentro y la toma de contacto con el Otro, la crisis de la identidad unificada versus un hibridismo cultural inherente a cada individuo, la atención por las problemáticas sociales actuales, entre otros).

Sin duda, *Naufraños de Álar Núñez o La herida del otro* se erige como uno de los dramas más intrincados y elaborados por parte de Sinisterra. Buena prueba de ello se resumiría en el largo periodo de composición al cual fue sometido: desde 1978 hasta 1991. En esencia, la obra vendría a ingresar en el conjunto de composiciones autodenominadas por el autor como “irrepresentables”, pertenecientes a esa etapa de investigación y experimentación centrada en reflexionar acerca de cómo poner “lo irrepresentable” en escena, esto es, cómo dramatizarlo encima del escenario. En efecto, las particularidades inherentes a la pieza exigen un sobreesfuerzo a la hora de montarla, como bien ha podido constatar Roberto Aguirre, primer y hasta la fecha único director de una representación del drama, en una entrevista concedida expresamente con motivo del presente trabajo.

En especial, se instauran dos conclusiones como pilares fundamentales para el sustento y configuración de la pieza: de un lado, la asignación de una estructura del *fracaso* (entendiendo el término como un motor destructor de las convenciones y seguridades teatrales, como por ejemplo la supresión de la lógica temporal y espacial, la cristalización de la sospecha en los discursos de los personajes, la fusión de géneros como el drama y la crónica histórica, o la falta de una línea argumental cronológico-lineal, etc.) para contar la fallida comprensión y asimilación de la alteridad, uniendo indisolublemente forma y contenido. En esa dirección, las estrategias dramatúrgicas empleadas por el autor actuarían como principales propulsores del sentido y concepción dramáticas de estos *Naufraños*. De otro, la incentivación, siguiendo el camino iniciado por la estética de la recepción, a implicar al espectador en el proceso de generación, desarrollo e interpretación de la obra, asignándole el verdadero papel protagonista de la función y dejando en sus manos el éxito o fracaso del mensaje que se pretende transmitir.

En suma, puede concluirse, o más bien concebirse, esta híbrida y sustanciosa pieza de Sanchis Sinisterra como un nuevo esfuerzo por parte del dramaturgo para hacer naufragar a sus receptores, desarmándolos de sus estables códigos identitarios y sumergiéndolos en las turbulentas y ambiguas corrientes de la memoria, rescatando de ella los despedazados tablonos de la Historia americana y construyendo con ellos un nuevo barco con el cual surcar y atravesar los límites de la “verdad”.

BIBLIOGRAFÍA

ARTÍCULOS, ENSAYOS Y MONOGRAFÍAS CITADOS

Amo González, Antonia y José Luis Castro González (2006): “El viaje en el teatro español contemporáneo”, *Garoza: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 6, páginas 19-49.

Flachmeyer, Andrea (2000): “La Conquista de América en el drama español actual”, en *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, editado por Herbert Fritz y Klaus Pörtl, Berlín: Tranvía, páginas 81-88.

Floeck, Wilfried (1999a): “Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra”, *Anales de la literatura española contemporánea (ALEC)*, 24:3, páginas 493-532.

Floeck, Wilfried (1999b): “Dramaturgos españoles contemporáneos como lectores de las crónicas de la conquista: Sanchis Sinisterra y López Mozo”, *Hispanística XX*, 17, páginas 25-34.

Floeck, Wilfried (2001): “El conquistador como tráfuga cultural en la película *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echeverría”, *Anales de la literatura española contemporánea (ALEC)*, 26:1 (Ejemplar dedicado a: Teatro y cine: la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos), páginas 357-382.

Floeck, Wilfried (2005): “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”, en *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías, Madrid: UNED, del 27 al 29 de junio de 2005*, coordinado por José Nicolás Romera Castillo, Madrid: Universidad de Educación a Distancia (UNED) *et alii.*, páginas 185-210.

Lázaro, Esther (2015): “Bio-bibliografía de José Sanchis Sinisterra”, en *Bartolomé encadenado*, de José Sanchis Sinisterra, Murcia: Universidad de Murcia, páginas 33-60.

Mayorga, Juan (1999): “El Dramaturgo como historiador”, *Primer Acto: Cuadernos de Investigación teatral*, 280, páginas 8-10.

Miras, Domingo (1981): “Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia”, *Primer Acto: Cuadernos de investigación teatral*, 187 (diciembre 1980 - enero 1981), páginas 21-23.

Monleón, José (1991): “Testimonio. Sanchis Sinisterra, un teatro para la duda” (entrevista), *Primer Acto*, 240 (septiembre-octubre), páginas 133-147.

Núñez Cabeza de Vaca, Álar (2007): *Naufraios*, edición de Juan Francisco Maura, Madrid: Cátedra.

Pastor, Beatriz (1983): *Discurso narrativo de la Conquista de América*, Ciudad de la Habana: Casa de las Américas.

Pavis, Patrice (1992): “Hacia el descubrimiento de América y del drama histórico”, *Teatro. Revista de Estudios Teatrales*, 2, páginas 7-20.

Pérez Coterillo, Moisés (1992): “Una pasión americana, prólogo a *Trilogía Americana* de José Sanchis Sinisterra”, *El Público. Teatro*, 21 (mayo-junio), páginas 11-14.

Peiró, José Vicente (1999): “Visitas a la conquista de América: la *Trilogía americana*, de José Sanchis Sinisterra”, en *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, editado por José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid: Visor Libros, páginas 439-449.

Sanchis Sinisterra, José (1996): *Trilogía americana*, edición de Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra.

Sanchis Sinisterra, José (2002): *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, edición de Manuel Aznar Soler, Ciudad Real: Ñaque Editora.

Serrano, Virtudes (1995): “Teatro de revisión histórica: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español”, *Teatro (Revista de Estudios Teatrales)*, 6-7 (diciembre 1994-junio 1995), páginas 127-138.

Todorov, Tzvetan (1987): *La conquista de América: el problema del otro*, México: Siglo Veintiuno Editores.

Vega, María José (2003): *Imperios de papel. Introducción a la crítica postcolonial*, Barcelona: Crítica.

Vilches de Frutos, María Francisca (1999): “Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea”, *Teatro histórico (1975-1998)*, edición de José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid: Visor Libros, páginas 72-92.

ARTÍCULOS, ENSAYOS Y MONOGRAFÍAS CONSULTADOS

D., J. (1985): “La conquista de América, una frontera teatral”, *El Público*, 18 (marzo), páginas 40-41.

Floek (2009): “Del triunfalismo a la revisión crítica. El desarrollo del discurso de la Conquista en el teatro español”, en *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo*, coordinado por Wilfried Floeck y Sabine Fritz, páginas 9-38.

Ruiz Ramón, Francisco (1988): “El Nuevo Mundo en el teatro clásico”, en *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*, Murcia: Universidad de Murcia, páginas 69-137.

Salvat i Ferré, Ricard (1992): “La découverte de l’Amérique dans la dramaturgie de l’État espagnol”, *Théâtre/Public*, 107-108 (monográfico *América 1492-1992*, septiembre-diciembre 1992), páginas 25-28.

Sanchis Sinisterra, José (1963): “Sobre la revisión crítica de los clásicos”, *Primer Acto*, 43, páginas 63-64.

ANEXOS

ANEXO I: CITAS EXPLICITADAS EN EL TRABAJO

HACIA UNA ANAGNÓRISIS DEL FRACASO: EL NAUFRAGIO DEL HEROÍSMO

- (1) Sinisterra (2002:240 [1992]): Los *Naufraños* de Álar Núñez no son tanto las zozobras y hundimientos de naves en el mar, como el desguace de sus coordenadas culturales, de sus esquemas ideológicos y espirituales, de sus estructuras psíquicas. Es todo su ser de europeo, español, hidalgo, cristiano, civilizado, blanco, conquistador, etc., lo que naufraga en esta insólita peregrinación a las entrañas del mundo primitivo. Y es también gracias a este naufragio como logra, no sólo sobrevivir, sino también acceder a una nueva condición humana: la de quien, habiendo experimentado una doble - o múltiple - pertenencia cultural (como español y como indio) ya no puede asumir plenamente, inequívocamente, cómodamente...ninguna. O, lo que viene a ser lo mismo, ya puede asumirlas todas...relativamente”.
- (2) Sinisterra (1996:96): “VOZ DE CASTILLO - Alonso del Castillo Maldonado, natural de Salamanca.../ VOZ DE DORANTES - Andrés Dorantes, natural de Béjar y vecino de Gibraleón... / VOZ DE ESTEBAN - Estebanico el Negro, natural de Azamor. / VOZ DE ÁLVAR - Y Álar Núñez Cabeza de Vaca, hijo de Francisco de Vera y nieto de Pedro de Vera, el que ganó Canaria, natural de Jerez de la Frontera...”.
- (3) Sinisterra (1996:102): “ÁLVAR - Esclavo...Mercader...Brujo...No estaría el abuelo muy orgulloso de tí. No supiste estar a la altura de los tuyos...(*Se mira en el espejo, acariciando su torso desnudo*). ¿Los tuyos? ¿Quiénes son los tuyos? (*Pausa*). ¿Quién eres tú? ¿Quién merodea bajo tu ropa? (*Toma de la percha una prenda de ropa del siglo XVI y se la pone*). ¿Le conoces? ¿Le reconocerías si le vieras desnudo? (*Pausa*) ¿Y bajo tu piel? ¿Quien susurra debajo de tu piel?”.
- (4) Sinisterra (1996:100): “ÁLVAR (*Ante su reflejo*) - No te preocupes: son sólo voces...y nadie más que tú las oye. Nadie más. Cesarán con el tiempo, ya verás. Es lo bueno del tiempo. (*Pausa*). Lo único bueno...”.
- (5) Sinisterra (1996:107): “ESTEBAN - Repito que he venido a buscarte. ¿No me oyes? / ÁLVAR - Imagina que te digo que sí, que te oigo, que sé que has venido a buscarme, y para qué, y hasta quién te envía. / ESTEBAN - Es mucho imaginar para alguien que no es nada, que ni siquiera está aquí... / ÁLVAR - Puedes volverte por donde has venido”.

- (6) Sinisterra (1996:109): “ÁLVAR (*Tirando la bolsa al suelo, a los pies de ESTEBAN*) - Todo esto no está ocurriendo”.
- (7) Sinisterra (1996:113): “ÁLVAR (*Sacudiendo levemente a MARIANA*) - Despierta, Mariana... Estoy aquí, soy yo...No hay nadie más, nadie llamó, no espero a nadie...Sólo estamos tú y yo esta noche, en casa...”.
- (8) Sinisterra (1996:114): “MARIANA - Los dibujos...Los dibujos horribles...en tu piel. / ÁLVAR (*Separándose de ella*) - Me los hice borrar, ¿ya no te acuerdas? Hace más de un año”.
- (9) Sinisterra (1996:120-121): “ÁLVAR (*Forcejeando con ellos*) - ¡Soltadme! ¡No quiero volver! ¡Aquello ya ocurrió! ¡Ya lo viví, lo conté, lo escribí! ¡No quiero soñarlo! [...] ¡Estoy aquí, ahora! ¡Espero un mensaje del Emperador...! [...] ¡Soy Álvarez Núñez Cabeza de Vaca! / CASTILLO - Más o menos. / DORANTES - Más bien menos”.
- (10) Sinisterra (1996:122): “(*Bruscamente, ESTEBAN levanta la lanza y la clava en la espalda de ÁLVAR, quien grita con una mezcla de dolor y placer. Luego pierde el sentido*)”.
- (11) Sinisterra (1996:133-134): “(*Al tiempo que un pasillo de luz une poco a poco los dos extremos del proscenio, se insinúa y crece el sonido de un aeropuerto: voces metálicas y monótonas anunciando vuelos diversos en diferentes lenguas, aviones, música ambiental...ÁLVAR tira el cigarrillo y toma su maleta, SHILA sus fardos y ambos se encaminan hacia el centro del proscenio. Al verse, se detienen. Tardan en iniciar el diálogo*) / ÁLVAR - Tú...tú no puedes estar aquí, Shila... / SHILA - Es verdad. [...] ÁLVAR (*Mira a su alrededor y luego tiende la mano a SHILA*) - Vamos. No puedes estar aquí. / (*ÁLVAR la lleva de la mano hacia el fondo. Quedan, en primer término, la maleta y los fardos. Al tiempo que la oscuridad les acoge, crece el sonido de un avión...*)”.
- (12) Sinisterra (1996:143-144): “ÁLVAR - Ayer, en ese pueblo de indios...(*Calla*) / CASTILLO - ¿Sí? / ÁLVAR - En una de las casas en que entramos a robar maíz... / CASTILLO - ¿A robar? / ÁLVAR - ...encontré unas figuras hechas de paja y algodón y semillas. / CASTILLO - ¿Figuras de personas? / ÁLVAR - Sí: figurillas humanas, muy mañosas... / CASTILLO - Serían ídolos. Toda esta gente es idólatra. / ÁLVAR - No, no eran ídolos. Tenían un aire gracioso, parecían... (*Calla*) / CASTILLO - ¿Qué? / ÁLVAR - Parecían muñecas...Muñecas de las que usan los niños para jugar...”.
- (13) Sinisterra (1996:158-159): “CASTILLO - No fue así, exactamente...Ni Dorantes ni yo estábamos allí aquel día. / DORANTES - ¿Qué importa ya quién estuviera o quién no? Éramos nosotros, ¿no? / CASTILLO - Nosotros... / DORANTES - Los nuestros, en fin. Lo que importa es la imagen, el concepto, el símbolo [...] / ÁLVAR (*Murmura*) - Ya no la digan más...esa

palabra. / DORANTES - ¿Qué palabra? ¿Nosotros? / ÁLVAR - Esa palabra, sí...Te llenas la boca con ella, te retumba en el pecho, la agitas en el aire como una bandera, pero...¿qué? ¿Dónde hay algo que pueda nombrarse con ella? ¿Dónde, en mil leguas a la redonda? Aquí sólo están ellos, ellos...y tú, Dorantes, y tú, Castillo, y él, Esteban...Y por ahí, en alguna parte, dicen que estoy yo...Bueno...(Ríe) Ese que dice “yo” cuando yo hablo...(Transición). Y basta ya de charla. No hay nada que contar, no hay nada que explicar. Se está acabando el tiempo, y yo no estoy aquí para perderlo...¡Fuera!”.

(14) Sinisterra (1996:162-165): “(*SHILA se arrodilla y se sienta sobre sus piernas, a pocos meros de ÁLVAR, mirándole. ÁLVAR se recupera en parte y, todavía tendido aunque algo incorporado, ve a SHILA. La luz sólo los baña a ellos. En el diálogo subsiguiente, ambos se miran y se escuchan con suma atención, como tratando de entenderse*) / ÁLVAR - Si hablaras como yo, si me entendieras, te pediría que me dejaras morir, que no hicieras nada por salvarme: ni avisar a los míos ni curarme la herida. Sólo dejarme aquí, muriendo solo. / SHILA - ¿Quién eres tú? ¿De dónde vienes? ¿Qué estás haciendo aquí, en mi tierra? Me hablas y no sé qué me dices. Tu lengua es muy lejana. Si comprendiera tus palabras, sabría qué me estás diciendo. [...] / ÁLVAR - ¿Cuántos días hace que mis palabras se estrellan contra ti, inútilmente? / SHILA - Mi gente está contenta de tenerte. Y yo también, de que durmamos juntos [...] / ÁLVAR - ¡No te acerques! ¡Ni se te ocurra tocarme...He perdido la piel una y mil veces. En carne viva estoy... [...] ¿Te das cuenta? He comido arañas y huevos de hormigas, gusanos, lagartos, culebras y víboras, y hasta tierra y madera y estiércol de venado...¿Te das cuenta? Con mi boca...Y todo aquí, en mi vientre...[...] Estoy tranquilo, ¿ves? Todo está bien. Parece que mi herida se ha cerrado. Sigue dentro, es verdad...pero cerrada. Todo está bien [...] (*se pone en pie*) Sí, vamos a dormir. Mañana quiero que dibujes en mi piel todo eso. Todo eso”.

(15) Sinisterra (1996:147-148): “(*Aparece entonces MARIANA por el lateral opuesto. Viste una blusa escotada y una falda color mostaza. Su aspecto, más juvenil, es inequívocamente el de una prostituta callejera. Ve a ESTEBAN y le llama con artificiosa profesionalidad*) / MARIANA - ¡Eh, Mohamed, cariño...! [...] ¿Lo vas a celebrar tú solito? ¿Por qué no te vienes conmigo y lo celebramos juntos? Anda, vamos, y verás qué fiesta te hago pasar...¿Me has visto bien, eh? ¿Te has fijado en la mercancía que te ofrezco?”.

(16) Sinisterra (1996:148): “MARIANA - Puedes tocar, si quieres, a ti te lo permito, no sé por qué, no es que me gustes, al contrario, no me gustas nada, al contrario, me das un poco de asco, toda la gente como tú me da un poco de asco, y no es por el olor, el olor no me importa, y tampoco la piel, ni ese sudor tan ácido que os sale a chorros enseguida, con las primeras sacudidas, no, no

es por eso, es... *(Pausa)* Es por los ojos, esa manera de mirar, ese recelo, esa cosa de perro, ese brillo de liebre rabiosa y desagradecida, ¿qué os hemos hecho, eh?, ¿qué os hemos hecho para que nos miréis así?”.

- (17) Sinisterra (1996:173): “*(Se sienta a su lado, saca la botella de whisky y, al comprobar que está vacía, la arroja hacia el desorden del escenario arrasado. Como atraídas por el ruido, entran simultáneamente, por distintos lugares, las cuatro mujeres; van vestidas con pobres ropas actuales, pero no totalmente occidentales. A poco de iniciar un vago rebusque por entre los maltrechos restos, no podrán dejar de evocar la cotidiana imagen de la marginalidad urbana: ese “tercer mundo” que crece en las entrañas del primero)*”.

LENGUA, PODER Y DISCURSO: LA PALABRA HERIDA

- (1) Sinisterra (1996:94): “VOZ DE ÁLVAR - Pensaba que mis obras y servicios iban a ser tan claros como fueron los de mis antepasados. Pero no me quedó lugar para hacer más servicio que éste, que es traer a vuestra Majestad la *relación* - la cursiva es mía - de lo que pude ver y saber en los diez años que por muchas y muy extrañas tierras anduve perdido y desnudo...”.
- (2) Sinisterra (1996:98): “VOZ DE ÁLVAR - Creí que no tendría necesidad de hablar para ser recordado entre los que cumplen los encargos de vuestra Majestad. Pero, si no doy cuenta yo de mis obras y servicios, ¿lo dirán las nubes o los pájaros que en aquellos tiempos pasaron sobre mí?”.
- (3) Cabeza de Vaca (2007): “Bien pensé que mis obras y servicios fueran tan claros y manifiestos como fueron los de mis antepasados y que no tuviera necesidad de hablar para ser contado entre los que con entera fe y gran cuidado administran y tratan los cargos de Vuestra Majestad, y les hace merced”.
- (4) Sinisterra (1996:100): “VOZ DE DORANTES - Dilo tal como fue, ¿de acuerdo? Importa que se sepa todo lo que ocurrió, con pelos y señales. Cuatro de cuatrocientos, ahí es nada. Y sólo tú sabes de letras. Has de contarlo paso a paso...”.
- (5) Sinisterra (1996:161): “VOZ DE DORANTES - Eso es verdad, Álvár. Tienes que reconocerlo...Estuvimos allí. Y en el libro parece, según dicen, que no somos más que...unas sombras tuyas”.
- (6) Sinisterra (1996:107): “ESTEBAN - Me han enviado. Se trata de ese libro que escribiste. No están conformes con lo que cuentas...o con cómo lo cuentas. Dicen que no se reconocen en sus palabras, que callas muchas cosas, que te ocultas”.

- (7) Sinisterra (1996:93): “VOZ DE SHILA - Cuando digas...”y en este tiempo yo pasé muy mala vida, así por la mucha hambre como por el mal tratamiento que de los indios recibía”... acuérdate de mí, y de como en mitad de la noche te buscaba y apretaba mi cuerpo contra el tuyo para darte calor...”. Otros ejemplos de la misma cuestión pueden observarse en Sinisterra (1996: 94,95,97,100,104,108).
- (8) Sinisterra (1996:122): “CASTILLO - ¿Y por qué tanta prisa, di? ¿Por qué tanta prisa en escribirlo? / DORANTES - Escribirlo y enviarlo volando a la Audiencia de Santo Domingo. ¿Por qué? / ESTEBAN - Por miedo a la memoria, ¿verdad? Escribirlo, digo. Por miedo a la memoria. Uno escribe y así ya no tiene por qué recordarlo. Lo escribe como quiere, y a olvidar...”.
- (9) Sinisterra (1996:132): “ÁLVAR - (*Al público*). Ustedes lo están viendo: me niego, me resisto a ser cómplice de esta...burda mascarada. ¿Es así como algunos pretenden enmendar mi testimonio? Que no están conformes, que no se reconocen, que callo muchas cosas...¿Y piensan, de este modo, servir a la verdad? (*Pausa*) Nadie la sirvió con más tesón que yo. Podría demostrarlo paso a paso...(Mira el reloj) si no tuviera que irme. (*Señalando vagamente la escena*) No así, desde luego...No a golpes de parodia, no acoplando torpemente los...restos del naufragio, abultando detalles y descuidando puntos capitales...No así (*Pausa*). Podría demostrarlo, pero tengo que irme.
- (10) Beckett (2002:232): “Ya que no podemos eliminar el lenguaje de una vez, deberíamos al menos no omitir nada que pueda contribuir a su descrédito. Abrir en él boquetes, uno tras otro, hasta que aquello que se esconde detrás (sea algo o nada) empiece a rezumar a través suyo: no puedo imaginar una meta más alta para un artista hoy”.
- (11) Sinisterra (1996:98): “VOZ DE DORANTES: No tenemos a nadie que conozca la lengua de los indios, y mal podemos entendernos con ellos ni hacerles saber lo que queremos de la tierra...”.
- (12) Sinisterra (1996:138): “ÁLVAR - ¿Me estáis oyendo? Somos aún casi trescientos hombres. Sin rumbo, sí, perdidos en esta tierra sin Dios...Pero tenemos pies y manos para andarla y tomarla...Y un corazón cristiano cada uno para sembrarlo, vivo o muerto, y hacer que aquí florezca el evangelio. Y un idioma, en fin, para dar nombres y apellidos a esta tierra muda... ¿No nos haréis oír, Señor, la voz de mando para conquistarla?”.
- (13) Sinisterra (1996:175): “SHILA - Me dijo en mi lengua: “Espérame aquí, junto al estero, cuidando a nuestra hija...” / “Les diré que se vayan - me dijo en mi lengua -, que dejen esta tierra, que no sigan persiguiendo y matando a la gente”.

- (14) Sinisterra (1996:176): “SHILA - No sé de qué me hablas. Estas palabras...*final...historia...*no están en mi lengua”.
- (15) Sinisterra (1996:132): “SHILA - Esta no es mi lengua. Puedes desconfiar de todo lo que diga porque yo, en verdad, nunca lo diría así. Mi lengua es otra, muy otra. Tanto, que ya no queda nadie para hablarla. Sólo quedo yo, de los míos. Sólo yo (*Pausa*) Puedes desconfiar también de mí, si quieres. Nadie me nombró nunca, nadie me dijo. Estoy fuera de todas las palabras. Hablo tu lengua, pero tu lengua no me habla. No habla de mí. Esta no es mi lengua, por ningún motivo (*Pausa*). Aquel que pudo nombrarme, no lo hizo. Me dejó allí, en el silencio. No sé por qué. Pudo ponerme en sus palabras, hospedarme en su lengua, como hice yo con él, en mi gente. Pero no lo hizo. No sé por qué. Tenía una gran herida en la espalda. Quizás por eso”.
- (16) Sinisterra (1996:118): “NARVÁEZ - (*A Álvaro*) Y vos, Álvaro Núñez, pues que tanto estabais y teméis la entrada por la tierra, tomad a vuestro cargo los navíos y la gente que en ellos quedan”.
- (17) Sinisterra (1996:113): “NARVÁEZ - (*Tratando de resultar solemne*) Yo, Pánfilo de Narváez, en nombre de su Majestad el Emperador Carlos, tomo posesión de estas tierras y sus pobladores, con todas las riquezas que en ellas sean halladas, para así acrecentar los señoríos y rentas de la corona de Castilla, que tantas excelencias...(Se interrumpe y grita, furioso) ¿Habré de romperme el espinazo aquí arriba, maldita sea?”
- (18) Sinisterra (1996:141): “NARVÁEZ - ¡La patria nos espera con sus arcos de triunfo! ¡Vayamos a ofrendarle los trofeos de esta gloriosa empresa! ¡El oro, la plata, el..., los...las perlas, las turquesas, los...las ricas sedas, el...las...las calabazas, el tocino, los cascabeles, el barro, los mosquitos, las arañas, las flechas, las víboras, la fiebre, la mierda...la mierda...la mierda!”
- (19) Sinisterra (1996:126): “NARVÁEZ - Pues eso: el que tenga oídos que oiga, y el que no, que se joda [...] No perdamos más tiempo, que bien sé yo que vamos retrasados, maldita sea mi suerte perra...”.
- (20) Sinisterra (1996:106): “ÁLVAR - He solicitado una nueva misión en América. / MARIANA - (*Tras un silencio*) Me compraré una blusa que combine con la falda mostaza. El vestido lo encuentro exagerado”.
- (21) Sinisterra (1996:105): “MARIANA - (*A Álvaro*) ¿No crees que la casa es demasiado grande para nosotros? / ÁLVAR - Sí...y para mí, demasiado pequeña”.

METATEATRALIDAD: DESMANTELAR EL TEATRO PARA REVELAR LA VIDA

- (1) Sinisterra (1996:106): “ESTEBAN (*Por los vestidos*) Parece ropa de teatro.

- (2) Sinisterra (1996:110): “(*Desaparece la luz en la zona de ÁLVAR y ESTEBAN. Reaparecen en la zona central los dos actores que empujaban el caballo, llevando ahora algunos estandartes castellanos, picas y lanzas que instalan aquí y allá, con evidente desgana y aparente arbitrariedad. Hablan entre sí mientras realizan su tarea, entrando y saliendo por ambos laterales*).
- (3) Sinisterra (1996:110-112): “CASTILLO - Unas cuantas cabañas entre el mar y la selva. (*Indica la sala*) Ahí, la selva...(*indica el fondo de la escena*) Aquello, el mar. / DORANTES - Los botes en la orilla, varados. Cielos plomizos sobre un mar calmo, pero amenazador. / CASTILLO - Ahí al fondo, en medio de la bahía, los navíos y el bergantín. / DORANTES - Suprimir. / CASTILLO - Sugerir el ajeteo de unos preparativos febriles e inquietos. / DORANTES - ¿Cómo? / CASTILLO - Hombres y caballos. Las mujeres, a su lado, entre los árboles, al borde de la playa. Gritos y silencios [...] / CASTILLO - Imaginar [...] / CASTILLO - (*Sin registrar el grito*) Ahí, más a la derecha... / DORANTES - Ráfagas intermitentes que hagan ondear las faldas y cabellos de las mujeres. / CASTILLO - Difícil. (*Pausa*) Mejor sin viento. [...] / CASTILLO - ¿Has terminado ya? / DORANTES - ¿Terminado qué? / CASTILLO - El cuadro descriptivo. / DORANTES - Puedo dar más detalles, si conviene. / CASTILLO - Si conviene, ¿a quién? / DORANTES - No te hagas el tonto. ¿Para qué hacemos todo esto? / CASTILLO - Es lo que me estoy preguntando. (*Pausa*)”.
- (4) Sinisterra (1996:116-119): “CASTILLO - Ahora habla el padre Suárez, y le parece todo lo contrario, que no hay que embarcar, sino andar la costa en busca del puerto. / (*Uno de los actores, cuyo atuendo sugiere el de un fraile franciscano, interpela a los demás*) / SUÁREZ - Es tentar a Dios el volverse a embarcar, ya que tantos trabajos hemos padecido desde que salimos de Castilla, tantas tormentas, tantas pérdidas de navíos y de caballos y gente [...] / CASTILLO (*Con velada violencia*) - Tú te excusas, y él entonces te pregunta por qué rehusas aceptar. (*Silencio de ÁLVAR*) A lo cual respondes: <<Porque tengo por cierto que vos no habéis de ver más a los navíos, ni los navíos a vos, entrando tan sin aparejo por la tierra adentro>>” [...] / NARVÁEZ (*Saliéndose del papel*) - ¿Conviene aderezar la historia con presagios funestos? ¿La mano del destino, y todo eso? / ALANIZ (*Sacando un libro actual de sus ropas*) - Aquí lo dice muy claro...(Lee) <<Aquellas personas que allí estaban vieron y oyeron todas muy claramente cómo aquella mujer dijo a las otras que, pues sus maridos entraban por la tierra adentro y ponían sus vidas en tan gran peligro...>> / CLAUDIA (*A ALANIZ*) - Bien, bien...Pero no me acortes el papel aún más [...] / CASTILLO (*A DORANTES*) - Algún detalle no concuerda / DORANTES - No importa: la realidad también es inexacta”.

- (5) Sinisterra (1996:154): “CASTILLO - No así, no así, señores...Cada cosa a su tiempo, un detrás de otro”.
- (6) Sinisterra (1996:135-136): (*Todos permanecen más o menos inmóviles durante un minuto largo. Alguno se impacienta*) / FIGUEROA - ¿Ya? / CASTILLO - Espera un poco. [...] / FIGUEROA - ¿Qué hemos de esperar? / DORANTES - ¿Tienes prisa? / FIGUEROA - ¿Prisa? / DORANTES - Sí. ¿Tienes algo que hacer? ¿Algún trabajo urgente? / PÉREZ - Me extrañaría mucho... / FIGUEROA (*Inclinándose para mirarle*) - ¿Y tú que haces aquí? / PÉREZ - ¿Yo? Bulto. / FIGUEROA - ¿No te quedaste con los navíos? (*Silencio*) Di; ¿no te quedaste con los navíos y con los cobardes? Contesta, Pérez. ¿Qué demonios...? / PÉREZ (*Interrumpiéndole*) No me llames Pérez [...] Llámame Miruelo. Ahora soy el piloto Miruelo. / FIGUEROA - ¿Cómo es eso? ¿Tú, Miruelo? (*A los demás*) ¿Qué significa esta...este..? / CASTILLO - Problemas de personal. [...] ALANIZ - Ya éramos pocos al principio, y cada vez vamos quedando menos...”.
- (7) Sinisterra (1996:167-170): “(*Entran por el fondo DORANTES y CASTILLO vestidos de un modo extravagante, como indios de opereta, transportando la percha con ropas y aderezos del primer acto*) / DORANTES - ...sí, tienes razón, pero no es lo mismo, ahora estamos nosotros aquí, controlando la situación...Bueno, de acuerdo, no la controlamos, pero estamos aquí, por lo menos, en cierto modo estamos, ¿no?, o casi, quiero decir que yo te llamo: <<Castillo >>, y tú dices <<¿qué?>>, y viceversa, ¿no?...A ver: dime <<Dorantes>>...Anda, dímelo...[...] CASTILLO - ¿Y esas dos qué hacían aquí? / DORANTES - ¿Qué dos? / CASTILLO - Esas dos. ¿No las has visto salir? Casi nos topamos con ellas. / DORANTES - Bueno, sí...Pero es normal.../ CASTILLO - ¿Normal, las dos juntas...en la misma escena? [...] / CASTILLO - ¡Dorantes! / DORANTES - ¿Qué? / CASTILLO - Nada, eso...Compróbarle. / DORANTES - Claro que soy Dorantes...Más o menos...Y esto...(*Por el vestido de indio*) Sólo un disfraz. Ésa es la cosa, ¿te das cuenta? Lo nuestro es un disfraz, era un disfraz; pero lo suyo...[...] / DORANTES - Que quede claro. Vamos a ello. (*Hacia el tipi*). ¡Álvar” (*Golpea las pieles*) ¡Álvar, sal! ¡Llegamos a la última escena!”.
- (8) Sinisterra (1996:109): “NARVÁEZ (*Al público*) - Llego tarde, lo sé...Cuando ya nadie espera nada. Cuando cunde la sospecha de que son inútiles estos preparativos. Pero también ustedes han llegado tarde. Quizás llegar es siempre llegar tarde. O, simplemente, ocurre que ya es tarde. Es tarde, simplemente. Flota en el aire el gas letal de la desconfianza. Nadie cree en el juego. Todos conocen el truco, adivinan las trampas. Sólo veo miradas escépticas, gestos

condescendientes, incluso alguna que otra sonrisa irónica. ¿Quién está aquí dispuesto a transigir, a poner algo de su parte, a dejarse llevar? Y llevar, ¿adónde?”.

- (9) Sinisterra (2002:263): “El espectador, por su parte, se encuentra igualmente escindido entre su *necesidad* de identificación y las llamadas más o menos perentorias a asumir su condición de cómplice y testigo de un simulacro. En esta apelación a su complicidad, a su escepticismo, a su naturaleza *desencantada*, no hay solamente un recurso a esa distanciación mal entendida que esterilizó la rica herencia brechtiana, sino la posibilidad de ingreso en un marco lógico y lúdico superior, pretexto y ocasión para ejercitarse en el difícil arte de la recepción *adulta*”.

TRAMOYA Y ESPECTACULARIDAD: EL OTRO LENGUAJE DRAMÁTICO

- (1) Sinisterra (1996:108): “*(Desde el fondo avanza un caballo de tamaño mayor que el natural, enjaezado para la guerra. Sobre él, también belicosamente ataviado con armadura, PÁNFILO DE NARVÁEZ, con un ojo cubierto por un parche. Dos actores, vestidos con ropas de trabajo actuales, arrastran o empujan el imponente conjunto, levemente caricaturesco, que se detiene al llegar cerca del proscenio).*
- (2) Sinisterra (1996:112): “CASTILLO (*Irritado por NARVÁEZ*) - A ése sí que no le importa nada...*(Y da una furiosa sacudida al caballo. NARVÁEZ se sobresalta, deja de escuchar música y declama, desconcertado)*”.
- (3) Sinisterra (1996:127): “CASTILLO - Y los ríos, señor Narváez? ¿Estaban por ventura secos los ríos que hubimos de pasar? / DORANTES - Díganselo al pobre Juan Velázquez, que se entró por aquél de corriente tan recia, y se ahogó con el caballo y todo... / SUÁREZ - Y su muerte nos dio mucha pena, porque hasta entonces ningún cristiano nos había faltado (*se santigua*) / CASTILLO - Mucha pena, sí...No tanta la del caballo que aquella noche dio de cenar a muchos / (*Dos actores arrancan la envoltura de una de las ancas del caballo de NARVÁEZ, dejando al descubierto su esqueleto metálico*) / NARVÁEZ (*Protestando indignado*) - ¡Eh, eh! ¿Qué estáis haciendo? ¡No malogréis el caballo! ¿Que no sabéis del temor que los indios le tienen? ¿Cómo vamos a conquistar grandes imperios si empezamos a comernos los caballos?”.
- (4) Sinisterra (1996:129): “*(Una de las mujeres toma una flecha real, la tensa en su arco y la dispone contra el pecho del caballo. Todos miran impasibles cómo CASTILLO, al querer arrancar la flecha, se lleva también la envoltura de una pata delantera y parte del pecho).*
- (5) Sinisterra (1996:135): “*(Desde los laterales, la luz destaca un grupo humano situado en el centro de la escena, algo retirado hacia el fondo. Lo constituyen todos los personajes*

masculinos, frontalmente dispuestos en torno al esqueleto metálico del caballo, que aún cabalga NARVÁEZ [...] De la envoltura del caballo, sólo se conserva la de la cabeza, y no en muy buen estado. El cuadro general no puede ser más lastimoso)".

- (6) Sinisterra (1996:143): "*(Una musiquilla optimista se va dejando oír, a la vez que los hombres recobran actitudes animosas [...] Desmontan el esqueleto del caballo en piezas y, con cajas, tableros y otros elementos que van apareciendo, iniciarán la construcción de un vago remedo de barca)*".
- (7) Sinisterra (1996:140-141): "CASTILLO - Está bien: regresemos al campamento a dar las malas nuevas. / DORANTES - Sí. Hallemos al gobernador enfermo, con otros muchos, malheridos algunos por un ataque de los indios, la noche pasada. / CASTILLO - Pasemos por alto la partida y el trabajoso camino en busca de una costa más propicia, con los hombres enfermando de pares a docenas. / DORANTES - Y echemos un discreto velo sobre el intento de los caballeros, queriéndose evadir secretamente, para salvarse solos, desamparando al gobernador y a los enfermos... / CASTILLO - Echemos un velo, sí... / *(De lo alto del escenario cae un enorme velo casi transparente, sucio y desgarrado aquí y allá, que viene a cubrir a NARVÁEZ y a los hombres de su entorno. Algunos sacan la cabeza y parte del cuerpo por los desgarrones)* / NARVÁEZ - *(Deja de cantar y vocifera, delirante)* - ¡Salgámonos, señores! ¡Salgamos ya de esta maldita tierra o tumba o telaraña! ¡Regresemos a España!".
- (8) Sinisterra (1996:143): "*(Una musiquilla optimista se va dejando oír, a la vez que los hombres recobran actitudes animosas)*".
- (9) Sinisterra (1996:102): "*(Álvar pone en funcionamiento el aparato de música: se escucha quedamente la Sinfonía número 3, Escocesa, de Mendelssohn. Toma un libro que hay sobre el mueble y lo hojea)*".
- (10) Sinisterra (1996:108): "*(Una luz difusa baña el centro de la escena, al tiempo que la música de Mendelssohn irrumpe en el Allegro Maestoso assai)*".
- (11) Sinisterra (1996:153): "*(La voz va siendo borrada por la música del Movimiento 6 - Fecit Potentiam del Magnificat de Bach. En el proscenio, bajo una débil claridad, se vislumbra la figura de Shila arrastrando dificultosamente el cuerpo de un hombre desnudo [...] Sentados, en pie o acostados en diferentes lugares y orientados cara a distintos puntos, los siete hombres de la secuencia anterior, más Esteban [...] efectúan gestos y movimientos truncados)*".
- (12) Sinisterra (1996:147): "*(De otro bolsillo del abrigo saca la radio-casette de NARVÁEZ, busca una emisora que emita música magrebí y, cuando la encuentra, deja el aparato en el suelo, abre la botella y, ahora sí, se dispone placenteramente a beber)*".

- (13) Sinisterra (1996:173): “(*Mientras se escucha el Stabat Mater, de Pergolesi, entra ESTEBAN por un lateral de primer término. Va cubierto con su abrigo y lleva en brazos el cuerpo exánime de SHILA*)”.

DESTRUIR EL CRONOTOPO CONVENCIONAL: HABITAR EL NIVEL CERO

- (1) Sinisterra (1996:93): “(*La momentánea claridad ha permitido apenas entrever, entre los vagos contornos del decorado, la figura de un hombre desnudo que cruza la escena corriendo*)”.
- (2) Sinisterra (2002:272 [2001]): “Quizás por ello no puedo - ni quiero - evitar que mis textos se configuren *a partir* de un espectáculo todavía inexistente, virtual - que suelo denominar “matriz representacional” -, en cierto modo previo a la escritura, en cierto modo simultáneo a su desarrollo, en cierto modo entrevisto como su “doble” aguardando en el futuro. En esta intersección de tiempos y espacios, la palabra y la acción de mis personajes se despliegan por una red de interacciones que aspira a provocar el dinamismo orgánico de los hipotéticos actores, así como a conducir los procesos receptivos de los no menos hipotéticos espectadores”.
- (3) Sinisterra (1996:94): “(*Nace una tenue luz sobre el esbozo de un dormitorio, en un lateral del prosenio*)”.
- (4) Sinisterra (1996:100): “(*La luz desvela en el lado opuesto del prosenio un fragmento de sala de estar confortable, entre otras cosas, un sillón, un mueble-bar incorporado a un equipo de reproducción musical, un espejo de cuerpo entero y una percha con ropas y aderezos del siglo XVI*)”.
- (5) Sinisterra (1996:133): “(*Al tiempo que un pasillo de luz une poco a poco los dos extremos del prosenio, se insinúa y crece el sonido de un aeropuerto*)”.
- (6) Sinisterra (1996:108): “(*Una luz difusa baña el centro de la escena [...] Desde el fondo avanza un caballo...*)”.
- (7) Sinisterra (1996:153): “(*Cuando la imagen se borra, tras una breve oscuridad, invade la escena una intensa y fría luz blanquecina. Han desaparecido todos los elementos que sugerían la embarcación, pero el suelo es ahora una superficie irregular, con desniveles y fracturas*)”.
- (8) Sinisterra (1996:158): “(*Las mujeres han descubierto sus rostros y, juntando sus varas por la parte alta, van a formar el soporte de un “tipi” - tienda india de forma cónica -, que posteriormente cubrirán con pieles*)”.
- (9) Sinisterra (1996:160): “(*Sin apenas prestar atención a sus compañeros, ÁLVAR comienza a levantar trampillas del suelo y a extraer de ellas diversos objetos, que va instalando por el*

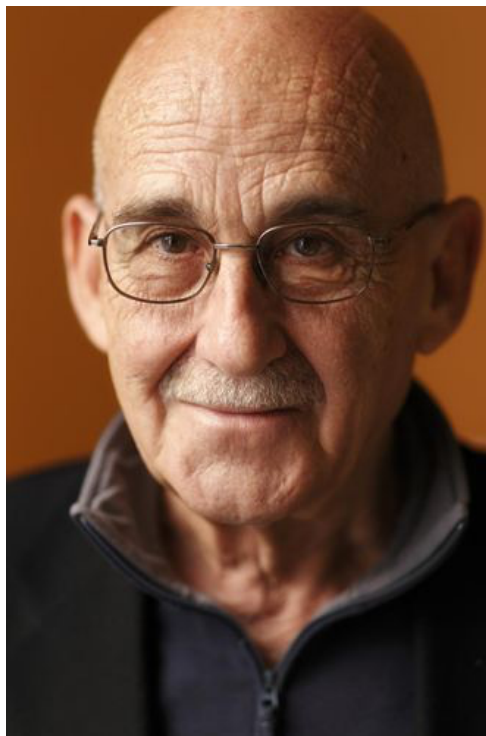
escenario: conchas, caracolas y piedras marinas, pieles de animales, cañas para flechas, lanzas, trenzados, esterillas, borlas, collares, pequeños cestos, toscas vasijas de barro...El conjunto acabará configurando un microcosmos primitivo de extraña belleza)”.

- (10) Sinisterra (2002:241-242 [1992]: “Había sentido la necesidad de liberarme de las limitaciones espacio-temporales que, casi inevitablemente, condicionan la concepción y estructuración de la acción dramática. Tema éste - el de la transgresión del espacio-tiempo newtoniano - que ya había aparecido en algunos textos breves (*Pervertimiento y otros Gestos para nada*) y en obras como *¡Ay, Carmela!*” [...] Pero sabía que, para adentrarme en la aventura de Álgvar Núñez, con su desmesura espacial y temporal, debía ir más allá. Debía, literalmente, poderme mover sin trabas en un universo ficcional plástico, fluido, permeable. Y, con tal fin, me asomé al ámbito fascinante de la física cuántica”.
- (11) Sinisterra (1996:125): “(*Sale [CLAUDIA] llevando a PÉREZ de la mano, y al salir se cruzan con MARIANA, que lleva una bandeja con una fuente de comida cubierta. Atraviesa la escena como extraviada, mientras se escucha el diálogo de los hombres*)”.
- (12) Sinisterra (1996:131): “(*Cuando va a salir, CLAUDIA casi tropieza con MARIANA, que aún lleva la bandeja con la fuente de comida. Se miran un momento, sorprendidas*)”.
- (13) Sinisterra (1996:165): “(*Una luz desciende y se escucha el gemido largo y grave de una sirena de barco. Gritos de gaviotas. En primer término, bajo una claridad brumosa, aparece MARIANA, ahora cubierta con un impermeable. Fuma y mira con expresión cansada ante sí. Entra CLAUDIA con su atuendo del siglo XVI y el velo negro. Ve a MARIANA y se acerca a ella*)”.

“Sigo considerando la obra de total actualidad. El tema de la incapacidad de Europa para digerir la Alteridad es ahora más obscena que en los 90”

ENTREVISTA A JOSÉ SANCHIS SINISTERRA, AUTOR DE *NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ*

1 - El corpus de dramas españoles contemporáneos dedicados al teatro histórico y sus relaciones con la memoria es extenso y basado en una fuerte tradición. No obstante, en su mayoría, los autores han tendido a adentrarse en el conocido periodo de la Guerra Civil (1936-1939), la posguerra y la dictadura franquista. Si bien algunas de tus piezas remiten a dicha tendencia creativa, *Naufraios de Álvar Núñez*, junto con dos composiciones más, aborda la problemática del descubrimiento y conquista de América. ¿Qué te llevó a tratar dicho tema?



Ya desde antes de que la inminencia del Quinto Centenario del Descubrimiento (1992) despertara un vago (y efímero) interés teatral por la historia del traumático (des)encuentro entre España y América; antes incluso de mis primeros viajes a América Latina (Colombia, 1985; México, 1986...); sin duda desde mis años universitarios en Valencia, con la lectura de algunos Cronistas de Indias y el conocimiento superficial de las culturas precolombinas (y su lamentable destino), los avatares de la Conquista me suscitaban una gran fascinación.

No es extraño, pues, que ya en la gestación del Teatro Fronterizo (1977) figuraran proyectos de abordar teatralmente ese capítulo olvidado de nuestra historia. Y, de hecho, mientras iba dando forma a las obras que luego agrupé con el nombre de TRILOGÍA AMERICANA (“Conquistador o El Retablo de Eldorado”, “Lope de Aguirre, traidor” y “Naufraios de Álvar Núñez”), no dejé de imaginar otros proyectos para avanzar en esa -para mí- indispensable indagación sobre lo que fue, según T. Todorov, la confrontación entre dos mundos (Europa y América) que se ignoraban.

2 - La obra versa alrededor de la figura histórica de Álvar Núñez Cabeza de Vaca. Sin duda, constituye un gran acierto argumental, pues el hibridismo, noción esencial para la interpretación y desarrollo del drama, es inherente a él. Ahora bien, ¿por qué elegiste este personaje y no otros de rasgos intrínsecos similares, como Malinche (doña Marina tras su conversión)? ¿Primó sumergirse en el asunto desde una perspectiva española y no enteramente americana, como habría supuesto la designación de la mujer anteriormente referida?

Me veía -y me veo- totalmente incapaz de abordar con un mínimo de consistencia una figura como la de Malinche... sin caer en el “cartón-piedra”. En cambio, el hecho de contar con el relato autobiográfico de Álvar Núñez me permitía partir de un material subjetivo bastante más próximo y, desde ahí, plantearme preguntas sobre la Alteridad, que me siguen pareciendo esenciales hoy.

3 - La construcción identitaria de que goza Cabeza de Vaca en la obra es hartó compleja. Una de sus columnas vertebradoras principales, que a su vez funciona como foco introductor del conflicto identitario que sufre el personaje, es la permanente alusión a sus ascendentes (su abuelo fue el conquistador de las Canarias). ¿Por qué decidiste reforzar estos aspectos y no otros, como por ejemplo su condición de simple tesorero dentro de la tripulación del capitán Narváez? ¿Perseguía ello reforzar la imagen de antihéroe de la cual goza Álvar?

En la medida en que quería trazar un radical viraje identitario -desde la “estirpe” de los conquistadores hasta la condición de chamán indio-, me resultaba más eficaz señalar ese rasgo de su abuelo. Aún así, no considero que la obra insista en ello.

4 - La historia y sentido último de la composición se erige a partir de la idea de *fracaso*, más concretamente de *comunicación fracasada* o convivencia-unión no alcanzados, sensación que con la indudable transformación del personaje protagonista parece borrarse por unos instantes. Sin embargo, la tesis inicial parece terminar confirmándose cuando Shila muestra a Cabeza de Vaca el cadáver de su hijo dentro de una bolsa de plástico. ¿Debemos entender, pues, que la coexistencia armoniosa entre ambas culturas es imposible?

La inclusión de la bolsa de plástico con los huesos del hijo de ambos creo que apunta más bien a señalar (“poéticamente”) la lealtad de Shila que el fracaso de la relación entre ambas

culturas. Ello tendría un cierto tono “simbólico”, al que no soy proclive. Mi distinción entre lo poético y lo simbólico no cabe en estas líneas.

Por otra parte, creo que la idea de fracaso a que aludes está más bien subrayada en la secuencia final. Y, desde luego, en mi ensayo sobre la escritura del fracaso.

5 - El final de la obra se muestra totalmente abierto y predispuesto al diálogo con la conciencia crítica del lector-espectador, de manera que cada uno debe escribir el final que crea conveniente y decidir si hacer efectivo el proceso de resignificación del hecho histórico o no. Pero, ¿tiene alguna incidencia y/o reflexión directa el contexto de fracaso final referido en la anterior pregunta?

Sumado a la respuesta anterior, sólo añadiría que este final entronca con mi interés por dejar abierta una serie de preguntas que el receptor debería tratar de plantearse, una vez finalizada la experiencia teatral. Lo que en mis talleres llamo dar al público “deberes para casa”.

6 - Personajes como Shila o Esteban, prácticamente, exceptuando las últimas escenas, se muestran como seres desposeídos de una voz narrativa y testimonial propia, siempre articuladores de discursos externos y/o impuestos. Ello parece entroncar directamente con las consideraciones teóricas poscoloniales acerca de la imposibilidad de dejar hablar a los subalternos. ¿Tomaste alguna referencia académica para la construcción de dichos actantes? ¿Por qué decidiste no dotarles de una voz personal?

No estoy totalmente de acuerdo con tu opinión de Shila y Esteban como “seres desposeídos de una voz narrativa y testimonial propia”. O, al menos, no más que otros de la obra. Es cierto que su presencia escénica es gradual, más tenue al principio que hacia el final, pero ello es más una cuestión de progresividad dramática que de opción ideológica. O, al menos, de anclaje en la teoría poscolonial, que no conocía entonces.

Por otra parte, en mi primera obra de la Trilogía Americana (“*El Retablo de Eldorado*”) ya hacía aparecer un personaje indígena, Doña Sombra, que habla en náhuatl. Allí la Alteridad “sonaba” a plena voz.

7 - Los *Naufrajos de Álvar Núñez* fueron estrenados por primera y, hasta el momento, única vez, en 2006 por la compañía argentina Teatro de Repertorio en los escenarios del Teatro Colón de

Buenos Aires. ¿Cómo valoras dicha representación y su proyecto dramático, encabezado por Roberto Aguirre como su director?

Del montaje del Teatro de Repertorio solo conocí un video bastante deficiente, sobre el que hoy no podría opinar sin verlo de nuevo. Lo que sí podría contarte -pero esta es otra historia- es la razón por la cual, a pesar de tener cuatro productores institucionales (Sociedad Estatal Quinto Centenario, Festival de Cádiz, Mercat de les Flors y Festival de Tardor de Barcelona), la obra no se representó en el 92, como estaba previsto y casi firmado, con gira internacional incluida...

8 - La obra navega por las lindes del teatro histórico y de la memoria, la revisión crítica y la representación como acto alternativo de reescritura del pasado. Sin embargo, igualmente trascendentales se manifiestan las problemáticas de corte social contemporáneas, como la indigencia, la prostitución o la inmigración, todas ellas protagonistas en los noticieros de los últimos tiempos. ¿Consideras que las futuras representaciones del drama deberían enfocarse en ese sentido? ¿Es un buen momento para volver a poner la pieza sobre los escenarios?

Te confieso que sigo considerando la obra de total actualidad, ya que el tema de la incapacidad de Europa para “digerir” la Alteridad es ahora más obscena que en los años 90. Y que daría lo que fuera para intentar montarla. Pero, ¿quién dispone ahora de los recursos para producir dignamente un texto tan complejo... y no solo escénicamente? ¿Qué teatro público -por no hablar de los privados- estaría interesado en una temática tan poco gratificante para el público?

9 - En diversas ocasiones, has manifestado tu interés por continuar la línea creativa de las problemáticas que se derivan de la conquista y colonización americanas. ¿Qué temáticas, personajes y/o estrategias dramáticas consideras que restan por explorar y reescribir desde presupuestos subversivos y contemporáneos?

En concreto, “amenazo” con una nueva trilogía, que versaría sobre las mujeres españolas en la Conquista, la América negra (los palenques de esclavos africanos huidos son los primeros territorios libres del continente) y la Conquista de México a partir de las crónicas aztecas. Pero me temo que tendré que dejarla ya para mi próxima reencarnación...

“El conflicto que plantea Sanchis no tiene fecha de caducidad. Siempre es un buen momento para representarlo”

ENTREVISTA A ROBERTO AGUIRRE, DIRECTOR DE LA PRIMERA REPRESENTACIÓN TEATRAL DE *NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ*, DE SANCHIS SINISTERRA

1. *Naufragios de Álvar Núñez*, de José Sanchis Sinisterra, se publicó por primera vez en 1992 y posteriormente se reeditó bajo el corpus unitario de la *Trilogía Americana* en 1996. Sin embargo, el drama permaneció sin ser representado hasta el 2006, cuando fue llevado a los escenarios por la compañía *Teatro de Repertorio*. ¿Qué motivaciones te llevaron a estrenar la obra? ¿Por qué en ese momento y en Argentina?



Me interesaron la teatralidad de la propuesta y el desafío esceno-arquitectónico. El Teatro de Repertorio quiso montar la *Trilogía*. Pero sólo pudimos producir *Alvar Nuñez* y *Lope de Aguirre, traidor*.

2. La pieza se encuadra en el marco de la revisión y recuperación de la memoria histórica española, e indirectamente hispanoamericana, más concretamente en el complejo y problemático proceso de colonización del continente americano, desde un enfoque poshistórico y poscolonial. Sin duda, aborda un tema conflictivo que exigía un posicionamiento ideológico y moral por tu parte como director de la representación. ¿Cómo afrontaste esta cuestión? ¿Qué decisiones tuviste que tomar?

Argentina, como América latina, tiene una deuda con sus pueblos originarios y la puesta en escena permitía una lectura posible ante la pregunta acerca de su identidad. El reflejo del otro nos permite acercarnos a un punto de reflexión. Reflexión necesaria en estos tiempos de globalización. La tarea del teatro fue y es elitista, por lo que todavía la deuda sigue sin saldarse. Tal vez nos acercamos un poco al abismo.

3. La alteridad y el hibridismo, esto es, la mirada al *otro*, incluso desde una perspectiva identitaria propia como es el caso de Cabeza de Vaca, constituyen los pilares que fundamentan la obra. ¿Cómo construiste el personaje de Álgvar Núñez? ¿Qué rasgos creías esenciales para su expresión dramática sobre el escenario?

En el devenir teatral, el actor que interpretaba a Alvar Nuñez y todos los actores del elenco abordaron el trabajo desde un punto realista, no naturalista, con un profundo compromiso y sentido de verdad. Utilizando la técnica de la estructura dramática de C. Stanislavski. Esta tarea permitió que tanto el proceso como el resultado fueran creíbles, especialmente enmarcados en el teatro de la vivencia y, por lo tanto, en la identificación aristotélica. Toda interpretación desde la escena brindaba un claro comportamiento contemporáneo, pero, al mismo tiempo, con rasgos invasores incluidos pertenecientes a una diáspora regional.

4. La composición de Sinisterra conlleva intrínseca una propuesta dramatúrgica notablemente compleja, exploradora de los límites de lo teatral, especialmente a nivel espacio-temporal y argumental. ¿Cómo resolviste las continuas transgresiones y fusiones escénicas, temporales, históricas y los interesantes juegos entre la realidad y la ficción que propone el autor?

La teatralidad, cuando se aborda como juego de convenciones, permite la apertura de puertas y ventanas difíciles de creer sobre un escritorio, pero no en el escenario. La tarea del actor permitió revalorizar las coordenadas de tiempo y espacio, lo que ayudó a que cada salto espacio-temporal fuera genuino y contundente. Las luces y el diseño escenográfico hicieron el resto. El tiempo y el espacio del actor son la clave. Las convenciones teatrales son el camino.

5. Sin duda, los *Naufragios* de Sinisterra plantean un proyecto escenográfico (luces, sonidos, música, elementos externos de envergadura (un caballo metálico, una gran tela rasgada), etc.) muy interesante e ingenioso, pero también ambicioso y difícil de llevar a cabo en su totalidad. ¿Cómo enfocaste esta cuestión? ¿Qué resoluciones tuviste que tomar? ¿Representó uno de los mayores retos para la representación de la obra?

Durante el montaje, varias veces nos encontramos con trabas, pero la obcecación permitió llegar a un exitoso final. Pudimos contar con la colaboración y ayuda de los talleres de nuestro Teatro Colón, uno de los mejores teatros en el mundo. El personal de utilería y escenografía

nos brindaron mucha colaboración y nos prestaron elementos difíciles de construir. El caballo, todas las armas, banderas y elementos de la embarcación nos fueron entregados para la propuesta. Construimos un doble espacio con un semi piso en alto. Cuando comenzaba la función, el escenario era un departamento español y luego, casi por arte de magia, todo se convertía en un gran barco y luego en tierras americanas. El final era *el todo*, restos de cada una de las escenas cubrían el departamento arrasado. El Teatro de Repertorio es una compañía independiente y sí, fue la mayor producción teatral que ha realizado en toda su historia. El equipo esceno-técnico estaba compuesto por tres profesionales y en escena había actores que también cumplían funciones de utileros y maquinistas. El ingreso del caballo fue posible gracias a la colaboración de todo el elenco y, en una escena apoteósica, acompañaron el movimiento del mismo.

6. En la composición del dramaturgo, se plantea un complejo debate acerca de las relaciones que se establecen entre la verdad y la mentira como construcciones de discursos históricos, tanto oficiales como personales. En pos de ello, “lo que se dice” es importante, pero más lo es aún “aquello que no se dice” o se presenta veladamente mediante silencios (véase los personajes de Shila y Esteban), la utilización de discursos ajenos (el caso de la *Crónica* de Álar) como medio de réplica crítica o la expresión corporal (pinturas indígenas que se aplica el protagonista o la lanza que Esteban le clava). ¿Cómo llevaste todas estas cuestiones al escenario? ¿Mediante qué recursos?

La simultaneidad de lenguajes en escena fue la prioridad. El campo sonoro, la imagen ordenadamente caótica, las acciones de los actores, el espacio desdoblado en niveles, la iluminación en diálogo, la mixtura entre la realidad y la ficción en escena, trazaban un camino hacia la comprensión del conflicto de Sanchis. No todo se decía. No todo se hacía. Pero todo ocurría.

7. A lo largo de la pieza, la apelación al lector-espectador resulta innegable, incitándolo a implicarse en los hechos y revisarse a sí mismo y al propio acontecimiento relatado. ¿Cómo escenificaste este punto en la representación? ¿Cómo respondió el público asistente?

La reacción del público siempre fue entusiasta, emotiva y distante. Entusiasta porque veían un espectáculo entretenido y comprometido. La palabra entretenido con la justa definición del diccionario. Emotivo porque la relación entre Shila y Alvar Nuñez no estaba alejado de una

novela latina. Y distante porque el conflicto acecha nuestras raíces, pero no se establecía una identificación concluyente. Nuestros pueblos originarios y la sociedad contemporánea tienen una grieta difícil de superar. Buenos Aires es una región con una gran influencia europea que niega sus raíces.

8. La obra establece una serie de conexiones con las problemáticas y realidades sociales contemporáneas, como por ejemplo la inmigración, la prostitución o la indigencia. ¿Qué incidencia tuvo ello en tu propuesta escénica?

Buenos Aires es una ciudad resultado de inmigración. Por lo tanto, no levantó nuevas conjeturas al respecto. La prostitución es moneda corriente en diversos espacios de la ciudad y la indigencia estaba arrinconada por el gobierno de turno. Lo que se vio en el montaje no fue central.

9 - Precisamente, a día de hoy existen, a nivel mundial, incontables casos relacionados con los temas mencionados antes, solo hay que ver los conflictos surgidos en el Oriente Medio (guerras de Irak, Siria...) y la incapacidad resolutive de entidades como la Unión Europea, en un ejercicio de incomprensión hacia *el otro*. En este sentido, ¿crees que sería un buen momento para volver a poner la obra de Sinisterra sobre los escenarios?

El conflicto que plantea Sanchis no tiene fecha de caducidad. Siempre, y especialmente en Latinoamérica, es un buen momento para montar la pieza.

REABRIR VIEJAS HERIDAS DESDE LA REVOLUCIÓN TEATRAL

COMENTARIO DE LA PROPUESTA DRAMATÚRGICA DE LOS *NAUFRAGIOS* IDEADA POR ROBERTO AGUIRRE

Hasta la fecha, los *Naufraios* de Sinisterra cuentan con una única propuesta de representación teatral, organizada por la compañía argentina Teatro de Repertorio y dirigida por Roberto Aguirre, estrenada el 2006. Con motivo de la redacción del presente trabajo, se ha realizado una entrevista al también crítico y profesor universitario Roberto Aguirre, con el fin de esbozar un sucinto comentario que verse acerca del proyecto dramatúrgico que se llevó sobre los escenarios. Sumado a ello, se anexan unas imágenes tomadas durante la representación, las cuales han sido cedidas por el propio director, a quien se aprovecha para dirigir un profundo agradecimiento, por su entrega y colaboración.

En líneas generales, el montaje presentado por Teatro de Repertorio ofrece una adaptación del drama de Sinisterra profundamente ligada a la conocida problemática de la crisis identitaria primigenia en las sociedades latinoamericanas, hartamente complejas e híbridadas, muy especialmente a partir de las incursiones colonialistas de los conquistadores españoles, encabezados en sus inicios por Cristóbal Colón y extensivos a lo largo de los siglos posteriores. En este sentido, si bien Aguirre constata en su entrevista que, en un principio, criterios puramente creativos lo movieron a encargarse de la tarea de escenificar la pieza de Sanchis (“[me interesó] la teatralidad de la propuesta y el desafío esceno-arquitectónico”), a lo largo de las preguntas que se le efectuaron desgrana toda una cosmovisión interpretativa basada en la búsqueda, o más bien planteamiento, de interrogantes que ahondaran en la cuestión de América, sus orígenes y el alcance que ello tiene en la población contemporánea. En sus palabras:

Argentina, como América Latina, tiene una deuda con sus pueblos originarios, y la puesta en escena permitía una lectura posible ante la pregunta acerca de su identidad. El reflejo del otro nos permite acercarnos a un punto de reflexión. Reflexión necesaria en estos tiempos de globalización [...] Nuestros pueblos originarios y la sociedad contemporánea tienen una grieta difícil de superar. Buenos Aires es una región con una gran influencia europea que niega sus raíces.

De ello, se desprende un patente posicionamiento ideológico y moral por parte del director de la representación, que no tiene necesariamente por qué convergir con el materializado por Sanchis Sinisterra en su obra, si bien el carácter parcialmente alegórico de la composición - esto es, de expresión de un tema general (el del encuentro entre un individuo y *el otro*) mediante la introducción de un argumento particular (la Conquista de América) - permite dicha adscripción.

Como el propio Aguirre constata, su propuesta se erige a partir de un “profundo compromiso y sentido de verdad” que bebe de la tradición del “teatro de la vivencia”.

Un enfoque interpretativo fijo y premeditado que llevó a la necesidad de relegar otras posibles lecturas de la pieza del dramaturgo español, como por ejemplo sus ramificaciones de alcance contemporáneo en sus diversas temáticas, ya sea la inmigración, la prostitución o la indigencia. Al respecto, Aguirre arguye que “Buenos Aires es una ciudad resultado de inmigración. Por lo tanto, no levantó nuevas conjeturas al respecto. La prostitución es moneda corriente en varios espacios de la ciudad y la indigencia estaba arrinconada por el gobierno de turno. Lo que se vio en el montaje no fue central”. Sin duda, sería muy interesante poner la pieza sobre los escenarios desde otros presupuestos e idearios nacionales y particulares, a fin de observar cómo son desarrollados estos asuntos.

El programa argumental hasta aquí relatado vino acompañado de un trabajado desarrollo técnico, interpretativo y escenográfico esencialmente sustentado en un entramado de construcciones dialogísticas (por ejemplo: “toda interpretación desde la escena brindaba un claro comportamiento contemporáneo, pero al mismo tiempo con rasgos invasores incluidos pertenecientes a una diáspora regional”) y realizaciones polifónicas muy sugestivo:

La simultaneidad de lenguajes en escena fue la prioridad. El campo sonoro, la imagen ordenadamente caótica, las acciones de los actores, el espacio desdoblado en niveles, la iluminación en diálogo, la mixtura entre la realidad y la ficción en escena trazaba un camino hacia la comprensión del conflicto de Sanchis. No todo se decía. No todo se hacía. Pero todo ocurría.

Bajo el parecer del director, ello fue posible gracias a un fluido trabajo por parte de los actores, sobre los cuales recayó gran parte de la responsabilidad en el éxito y transmisión del mensaje que se pretendía enunciar:

La teatralidad, cuando se aborda como juego de convenciones, permite la apertura de puertas y ventanas difíciles de creer sobre un escritorio, pero no en el escenario. La tarea del actor permitió revalorizar las coordenadas de tiempo y espacio, lo que ayudó a que cada salto espacio-temporal fuera genuino y contundente. Las luces y el diseño escenográfico hicieron el resto. El tiempo y el espacio del actor son la clave. Las convenciones teatrales son el camino.

Por lo que respecta al diseño escenográfico, la representación del Teatro de Repertorio contó con un planteamiento sensiblemente conservador, pues optó por explicitar materialmente todos y cada uno de los espacios, diseñados bajo un punto de vista introspectivo y mental por Sanchis, aunque cabe destacar la original mixtura de escenarios que se da hacia el final, donde todo cabe y nada se

muestra como independiente, incidiendo en los múltiples y transgresores planos de significación recogidos en los *Naufragios*: “construimos un doble espacio con un *semipiso* en alto. Cuando comenzaba la función, el escenario era un departamento español y luego, casi por arte de magia, todo se convertía en un gran barco y luego en tierras americanas. El final era *el todo*, restos de cada una de las escenas cubrían el departamento arrasado”.

Otro aspecto a tener en cuenta, el cual se asemeja al puesto en práctica por el autor español, lo constituye la utilización de los propios actores como trabajadores y técnicos de la representación, abordando las problemáticas teórico-prácticas del papel del actor - así como el propio personaje y sus continuos trasvases-ingresos entre la realidad y la ficción - sobre los escenarios: “el equipo esceno-técnico estaba compuesto por tres profesionales y en escena había actores que también cumplían funciones de utileros y maquinistas”.

Por último, resulta un factor altamente destacable para el comentario del proyecto encabezado por Aguirre aludir a la recepción que este tuvo y las reacciones que los espectadores manifestaron. Ello, según el director del espectáculo, se resumiría en tres ideas: entusiasmo, emotividad y distanciamiento. El primer término haría referencia a “la palabra entretenida con la justa definición del diccionario”, del cual irradia un notable grado de fortuna y celebridad en las críticas de la representación. En cuanto a la referida emotividad, lo atribuye a que “la relación entre Shila y Álgar Núñez no estaba alejada de una novela latina”. Y, para terminar, argumenta que fue distante, “porque el conflicto acecha nuestras raíces, pero no establecía una identificación concluyente”, todo lo cual sugiere que los espectadores se quedaron en un nivel interpretativo muy superficial. Otra razón de este relativo fallo en la propuesta podría ser debido a las implicaciones directas e indirectas de los asistentes para/con la cuestión, pues aborda y reescribe un punto de su historia y pasado muy controvertido y lleno de dolor.

En definitiva, podría hablarse de un proyecto dramático más que solvente, centrado en una revisión histórico-crítica de la realidad americana a partir de los acontecimientos que la interrelacionan con la antigua colonia, lo cual no hace sino mostrar una nueva cara del prisma estético confeccionado por Sanchis Sinisterra. Una representación llena de matices interpretativos i recreaciones escenográficas, que pasó con evidente éxito por los escenarios, si bien no logró en su totalidad su objetivo más preciado: remover las conciencias de los espectadores i obligarlos a naufragar junto con Álgar Núñez y su tripulación. Y es que aún queda mucho camino por recorrer.

IMÁGENES DE LA REPRESENTACIÓN CEDIDAS POR EL DIRECTOR





