Zeitschrift: Hispanica Helvetica

Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos

Band: 18 (2008)

Artikel: El cuerpo presente : texto y cuerpo en el último teatro español (1980-2004)

Autor: Cordone, Gabriela

Kapitel: 2.: José Sanchis Sinisterra : más allá de los límites de la piel

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-840904

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 23.08.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

2. JOSÉ SANCHIS SINISTERRA: MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DE LA PIEL

La permanente voluntad de indagar las fronteras de la teatralidad hace que José Sanchis Sinisterra ocupe todavía hoy uno de los primeros lugares en la búsqueda de nuevas estéticas dramáticas. Investigación y docencia han sido, desde hace más de cuarenta años, dos componentes inseparables de su actividad teatral. Su labor como docente se volcó en el grupo creado por él en 1977, El Teatro Fronterizo, dedicado a la exploración y a la creación dramatúrgicas. Abocado al cuestionamiento de los límites de la teatralidad, su trabajo resulta forzosamente marginal. Sanchis lo describe de esta manera:

> Que El Teatro Fronterizo tenga una carácter de teatro marginal no es una situación deliberada, sino la consecuencia de la relación entre la práctica teatral habitual y la otra, la nuestra, que pretende cuestionar, hacerse preguntas y explorar zonas. [...] Dada la pobreza teatral aquí, esa condición fronteriza se convierte en marginal[290].

Dejando de lado el dilatado y fecundo recorrido como maestro y pedagogo, reseñado en numerosas ediciones y estudios[291], quisiera detenerme en un aspecto de su reflexión teórica relativa a la dimensión física de la escritura teatral, por el evidente interés que reviste para nuestro trabajo.

En un texto teórico breve, *Cuerpos en el espacio-tiempo*[292], Sanchis reconoce la dificultad, en su concepción dramática, de aislar

---

[290] Sanchis Sinisterra (2002: 15).

[291] Entre ellos, mencionemos la introducción de Manuel Aznar Soler a *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!* y la de Virtudes Serrano a la *Trilogía americana* —ediciones que incluyen, a su vez, una abundante bibliografía— así como también el prólogo de Juan Mayorga a *La escena sin límites*, volumen que reúne los escritos teóricos de nuestro autor, de 1958 a 2001.

[292] Sanchis Sinisterra (2001a: 87-89). El autor considera, en el mismo artículo, el hecho teatral como un encuentro físico: "Quiero decir —pero no es fácil— que la fisicalidad del encuentro teatral ("cuerpos" que

la idea de cuerpo y ser humano. En un sentido, el autor reconoce que esta división quizá era posible en los años sesenta, "cuando el teatro y la cultura toda se pensaban y se realizaban desde planteamientos logocéntricos"[293]. En efecto, como he señalado en la segunda parte de este trabajo, la imagen, y con ella los códigos no-verbales del cuerpo y de los efectos escénicos, se erigieron como un contrapeso significativo al dominio de la palabra y exigieron al espectador una manera nueva de percibir el teatro. Este replanteamiento —inspirado, entre otros, en los escritos de Artaud— otorgó al cuerpo un nuevo protagonismo que respondía así a una *contracultura* rebosante de sensualidad y *sensorialidad*. Por ello, conceptualmente, a la hora de escribir, nuestro autor se declara incapaz de separar lo físico de la mente. En sus obras, Sanchis reconoce una cierta corporeidad *carnavalesca* presente en sus personajes y manifestada en los orificios que expelen sus humores[294]. Explica el autor:

> No son los suyos cuerpos angélicos, templos del espíritu o del logos, sino "bultos" bien terrenales donde los piojos se instalan a veces y a los que el tiempo no perdona ninguna de sus vejaciones. Conviene recordar que tales agujeros, fluidos y usuras no tienen para mí ninguna connotación degradante. Más bien al contrario: son síntoma, símbolo o signo de la admirable precariedad humana, en las antípodas de la aséptica perfección de héroes y dioses. Y el humor o la comicidad, inherentes a estas flaquezas corporales, aspira a menudo a transmutarse en áspera poeticidad[295].

Lo físico en el texto —que Sanchis llama *fisicalidad*— se inscribe en todas las instancias del hecho creador. El destino último del texto teatral, es decir, su representación, condiciona una visión simultánea

---

actúan ante "cuerpos" que perciben) rige de modo muy perentorio mi trabajo dramatúrgico, induciéndome —por ejemplo— a privilegiar la dimensión *oral* del habla de los personajes; no sólo su "decibilidad" fonética, sintáctica y semántica, sino también su adecuación a la pulsión y al aliento, al pensamiento y a la acción, a los ritmos y a las intensidades (*ibídem*: 88).

[293] *Ibídem*: 87.

[294] *Ibídem*: 87.

[295] *Ibídem*: 87.

del texto en movimiento o del texto en acción, una partitura que será *encarnada* por actores y percibida también físicamente por los espectadores. Estas consideraciones teóricas, que confortan la hipótesis de mi trabajo, ponen de relieve el lazo profundo que une, en los últimos veinticinco años en general y en la práctica teatral de Sanchis en particular, el sistema dramático al cuerpo textual:

> Hay algo —me atrevería a llamarlo "instintivo"— en el modo en que dispongo el entrelazamiento de las líneas fundamentales, menos dependiente del "logos" que de la "physis"; algo que regula el devenir de la acción, el manejo de los códigos escénicos, como un sistema dinámico (lejos del equilibrio, diría Prigogine), en el que las coordenadas espaciales y temporales enmarcan muy concretamente el comportamiento —imprevisible pero (creo) no arbitrario— de los "cuerpos" que lo habitan y lo constituyen[296].

Argumento, acción, espacio y tiempo parecen responder a un imperativo físico. Los cuerpos de los personajes de Sanchis viven en sus textos. De ahí que, al abordar una obra del autor, el cuestionamiento de lo corporal no pueda dejarse de lado. "Pocos autores hay tan conscientes como Sanchis de cada milímetro en el diseño de sus textos"[297]. Esta aseveración de Juan Mayorga resume el desafío que representan las obras de Sanchis Sinisterra. En los próximos párrafos me concentraré en la presencia del cuerpo dramático en cuatro obras repartidas en veinticinco años de escritura. Todas, profundamente vinculadas con los planteamientos de El Teatro Fronterizo[298], ponen de relieve el diálogo esencial entre cuerpo y personaje, entes centrales de la infatigable tarea de Sanchis Sinisterra para ir más allá de los límites de la piel.

2.1. El cuerpo del personaje en *Ñaque*

Estrenada en 1980 con gran éxito de la crítica y de público, *Ñaque* fue distinguida con el Premio Artur Carbonell en el Festival

---

[296] *Ibídem*: 89.
[297] Mayorga (2002: 26).
[298] Sanchis Sinisterra (1980a: 96).

Internacional de Teatro de Sitges del mismo año. Estamos ante una obra que propone otros derroteros que los del *realismo* en uso. En efecto, *Ñaque* proyecta al público en una dimensión metateatral, lo obliga a tomar parte de la representación asumiendo el papel de *público*. Tanto la trayectoria de las puestas en escena de esta obra —casi cuatrocientas en diez años—como las diferentes dramaturgias que se han ido desprendiendo del taller de El Teatro Fronterizo, confirman el interés de esta propuesta y la vigencia de un teatro *en la frontera*[299]. En *Ñaque* estamos ante una reflexión, desde el texto, en torno a los elementos que intervienen en la representación, tales como el actor, el personaje y el público. Nuestro análisis hará hincapié en el cuerpo del personaje y su relación con el público, el espacio y el tiempo dramáticos pero, sobre todo, con el propio personaje. Damos, pues, por supuestas las múltiples implicaciones metateatrales que, junto con el aspecto intertextual, han sido abundantemente comentadas por la crítica y por el mismo autor[300].

La primera ruptura de los límites con una teatralidad tradicional la encontramos en el momento de *situar* la fábula en el contexto de su escritura. En efecto, los personajes vienen de otro *espacio-tiempo*, cargando con ellos todos sus haberes teatrales, y desembarcan en el *aquí y ahora* de la representación[301]. El espectáculo que brindarán

---

[299] A propósito del décimo aniversario de *Ñaque* consúltese "Ñaque: 10 años de vida", en Sanchis Sinisterra (2002: 65-66).

[300] Véase el estudio de Manuel Aznar Soler sobre la teatralidad fronteriza de *Ñaque*, su relación con el teatro clásico, la condición del actor y del público (Sanchis Sinisterra, 2004: 39-57). Sobre la intertextualidad con el teatro clásico, consúltese el artículo del autor, "La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro" (Sanchis Sinisterra, 1980: 73-87, retomado en 2002: 153-169).

[301] El argumento es sencillo y puede resumirse en unas líneas: Solano y Ríos, comediantes ambulantes del siglo XVI, aparecen en el escenario, provenientes de otro tiempo y otro lugar, para interpretar algunos textos clásicos al público de hoy. La obra se articula en la *puesta en cuerpo* de los dos personajes cuyos diálogos alternan con textos de Agustín Rojas. Finalmente, Ríos, después de recoger algunos bártulos mientras Solano interpreta una escena de *La Serafina*, abandona el escenario. Cuando Solano se da cuenta de que Ríos no está, lo llama y éste le responde desde lejos. Solano sale en busca de su compañero, arrastrando el arcón

estos toscos personajes clásicos a los espectadores modernos está a medio camino entre el relato y la interpretación. La actuación es a menudo interrumpida por las dudas, los temores y el aburrimiento que asaltan a los personajes durante la prestación, configurando así dos protagonistas de consonancias beckettianas[302].

Esta *puesta en espacio* complica la correspondencia del tiempo del autor con la de la fábula y sus personajes. Se trata, en efecto, de cuerpos venidos de otro tiempo que irrumpen en el presente del espectador. Por ello, podemos hablar de una ausencia de identificación entre las coordenadas propias a la representación del cuerpo en la España de los años ochenta y la que nos plantea el autor en *Ñaque*, reforzada por las características del argumento y del lenguaje y los aspectos específicos del vestuario. Estamos, pues, ante dos cuerpos de otro tiempo —con otros valores y otras referencias— pero que comparten el presente del espectador y, por supuesto, del autor.

Ahora bien, a mi modo de ver, el cuerpo ocupa en el argumento un lugar esencial, ya que es el punto de partida de la paulatina revelación del estatuto del personaje y de su relación con el público[303]. Sanchis expone en *Ñaque* la noción misma de personaje y recurre, para ello, a sus referencias corporales. En efecto, se trata de dos protagonistas que exhiben y expresan su propia corporalidad en los límites de la ficción dramática. Las sensaciones físicas del personaje están presentes al actuar, pero cuando abandona el escenario —al salir temporalmente de las coordenadas dramáticas— el personaje entra en un estado de latencia a la espera de la representación. Este estado *desencarnado* se caracteriza por la ausencia de sensaciones, ya que son concientes de ser entes de ficción:

---

y con la capa de viaje puesta. El encuentro del inicio se salda, pues, con un desencuentro que los separará hasta la próxima cita en otro tiempo y en otro lugar, es decir, en otro escenario.

302 Sobre la relación con los textos de Beckett, consúltese Sanchis Sinisterra (1980: 109).

303 Véase sobre todo "Personaje y acción dramática" en Sanchis Sinisterra (2002: 202-215).

SOLANO. ¿Te gusta que te piquen? [los piojos]
RÍOS. Bueno... al menos sientes algo...
SOLANO. ¿Sentir algo?
RÍOS. Sí, sentir... ¿No te pasa que a veces no sientes nada?
SOLANO. ¿Dónde?
RÍOS. En... ninguna parte.
SOLANO. Sí, muchas veces. (140)[304]

Los dos actores-personajes parecen carecer de sensación física, de ahí que muestren un afecto particular hacia sus piojos que, aparte de simbolizar la miseria y la marginalidad del oficio, confieren una *sensación de vida* a sus cuerpos. Su ser y su cuerpo están determinados por el escenario y el texto:

SOLANO. [...] ¿Tú no sientes nada? [al actuar.]
RÍOS. Las patadas sí, pero lo otro...
SOLANO. ¿Sólo las patadas?
RÍOS. Bueno, y también el hambre y la sed, el calor, el frío, la fatiga, el sueño... y los piojos... (142)

RÍOS. Por eso podemos hacer lo que hacemos... y decir lo que decimos. Porque no somos nadie... fuera de aquí. (155)

Los pasajes citados hacen también referencia al cuerpo y aluden, la mayor parte de las veces —como sucede en farsas, sainetes y otras formas breves de la época[305]— al escarnio físico:

SOLANO. [...] Y a mí me faltan espaldas para encajar los azotes que por tu culpa nos llueven [...] ¿Cuántos vergazos nos dio el verdugo de Murcia? ¿Cincuenta? (134)

---

[304] Todas las citas provienen de la siguiente edición: Sanchis Sinisterra, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, ed. de Manuel Aznar Soler, Madrid, Cátedra, 2004.

[305] Sobre el tratamiento del cuerpo en el teatro breve del Siglo de Oro, consúltese Copello (1992).

> RÍOS. De Babilonia debían ser los piojos que me devoraban las carnes... (169)

> RÍOS. No fue poco milagroso que nos dejaran sanos a nosotros, aquellos honrados carreteros. (170)

> SOLANO. [...] Y con vida tan penosa y tan notable desventura, llegamos al fin de nuestra jornada, que era cerca de Zaragoza; yo en cuerpo y sin ropilla, que la había dejado empeñada en una venta, y Ríos en piernas y sin camisa, con un sombrero grande de paja, unos calzones sucios de lienzo y un coletillo muy roto y acuchillado... (170)

Junto a estas referencias directas al cuerpo en la fábula, *Ñaque,* alude indirectamente a la dimensión corporal de los personajes a través de danzas y coreografías, inscritas en la obra con una función metateatral. Así, luego de haber "efectuado una tosca coreografía que concluye con ambos ocultos tras el arcón" (136), Solano, distanciado del papel que interpretaba hasta ese momento, opina sobre su propia actuación:

> SOLANO. (*En un tono normal, asomándose.*) No está nada mal. (136)

El recurso a la danza como foco de atención de la corporalidad del personaje se vuelve a repetir, más tarde, pero de forma más patética. Se trata, a mi entender, del último recurso de estos héroes maltrechos para *permanecer* en el escenario. La representación es un hecho efímero, único e irrepetible, del que no queda traza en ningún sitio. Ríos y Solano, mediante una danza alocada, pretenden también "grabarse en la oscura memoria de los espectadores" (179). Nos encontramos ante un alto grado de valor estético de los cuerpos, aunque se trate de torpes remedos de danzas y de movimientos coreográficos. La visualización corporal de los personajes se cristaliza en esos momentos esenciales que, además, tienen la función de ilustrar —angustiosamente— la efímera consistencia corporal de ambos cómicos:

> ([...] *Finalmente, acompañándose por el tamborino, realizan una burda danza escénica. Pero la fatiga les va venciendo y, progresivamente, su vitalidad amaina hasta que caen al suelo exhaustos, desalentados, jadeantes...* RÍOS *es el primero en reunir sus últimas fuerzas y, recomponiendo su aspecto, logra incorporarse.)*
>
> RÍOS. (*A* SOLANO.) Es inútil... Dejémoslo estar... Acabemos de una vez... (180)

Inmersos en la difícil corporeidad del personaje, Ríos y Solano buscan multiplicar su apariencia física. A la transformación del cuerpo del actor-personaje mediante disfraces y accesorios se añade, en *Ñaque*, la inestable identidad corporal del actor —aquí, personaje. En las burdas encarnaciones de Sara y hasta del mismísimo Dios Padre, la risa de los actores quiebra la convención teatral y pone de manifiesto la fragilidad de la representación. Más tarde, en efecto, se produce la ruptura argumental significativa, cuando Solano pierde la memoria y no recuerda su papel:

> SOLANO. [...] (*Súbitamente se interrumpe. Queda inmóvil, totalmente inexpresivo. Con voz temerosa susurra.*) Ríos... [...] Un blanco... un hueco... [...] (*Se toca la frente.*) Aquí... Nada aquí... No recuerdo... nada. (171)
>
> Es como si... *(Gestos vagos.)* Vacío... Dentro y fuera... Vacío... (172)

El *vacío* de dentro y de fuera invade dos espacios interdependientes: *dentro*, las palabras que lo habitan y que dan vida; *fuera*, el escenario en el que se mueve y que da sentido a su cuerpo. Presente en el desarrollo y en el sentido de la fábula, la relación del cuerpo del personaje con el espacio apuntala la construcción de la metateatralidad de la obra. En primer lugar, la presencia de los cuerpos en escena responde a la intención general de la obra. Ríos y Solano van apareciendo progresivamente, en medio de una luz difusa. Al principio latentes, de sus cuerpos puede percibirse sólo sus voces que se van acercando al lugar de la representación. La

presencia de los cuerpos en escena no es inmediata ni definitiva, ya que se muestran "aquí y allá, fugazmente, como perdidos, buscándose en un espacio extraño" (125). Esta paulatina *entrada en materia* en la que el espectador descubre poco a poco la corporeidad de los personajes se proyecta luego en el público, y más exactamente hacia el cuerpo del espectador, devolviéndole su propia imagen:

> SOLANO. Mira aquel hombre.
> RÍOS. ¿Cuál?
> SOLANO. Aquél. El de la barba.
> RÍOS. Todos tienen barba.
> SOLANO. El de las gafas.
> RÍOS. Todos tienen gafas.
> SOLANO. El de la nariz.
> RÍOS. ¡Ah, sí! (126)

La *fisicalidad* del público —cuerpos idénticos difícilmente identificables— se confronta a la improbable corporalidad de los personajes:

> SOLANO. ¿Recordar?
> RÍOS. ¿Resucitar?
> SOLANO. ¡No! ¿Quién está muerto?
> RÍOS. *(Come.)* Todos. Todo aquello.
> SOLANO. ¿Nosotros también? *(Silencio.)*
> ¿Nosotros también? (129)

y la acción de los personajes en escena se confunde con un relato (texto), o un recuerdo de la vida (representación). Muertos o resucitados, el conflicto de la propia corporalidad se perfila con respecto al espacio y al tiempo. Solano baja a la sala e interpela a un espectador, preguntándole cuándo es *hoy* (130)[306]. Los cuatrocientos años que separan los personajes del público convierten los cuerpos de Ríos y Solano en utópicos, posibles sólo en escena. Para los

[306] El contacto del personaje con el público es típico de las propuestas del teatro independiente. Así y todo, pienso que Sanchis emplea este recurso para recalcar el aspecto *físico* de su reflexión en torno al estatuto del personaje y no como un instrumento de provocación.

protagonistas, por otro lado, el público está compuesto de cuerpos igualmente genéricos como el hombre de la barba, de las gafas o de la nariz (126), la moza, la dama de Sevilla o la monja de Toledo (154-155), pero a diferencia de ellos, los personajes no son nadie fuera del espacio que los aloja:

> RÍOS. Nadie. No soy nadie y nadie me conoce. Igual que tú [...] Por eso podemos hacer lo que hacemos... y decir lo que decimos. Porque no somos nadie... fuera de aquí.
> SOLANO. ¿Y por eso no puedo decir dos requiebros a una moza?
> RÍOS. Desde aquí arriba, sí. Y aún mejor si es en verso. (155)

En definitiva, a pesar de las sucesivas rupturas teóricas, el cuerpo en *Ñaque* está perfectamente integrado en el espacio escénico, ya que se trata del *único espacio posible* para la existencia los personajes, como lo ilustran los primeros diálogos de la obra:

> RÍOS. ¿Dónde estamos?
> SOLANO. En un teatro...
> RÍOS. ¿Seguro?
> SOLANO....o algo parecido... [...]
> RÍOS. ¿Esto es el escenario?
> SOLANO. Sí.
> RÍOS. ¿Y eso es el público?
> SOLANO. Sí. (125)

Con respecto al movimiento en escena, constatamos que esta obra carece mayormente de desplazamientos horizontales y que abunda en verticales. Los cuerpos de los personajes describen recorridos esenciales en relación a la tensión dramática, como descender al patio de butacas (130, 153-154), sentarse mirando al público (135), caerse y reptar por el suelo (172), caerse e incorporarse (180), subir al arcón para pronunciar un discurso (181) y abandonar la escena por el foro (184). Así, los desplazamientos desde el fondo de la escena hasta el proscenio y el descenso a la sala son movimientos que colocan el personaje en relación directa con el público a través de la quiebra y la prolongación del espacio escénico. El cuerpo del

personaje no está implicado, pues, en una relación con el otro en el curso de la ficción, sino con los elementos dramáticos que lo definen, es decir, el público, el espacio e incluso su propio cuerpo.

En su afán de existir, la *fisicalidad* derrotada de Ríos y Solano se pone de manifiesto en varios lugares por medio de caídas e incorporaciones que, a pesar de la determinación del movimiento, no dejan signo ni huella:

> RÍOS. Nada. No queda nada. Ni un eco. Y de este gesto... *(Hace un amplio gesto teatral.)* ¿Ves? Se borra en el aire. No queda nada tampoco. ¿Comprendes? (178)

Los personajes caen cuando no recuerdan su texto: la memoria, instrumento fundamental del actor, es el motor del cuerpo. Solano se desploma al no poder continuar con su papel. La *ausencia* del texto es un momento dramático esencial que se traduce en la súbita carencia de volumen, ilustrada en estas réplicas:

> RÍOS. [...] ¡Solano! ¡Solano! (SOLANO *cae al suelo.)*
> SOLANO. *(Lejano.)* ¿Qué?
> RÍOS. *(Débilmente.)*¿Dónde..., dónde estás?
> SOLANO. No sé...
> RÍOS. *(Ídem.)* ¿Qué te está pasando? (SOLANO *se enrosca sobre sí mismo.)* ¡No te dejes ir! ¡Recuerda! ¡Tienes que recordar! *(Intenta enderezarle.)* (172)

Tanto en el texto como en la representación, los personajes luchan por permanecer en el tiempo y en el espacio, pero sus intentos se revelan infructuosos. El cuerpo de los personajes "casi no hace bulto" (176) y sus movimientos —terminados en significativas caídas (180)— no aportan la prueba de la existencia anhelada. La dinámica de los cuerpos está profundamente ligada al proyecto dramático de la obra. Los movimientos generados por las primitivas coreografías también concluyen en caídas o desplazamientos hacia el fondo del escenario. El eje de desplazamiento vertical de *Ñaque* puede asociarse, en mi opinión, a la ruptura de la teatralidad convencional. Mediante estrategias de movimiento y de desplazamiento, Sanchis Sinisterra amplía la percepción de una dramaturgia que habla de sí misma.

A pesar de la complejidad de la propuesta, la construcción de los cuerpos es sencilla: tanto Ríos como Solano poseen pocos atributos corporales determinantes —género y nombre— pero sin una distinción física precisa y ninguno de los dos tiene atributos explícitos o implícitos, obedeciendo así a la práctica de la escritura dramática de la época que sirve de referencia, que prescindía de mayores especificaciones.

La reflexión acerca del propio e improbable cuerpo de los dos personajes de *Ñaque* se manifiesta claramente en los términos físicos empleados por Ríos y Solano. Se trata de caracterizaciones indirectas capitales en el desarrollo de la fábula, dada la importancia de la implicación corporal. Las caracterizaciones directas hacen referencia a los desplazamientos y los movimientos de los personajes en escena, pero lo esencial de la percepción física se pone en boca de los propios protagonistas. El cuerpo *vive*, como ya ilustramos anteriormente, mediante las sensaciones. Los piojos, las patadas y los mamporros son, por un lado, la prueba fehaciente de la corporalidad, pero de una corporalidad que se revela ficticia o *de sainete*[307].

En mi opinión, esta frágil corporalidad ilustra la quebradiza relación del personaje. El cuerpo del personaje existe mientras el texto le dé vida. En primera instancia, los personajes parecen afirmarse físicamente cuando se transforman con vestidos, disfraces y accesorios. Pero el cuerpo se convierte en un ente frágil cuando, desprovisto de palabras, queda vacío, sin texto y sin memoria. El siguiente pasaje argumenta mi hipótesis:

> SOLANO. [...] Yo en cuerpo y sin ropilla, que la había dejado empeñada en una venta, y Ríos en piernas y sin camisa, con un sombrero grande de paja, unos calzones sucios de lienzo y un coletillo muy roto y acuchillado... [...]

[307] En efecto, el ñaque miserable que recorre los caminos representando farsas y fragmentos de comedia describe, además, las condiciones muchas veces desconocidas de ese teatro marginal que existió a la sombra de la comedia urbana. Representados en un medio rústico y ante un público analfabeto, los golpes y las aporreadas eran comunes cuando una pieza no satisfacía a la audiencia. Rotos, pobres y hambrientos los actores ambulantes eran, a menudo, perseguidos por la justicia.

> RÍOS. Y en acabando Solano su papel, se volvía a desnudar y a poner el suyo viejo [su vestido]. Y a mí me daba medias, zapatos, sombrero con muchas plumas y un sayo de seda largo, y debajo mis calzones de lienzo, que ya se habían lavado. Y con esto y como soy tan hermoso, salía yo como un brinquiño, con esta caraza de buen año...
>
> SOLANO. Anduvimos en esta alegre vida poco más de cuatro semanas, comiendo poco, caminando mucho, con el hato de la farsa al hombro, sin haber conocido cama en todo este tiempo... *(Súbitamente se interrumpe. Queda inmóvil, totalmente inexpresivo. Con voz temerosa susurra.)* Ríos... [...] Un blanco... un hueco... [...] *(Se toca la frente.)* Aquí... Nada aquí... No recuerdo... nada. (171)

Los términos físicos de *Ñaque* abarcan, como vemos, la dimensión concreta de la labor del actor, un cuerpo designado de manera directa por medio de locuciones denotativas dentro de la *narratividad* de las aventuras de los dos personajes-actores. El cuerpo machacado tiene, en contrapartida, una dimensión metateatral. Fuera de la actuación —no olvidemos que *Ñaque* es "una mixtura joco-seria de garrufos varios sacada de diversos autores, pero mayormente de Agustín de Rojas"[308]— los personajes parecen poner en duda su existencia y buscan una confirmación en gestos cotidianos —diríamos beckettianos— como comer una zanahoria, ponerse un zapato o sacarse los piojos. Hacia el final de la obra, esta sensación se vuelve más presente. En efecto, el comediante debe rodearse de artificios —"vestidos, galas, riquezas, invenciones, novedades" (176)— mientras que el cuerpo se fragiliza a medida que avanza la pieza:

> RÍOS. [Deberíamos tener] Cualquier cosa... Fíjate en nosotros, siendo dos y con este poco de hato... [...]... Ya casi no hacemos bulto.
>
> SOLANO. ¿Bulto?

[308] Así aparece en el programa de mano (sin fecha) repartido a los espectadores de *Ñaque* en el Teatro Español de Madrid (Sanchis Sinisterra, 2004: 124).

> RÍOS. Sí, bulto. *(Indica el escenario vacío.)* Casi se nos traga tanto lugar alrededor. Nos borra el aire, a poco que sople... (176)

Por ello, podemos decir que la retórica corporal de *Ñaque* se adapta perfectamente a las dos dimensiones de la fábula y del espacio propuestos por el autor. Por un lado, la designación del propio cuerpo a través de términos denotativos, sobre todo en los pasajes narrados por los personajes y que hacen alusión a la *representación* corporal. Por otro lado, la designación connotativa indicada aquí por la fragilidad de los cuerpos de los personajes, su inestabilidad y la dependencia del texto que les da vida.

En resumen, *Ñaque* pone en texto y en escena una corporeidad totalmente articulada con la realidad dramática del escenario como espacio utópico. La corporeidad del personaje *se encarna* únicamente en la representación a través del texto. Fuera del escenario, Ríos y Solano pierden consistencia y corporeidad, haciéndose invisibles el uno para el otro. El encuentro gradual en el momento de la representación pone en funcionamiento sus cinco sentidos. A partir de las voces confusas que abren la obra, los personajes acceden al texto y al cuerpo. Así, la palabra construye el cuerpo del personaje y es el garante de su existencia. La pérdida de la memoria acarrea la pérdida de la corporeidad, ilustrada a través del cuerpo caído y enroscado de Solano y el oscurecimiento paulatino del escenario. Texto y cuerpo conforman, en ese orden, la indisoluble esencia del personaje.

2.2. EL CUERPO SE MUERE: *¡AY, CARMELA!*

¡Ay, Carmela!, elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo, se convirtió desde la fecha de su estreno en Zaragoza en noviembre de 1987, en uno de los éxitos más espectaculares, tanto de crítica como de público, del teatro español de los años ochenta[309]. Se trata

[309] Sanchis Sinisterra (2004: 57-58). El éxito de esta obra se vio acrecentado por la versión cinematográfica dirigida por Carlos Saura, interpretada por Carmen Maura y Andrés Pajares, estrenada en 1990.

de uno de los estrenos más significativos de la década, en cuanto a que aborda un tema de la historia reciente de España. Sin embargo, como explica el mismo Sanchis, *¡Ay, Carmela!* "no es una obra *sobre* la guerra civil española, aunque todo parezca indicarlo", sino "una obra de teatro *bajo* la guerra civil"[310].

Nuevamente, como en *Ñaque*, la escena transcurre en un teatro en el que vuelven a encontrarse dos artistas de variedades, Paulino y Carmela. El dúo, simpatizantes republicanos que, por descuido, en una noche de densa niebla, franqueó las líneas nacionales, se vio obligado a actuar en un Velada Patriótica para celebrar la *liberación* de Belchite por el ejército nacional. La ficción urdida por Sanchis Sinisterra quiere que a dicha velada concurran, como última gracia acordada por el comandante, un grupo de prisioneros de las Brigadas Internacionales que han de ser fusilados a la mañana siguiente. La confrontación del arte con la muerte es comentada por el autor en estos términos: "¿Puede el teatro, incluso tan plebeyo, ostentar su grotesca carátula ante la impúdica desnudez de la muerte?"[311]. Paulino es el superviviente de aquella terrible noche de gala que conduce a la muerte de Carmela. Los cuerpos en escena están fuertemente definidos por el tiempo referido. Por una parte, el presente de Paulino, que rememora los hechos y, con su esfuerzo evocador, resucita el cuerpo muerto de Carmela. Por otra, la noche de la "velada patriótica". Ambos tiempos, pasado y presente, se entrelazan y, junto con los dos espacios escénicos correspondientes, constituyen el riquísimo marco del cuerpo dramático que amplía la significación espacio-temporal.

El cuerpo en la fábula de *¡Ay, Carmela!* reviste características particulares. Primeramente, centrándonos en el texto y en el contexto de la escritura de esta obra, se puede decir que existe una correspondencia parcial entre la imagen del cuerpo en el momento de la escritura —años ochenta— con la del momento representado — 1937-1938. Esta distancia va más allá de la planteada por un *drama*

---

[310] Texto introductorio en el programa de mano de *¡Ay, Carmela!* (Sanchis Sinisterra, 2004: 295-296).

[311] *Ibídem*: 296. Consúltese, para más detalles de argumento y contexto histórico, la introducción de Manuel Aznar Soler (Sanchis Sinisterra, 2004: 57-120).

histórico: en *¡Ay, Carmela!* está potenciada por la construcción de la fábula, que contribuye a alejar del espectador las imágenes de los personajes. Entre los recursos empleados, mencionemos la fragmentación del tiempo —el presente de Paulino y el pasado de la "velada patriótica"— y del espacio —el espacio *real* del escenario y el *irreal* que plantea las apariciones del cuerpo muerto de Carmela. Por otro lado, los movimientos de danza de Carmela y con su lamentable "traje de andaluza" (199) y los sucesivos y ridículos disfraces de Paulino aumentan el desfase entre el presente de la escritura y el tiempo de la fábula. En este sentido, el cuerpo se afirma en la fábula. El planteamiento del argumento —actuar o morir— se expresa mediante esos dos cuerpos marginales, reducidos a la improvisación y al ridículo en escena. El autor manifiesta así, mediante esa rara *fisicalidad*, la fuerza evocadora y el poder del teatro[312].

Acorde con la trama, Sanchis recurre aquí, con más frecuencia que en *Ñaque,* a los movimientos coreográficos. Carmela y Paulino son, en efecto, artistas de variedades. Los rudimentarios cantos y bailes del dúo reflejan su voluntad de supervivencia y están, por ello, relacionados con el argumento de la obra. La música —marchas y pasodobles— otorga al conjunto un aspecto estético que, en este caso, acentúa la fragilidad de la situación en la que se encuentran los protagonistas. Tenemos, pues, un alto valor estético de estas escenas pero, más que para realzar una imagen, sirven para ilustrar las tristes circunstancias de un teatro *bajo* la guerra:

> PAULINO. ¡Un, dos, tres: ya! *(Comienzan a evolucionar en escena en rudimentaria coreografía, y continúan dialogando mientras acechan, inquietos, la sala y los laterales del escenario.)* ¿Qué le estaba diciendo?... ¡Un, dos, un, dos! (206)

---

[312] Apunta el autor en el texto del programa de mano de *¡Ay, Carmela!*: "¿Qué poderes? ¿Qué peligros? Aquellos que detenta y comporta ese ámbito de la evocación y de la invocación, esa encrucijada de la realidad y del deseo, ese laberinto que concentra y dispersa voces, ecos, presencias, ausencias, sombras, luces, cuerpos, espectros..." (Sanchis Sinisterra, 2004: 297).

Esta escena danzada funciona de cobertura *visual* mientras Paulino y Carmela discurren acerca de ciertos versos comprometedores que obraban en su posesión. De la misma manera, Carmela arranca de la nada con un baile y un pasodoble para distraer la atención de un invisible observador, el Teniente (208). Ya sean de escapatoria de una situación engorrosa, para afrontar un público desfavorable o aun de puente en la invocación al pasado, las escenas de baile y de canto constituyen el hilo conductor al tiempo que construyen una imagen nueva —y definitiva, quizá— de la canción popular alusiva a la batalla del Ebro, entonada por los brigadistas internacionales.

Como los bailes de Paulino y Carmela, los vestidos improvisados están en consonancia con la fábula y tienen la misma función dramática desestabilizadora. Incluso si los personajes no sufren cambios corporales —Carmela está muerta, pero su aspecto físico no ha cambiado— las diferencias están marcadas por los trajes y disfraces. Así, la difunta aparece en escena vistiendo "un discreto traje de calle" (192) que difiere de los "pingajos" o del "triste traje de andaluza" (199) de la "velada", mientras que Paulino tiene "ropas descuidadas" y "una garrafa de vino en la mano" (189) o lleva, significativamente, un gorro de soldado nacional (231). En efecto, la actitud de Carmela ante el vestuario es conflictiva, mientras que Paulino, visiblemente más cobarde, se adapta sin demoras. Además de indicar los dos tiempos a los que aludíamos anteriormente, el vestuario tiene la función de marcar el momento de ruptura entre el *parecer* y el *ser*, la disimulación y la autenticidad, en la escena que desencadena la tragedia:

> CARMELA. *(Desprendiéndose violentamente de* PAULINO.) ¡Vete a darle por detrás a tu madre! *(Y se une al canto de los milicianos, al tiempo que abre y despliega la bandera alrededor de su cuerpo desnudo, cubierto sólo por unas grandes bragas negras. Su imagen no puede dejar de evocar la patética caricatura de una alegoría plebeya de la República.)*
>
> PAULINO. *(Aterrado.)* ¡Carmela! ¡Los... el... las... las tetas! (251)

La desnudez de Carmela en escena es el símbolo inequívoco de su dignidad y de la entereza de sus convicciones, que tienen más que ver con lo humano que con lo político[313]. Los cambios de vestuario, las dificultades encontradas en lucir una apariencia conveniente y acorde con sus humildes ideales artísticos, así como las adaptaciones sucesivas del mismo, corroboran las actitudes vitales de ambos personajes con respecto a la imagen de su propio cuerpo.

Como ocurre a menudo en obras de José Sanchis Sinisterra, el espacio figurado de la acción es el escenario de la representación. Primeramente, en el escenario vacío y oscuro, una luz de ensayo precede la aparición de Paulino, con toda su corporeidad decadente: los pasos titubeantes, la botella de vino y las ropas descuidadas son signos de una presencia física borrosa, desfasada en el tiempo y en el espacio. Sin embargo, poco a poco, la *fisicalidad* de Paulino se afirma a través de gestos obscenos, desabrochándose la bragueta y expeliendo ventosidades, primero sin querer y luego adrede. Las irreverentes flatulencias encuadran el saludo fascista y el fragmento recitado del romance falangista de Urrutia. Esta sonora corporalidad de Paulino contrasta con la de Carmela, que aparece en escena de forma discreta y silenciosa. Por los diálogos, nos enteramos de que se trata de una presencia *sobrenatural*: la extrañeza de dicha visibilidad está expresada por los mismos protagonistas, así como la propia percepción de sus cuerpos:

> CARMELA. No, si ya comprendo que te extrañe... También a mí me resulta un poco raro.
> PAULINO. Yo creía que... después de aquello... ya todo...
> CARMELA. Se ve que todo no..., que algo queda...
> PAULINO. Qué curioso.
> CARMELA. Dímelo a mí... (193)

---

[313] Refiriéndose a los brigadistas extranjeros que serían fusilados al día siguiente, dice Carmela: "[...] Ahora que a mí, eso de la última gracia, se lo digo de verdad, y hace un momento se lo decía a éste, ¿verdad, tú?, pues que no me parece bien, ea, las cosas como son, que por muy polaco que sea uno, una madre siempre es una madre..." (233); y más adelante: "*(Irrumpe en escena Carmela, llorando como una Magdalena.) (Al público.)* ¿Y Polonia, qué? ¿Es que allí no hay madres?" (238).

CARMELA. [...] Si ni me lo siento, el cuerpo...
PAULINO. ¿Te duele? [...] Eso... las... ahí donde...
CARMELA. No, doler, no. No me noto casi nada. Es como si... ¿Cómo te lo diría? Por ejemplo, cuando se te duerme una pierna, ¿verdad?, sí, la notas, pero como si no fuera tuya...
PAULINO. Ya, ya... Y, por ejemplo, si te toco así... *(Le toca la cara)*, ¿qué notas?
CARMELA. Pues que me tocas [...]. Sí. Un poco amortecido, pero lo noto.
PAULINO. Qué curioso... Yo también te noto, pero... no sé cómo decirlo...
CARMELA. Retraída.
PAULINO. Eso es: retraída [...] (195)

La visibilidad de los cuerpos no es pareja: Carmela tiende a desaparecer —retraerse— progresivamente. En efecto, su presencia se hace cada vez más tenue: "Me ha costado más [...] Era más difícil. [...] Volver... Volver aquí" (212). En una actitud contrastada y desesperada, Paulino trata de preservar la presencia corporal de su compañera que se va borrando poco a poco de los sentidos para convertirse en parte de la memoria:

CARMELA. Yo no lo vi [a aquel tipo]. Como no fuera de los más borrosos...
PAULINO. ¿Borrosos? ¿Qué quieres decir? (CARMELA *no contesta.)* ¿Quieres decir que os vais... que se van... como borrando? (213)

PAULINO. Pues te beso yo *(Lo hace. Ella parece ausente.)* ¿Te gusta?
CARMELA. Porque los vivos no escarmentáis ni a tiros...
PAULINO. ¿Te gusta, Carmela? ¿Notas algo? *(La besa otra vez.)*
CARMELA. Ni a tiros...
PAULINO. (*Irritándose.*) ¡Dime si notas algo, coño! *(La besa y abraza con violencia.)* ¿Qué?
CARMELA. Pero allí os estaremos esperando...

> PAULINO. *(Furioso y asustado.)* ¿Por qué no me contestas? *(La zarandea.)* ¡Carmela, dime algo! ¡Mírame! ¿Qué te pasa?
> CARMELA. Y recordando... recordando... (262)

En el epílogo, como lo ilustra este último ejemplo, la corporalidad de Carmela se vuelve extraña e insensible a la presencia física de Paulino. Incorporada ya al mundo de los muertos, Carmela mantiene con ellos —los milicianos fusilados que vuelven a estar en el público— un diálogo que excluye la realidad de Paulino. Al mismo tiempo, al dirigirse al público, incluye a los espectadores como personajes de su propia historia y, en este caso, como receptáculo vivo de la memoria.

Los cuerpos invisibles, en *¡Ay, Carmela!*, desempeñan un papel importante. En primer término, la amenazante presencia del teniente, cuyo poder se expresa en la iluminación del escenario. Su presencia invisible —tanto para el público como para los dos protagonistas— determina la acción, ya que se trata de un observador fascista ante el cual Paulino y Carmela deben fingir durante el ensayo del espectáculo. Por medio de la iluminación, mantiene un diálogo con Paulino, en el que se dibuja el perfil del personaje: es italiano, "maricón" (200) y bastante bruto:

> PAULINO. [...] *(Tras una breve pausa, a oscuras, entra de nuevo y se coloca en el centro del proscenio, gritando hacia el fondo de la sala):* ¡Cuando quiera, mi teniente! ¡Estamos dispuestos! *(Silencio. No ocurre nada. Vuelve a gritar:)* ¡Adelante con la prueba de luces, mi teniente! ¡Avanti! ¡Stiamo presti! ¡Luci, mio tenienti! *(La escena se ilumina brillantemente* [...] [Paulino] *queda un momento cegado.)* Bueno, hombre, bueno... No se ponga así... [...] *(Las luces se apagan y vuelven a encenderse, esta vez con menos intensidad.)* Ya me parecía a mí... *(Nuevo apagón y nuevo encendido, aún con menos intensidad.)* ¡No tanto, hombre, no tanto, que nos deja a oscuras!... [...] (199)

Más tarde, cuando el discurso de los protagonistas derrapa, la omnipresencia del teniente se manifiesta en escena como la de un demiurgo que reprende a sus criaturas:

> *(A* CARMELA, *del asombro, se le ha pasado el disgusto. No así al "teniente", que efectúa varios cambios bruscos de luz.* PAULINO, *en rápida transición, acata sus órdenes.)* (238)

Así como la presencia del teniente toma cuerpo mediante el intercambio palabras-luces con Paulino, la de los militares y milicianos que forman parte del público se dice a través de los diálogos y se figura por la acción que los supone. La presencia de los cuerpos se expresa en las miradas de Carmela hacia el público y, en el caso de los milicianos, sus cuerpos adquieren más contundencia a través de sus voces *implícitas*:

> CARMELA. [...] *(Señala un punto de la sala, en las primeras filas.)* Sobre todo aquel oficial gordito y con bigote que, por la chatarra que lleva encima, debe de ser por lo menos general... y que no se ha reído nada en toda la noche. (240)
>
> *(Gesto decidido hacia* CARMELA, *que está distraída, mirando una zona concreta de la sala: allí donde, supuestamente, se sitúan los milicianos prisioneros.)* (243)
>
> *(De pronto, desde un lugar indeterminado —quizá desde la sala—, entonada por voces masculinas en las que se adivinan acentos diversos, se escucha la canción popular republicana* [...].) (251)

Por último, los cuerpos invisibles de militares y milicianos intervienen en forma activa en el desencadenamiento de la acción: los milicianos al entonar *¡Ay, Carmela!*, y los militares con gritos —"pasos marciales sobre tierra, voces de mando, una cerrada descarga de fusilería" (252)— que marcan el fin del segundo acto.

En cuanto a la integración de los cuerpos en el espacio escénico, podemos hablar de una integración espacial discontinua. En el

primer tiempo representado —el presente de Paulino, que regresa al teatro días después del fusilamiento de Carmela, y el cuerpo *muerto* de Carmela— los cuerpos están en ruptura con el espacio que los rodea. En Paulino, decadente y fracasado, se manifiesta el desfase con su alrededor mediante la botella de vino y sus pasos tambaleantes. En Carmela, obviamente, por su propio estatuto de *muerta,* en un espacio que no le pertenece y del que se aleja cada vez más. En lo que respecta al segundo tiempo referido, el de la dramática "velada patriótica", los cuerpos están en constante tensión con el espacio, ya que todos los medios artísticos inherentes a la actuación están falseados, sometidos al control y a la censura —textos tendenciosos, vestuario inapropiado, iluminación vigilada, etc. Por las condiciones aberrantes de la inserción de los personajes en el espacio, el desacuerdo esencial que estructura el argumento de la obra descansa, en parte, en la representación del cuerpo. En efecto, Paulino actúa aquí de mediador —movido por el miedo— entre el público de fascistas y la desenvuelta humanidad de Carmela. Censurando las palabras francas de Carmela en escena y reduciéndose a un humillante servilismo, el cómico convierte el verdadero desafío del teatro en un espacio grotesco que llevará a Carmela, lo más auténtico de él, a la muerte.

El desfase entre cuerpo y espacio se expresa también en los movimientos de los cuerpos en escena. Se trata, sin lugar a dudas, de cuerpos dinámicos que pretenden dominar, sin conseguirlo, un espacio escénico que consideran como un lugar natural, dada su condición de artistas. Los movimientos que el autor les imprime en las acotaciones traducen perfectamente la voluntad de crear dos espacios —éste y el más allá, fuera de escena— y dos tiempos diferentes —el presente solitario de Paulino y el recuerdo de su última actuación con Carmela. La primera entrada de Paulino, por sus gestos, denota una cierta inadecuación con el espacio:

> [PAULINO] *Cruza la escena desabrochándose la bragueta y desaparece por el lateral opuesto. Pausa. Vuelve a entrar, abrochándose. Mira de nuevo* [el escenario]. *Ve al fondo, en el suelo, una vieja gramola. Va junto a ella y trata de ponerla en marcha* [...]. (189)

> [PAULINO] [...] *Mira el escenario, luego la sala, y otra vez el escenario, recorriéndolo. Se detiene ante la zona del lateral por donde entró y salió* CARMELA: *parece que quiere inspeccionar la salida, pero no se atreve.* [...] (199)

> [PAULINO] [...] *Sale tras ella* [CARMELA] *pero al punto vuelve a entrar, como impulsado por una fuerza violenta que le hace caer al suelo. La luz blanquecina se apaga.)* [...] (221)

En efecto, las posturas adoptadas por Paulino —de espaldas al público, al fondo del escenario— y sus desplazamientos horizontales hacia los laterales indican en el primer ejemplo, un espacio que le es familiar. Sin embargo, como lo ilustran el segundo y el tercer ejemplo, la aparición fantasmal de Carmela lo ubica en otra dimensión: los límites del escenario se convierten en una especie de zona desconocida y hostil, como una frontera entre la vida y la muerte, al que tiene acceso únicamente Carmela. En el último ejemplo vemos, además, la caída del cuerpo de Paulino, que concluye la secuencia con una nota física importante:

> PAULINO. [...] *(Intenta incorporarse pero está como aturdido y, además, se ha lastimado una pierna.)* ¡Carmela, vuelve! ¡Vuelve aquí! ¡Me he roto una pierna! ¡Estoy herido, Carmela! ¡Me he roto...! *(Pero comprueba que no es cierto y se pone en pie, aún ofuscado. Camina cojeando y vuelve a gritar, con menos convicción.)* ¡...una pierna! ¡No puedo andar, Carmela!... ¡Te necesito! ¡No puedes dejarme así! ¡Me he quedado cojo!... (221)

La ausencia de Carmela —en la escena y en la *vida*— se manifiesta en la reducción de movimientos de Paulino. En este sentido, el abrupto desplazamiento vertical no solamente señala la dependencia física sino la imposible relación que Paulino desea establecer con Carmela, como lo demuestra el fracaso del desplazamiento horizontal. La separación de las esferas de la vida y de la muerte se incrementa gradualmente. A pesar de los esfuerzos de Paulino, la escena final ilustra la incomunicación física y verbal de los

protagonistas, separados por la muerte, obligando a Paulino a abandonar definitivamente el escenario.

Las caracterizaciones de los cuerpos de Paulino y de Carmela, como dijimos anteriormente en relación con los movimientos, están comprendidas en las acotaciones y traducen la modalidad expresiva que el autor quiere imprimir al cuerpo de sus personajes. Fruto de una intensa experiencia en la práctica escénica, las caracterizaciones denotan una coherencia en la sucesión de movimientos, gestos y desplazamientos que hablan más bien de una actitud física en escena que de características físicas de los personajes. Así, ni Paulino ni Carmela están descritos *físicamente*: el autor no brinda ningún detalle acerca de la complexión física. Sin embargo, los movimientos ágiles de Paulino, los bailes de Carmela y la relación entre uno y otra en escena, dibujan una descripción tácita del dúo, quizá influenciada por la magistral interpretación cinematográfica de Carmen Maura y Andrés Pajares.

Por ello, contrariamente a lo que podría parecer en primera instancia, los atributos corporales determinantes de *¡Ay, Carmela!* son escasos y están implícitos por el nombre de cada personaje: Paulino es un hombre y Carmela una mujer. Ninguno tiene atributos físicos explícitos. Implícitamente, la botella de vino y las ropas descuidadas de Paulino, en el inicio del primer y del segundo acto, confieren a su andar la impronta del borracho. Esta caracterización implícita genera una tensión, ya que sugiere en el plano de la imaginación de Paulino la presencia de Carmela en escena. La impresión de *complejidad* en la caracterización de los cuerpos de los personajes puede adjudicarse también a los cambios del precario vestuario y al efecto de *teatro en el teatro*, cuando el dúo representa en escena sus torpes números de variedades. Se trata más bien, a mi entender, de una *pirotecnia* corporal propia de un dramaturgo como José Sanchis Sinisterra, que incorpora una gran diversidad de movimientos, gestos y recursos físicos en escena —sin contar las innumerables caracterizaciones psicológicas indirectas, como "no te lo tomes a mal, [Paulino], pero siempre has sido un cagón" (196)— dejando una amplia posibilidad de encarnación a la hora de representar los cuerpos de los personajes en un escenario.

Por otro lado, la retórica del cuerpo amplía aún más la dimensión física en la obra. Como he señalado anteriormente, la

primera entrada en materia de Paulino, de espaldas al público, no se establece a través de la palabra o de un gesto significativo, sino por medio de un "sonoro pedo" al que le siguen otros más. Prosaica es también la comunicación entre los muertos recientes, que reciben a Carmela con el piropo de "menudo culo". Lo físico incluye, pues, el mundo de los muertos (*o lo que sea...)*:

> PAULINO. "Menudo culo"... ¿Será posible?
> CARMELA. Era uno así, grandote, moreno, socarrón, con la cabeza abierta, apoyado en un margen... (195)

La referencia al propio cuerpo es una constante en *¡Ay, Carmela!*, sobre todo al estado incomprensible del cuerpo muerto de Carmela. La sensación física de la separación de la vida y de la muerte es progresiva y comienza por un gradual abandono de las sensaciones tanto de placer como de odio:

> CARMELA. [...] *(Le mira pensativa.)* Dichoso tú, que por lo menos puedes dormir algún rato. Yo, en cambio, ya ves: todo el santo día... o la noche... o lo que sea esa cosa gris, más despierta que un centurión. Lo bonito era eso de sentir el picor en los ojos, y luego la flojera por todo el cuerpo, y arrebujarse en la cama, o donde fuera, y dejar que se te llevaran las olitas del sueño [...].
> ¡Qué raro!... Ya casi no puedo sentir envidia, ni rabia, ni... [...] *(Se "ausculta" en busca del sentimiento correspondiente.)* Muy poco, casi nada... ¿Y pena? A ver... [...] *(Se "ausculta")* Bueno, sí: aún me queda pena... ¿Y miedo? [...] *(Se "ausculta")* No, de miedo, nada... ¿Y de... aquello? [...] (210)

El cuerpo es, pues, el medio más contundente para significar la diferencia de estados de ánimo y de espíritu. Mientras el cuerpo de Carmela se *insensibiliza*, el de Paulino sufre caídas y dolores ("¡Vuelve aquí, Carmela! ¡Me he roto... una pierna!", 221) o se hace picar por las hormigas[314]:

---

[314] La misma situación vuelve a repetirse en el Epílogo (254).

> ([...] [PAULINO] *comienza a rascarse distraídamente las piernas hasta que, de pronto, se las mira, y también las manos, y el suelo a su alrededor... Se incorpora de un salto dándose manotazos por el cuerpo y pisoteando con furia.)* (223)

La invocación a Carmela en el escenario vacío, se realiza mediante la canción republicana que entona o que escucha en el gramófono. Obsérvese que estos llamados son interrumpidos por manifestaciones físicas importantes e incontenibles —las flatulencias en el primer acto y las hormigas en el segundo— lo que sitúa la presencia de Carmela en el *más acá* físico que comparte también el espectador. Así, las alusiones corporales, ya sea en el diálogo o en las acotaciones, son designadas de manera directa por medio de términos denotativos. La cantidad de términos que hacen referencia al cuerpo es significativa. Bragueta, espalda, manos, pedos, brazo, culo, cabeza, cuerpo, cara, pierna, boca, tetas, ojos, etc., es un vocabulario bien concreto que no solamente afirma la dimensión física del teatro sino también la de los cuerpos en la guerra. Como Paulino, la *fisicalidad* es la prueba de lo vivo, mientras que en Carmela, y en el cuerpo de las víctimas, poco a poco, se va borrando. El alejamiento de lo físico —el comienzo de la muerte— ocurre una vez alcanzado el clímax de la obra, es decir, hacia el final del segundo acto con la desnudez de Carmela, envuelta en la bandera de la República. Contrastando fuertemente con esta imagen, el Epílogo se abre con Paulino barriendo el escenario, en una evidente actitud de sumisión, vestido con la camisa azul de la Falange.

Las oposiciones del mundo físico entre Carmela y Paulino —sus sensaciones y percepciones— son cada vez mayores y terminan excluyendo a los propios personajes. Así, la obra termina con la imposibilidad de comunicación entre ambos: Paulino no logra hacer sentir a su compañera sus besos, sus pellizcos y hasta sus bofetadas (262). Carmela, por su parte, entabla un supuesto diálogo rememorando los últimos instantes de su vida con los milicianos muertos, *presentes* en la sala. De los dos ámbitos físicos, que se excluyen mutuamente, queda en escena un *tercer espacio*, el de la memoria.

Los contrastes de los personajes —a todos los niveles— multiplican el significado de la corporeidad. Al inicio se plantea una relación corporal de ruptura con el espacio y sus circunstancias. Carmela y Paulino desentonan en ese lugar hostil a la vez que defienden humildemente la necesidad de libertad para cualquier arte, por mínimo que sea. Poco a poco, la función de las corporeidades comienza a definirse: Paulino, ante el miedo, multiplica sus movimientos, como los últimos manotazos de un ahogado. Carmela, al contrario, se inmoviliza con más frecuencia al tomar conciencia de lo que la suerte depara a los milicianos que forman parte del público. La escena final del segundo acto expone el cuerpo desnudo e inmóvil de Carmela, que contrasta con la actitud de Paulino:

> ([CARMELA] *se une al canto de los milicianos, al tiempo que abre y despliega la bandera alrededor de su cuerpo desnudo, cubierto sólo por unas grandes bragas negras. Su imagen no puede dejar de evocar la patética caricatura de una alegoría plebeya de la República.)*
> [...]
> PAULINO, *tratando desesperadamente de degradar la desafiante actitud de Carmela, recurre a su más humillante bufonada: con grotescos movimientos y burdas posiciones, comienza a emitir sonoras ventosidades a su alrededor para intentar salvarla haciéndola cómplice de su parodia.)* (251)

A partir de este punto, es decir, cuando se separa el mundo de los vivos y los muertos, el cuerpo dramático parece adquirir cierta articulación con el espacio. El de Paulino, adopta una actitud acomodaticia —vestido con una camisa azul— incorporando las normas de los vencedores. El de Carmela, reincorporada a la escena y en contacto con su *verdadero* público, domina el espacio y cierra la obra. A través del cuerpo textual de los personajes y de las relaciones entabladas sobre todo con el espacio y la fábula, se alude a las evoluciones inversas de dos maneras de hacer frente, con el cuerpo, al arte y a la guerra.

2.3. *NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ* O EL CUERPO DEL OTRO

Entre 1977 y 1995, José Sanchis Sinisterra emprende la escritura de lo que será la Trilogía Americana compuesta por *Conquistador o El retablo de Eldorado* (1977–1984), *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre* (1977-1986) y *Naufragios de Álvar Núñez o la herida del otro* (1978-1991), tres obras mayores de su dramaturgia dedicadas al controvertido tema del descubrimiento y la conquista de América. Por la época en la que inició la escritura de estas obras, a mediados de los años setenta, el autor confiesa no haberse preocupado demasiado ni por la censura franquista ni por la viabilidad escénica de aquellas, entregándose de lleno "al placer de la escritura y la libertad del texto"[315]. Interesado más bien en explorar las fronteras entre teatralidad y narratividad, estos textos iban tomando forma paralelamente a las investigaciones y montajes de El Teatro Fronterizo.

Desde el punto de vista de la corporeidad en el texto, *Naufragios de Álvar Núñez* merece una atención particular. En efecto, de la *Trilogía* es la que mejor representa, en mi opinión, el drama de la conquista a través del cuerpo. Dice el autor en una anotación de 1992:

> Los naufragios de Álvar 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 europeo, español, hidalgo, 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[316].

---

[315] Sanchis Sinisterra (2002: 239).
[316] *Ibídem*: 240.

Esta transformación, o el proceso de mestizaje, puede leerse a partir del cuerpo del personaje. Uno de los subtítulos que llevó el proyecto —atribuido, dice el autor en otro lugar de la cita anterior, "medio en serio y medio en broma"— fue *Naufragios de Álvar Núñez o Cómo dejar de ser blanco, español y cristiano.* La obra, como evidencia ya el subtítulo definitivo —*la herida del otro*— plantea la relación con la alteridad. El *otro* es, para Sanchis Sinisterra, el paradigma de la conquista de América, "de toda conquista y colonización, de toda tentativa de colonizar al otro, ya sea ignorándolo, negándolo, impidiéndole ser otro o destruyéndolo"[317]. El autor articula la noción de fracaso de la relación con el Otro a través de la teatralidad *fracasada*, es decir, una teatralidad cuyos componentes espaciales y temporales no se organizan para obtener un efecto de consistencia ni construir un *mundo posible*, sino que se contradicen e invalidan entre sí. Se trata, pues, de un *naufragio* del intento de relación con el Otro, representado por una textualidad polifónica y alterada. En este sentido, ¿qué lugar ocupa el cuerpo dentro de unas coordenadas espacio-temporales desarticuladas, es decir, en el seno de una teatralidad *fracasada*?

En primer lugar, la ruptura espacio-temporal se manifiesta en la identificación parcial del cuerpo entre el momento histórico de la escritura y el momento de la fábula. De hecho, el tiempo quebrado de *Naufragios* integra en un mismo espacio —¿onírico? ¿mental?— dos Álvar Núñez[318]. Uno improbable, situado de este lado del tiempo, y otro, el Álvar Núñez Cabeza de Vaca *oficial*, convocado por la Historia y por sus compañeros de viaje. La correspondencia entre el tiempo representado y el tiempo del discurso nunca es coherente ni total. De la misma manera, Álvar Núñez sufre esta

---

[317] *Ibídem*: 234.

[318] La situación es la siguiente: Álvar Núñez es acechado por sus tres compañeros de aventuras, Dorantes, Castillo y Esteban, que le recriminan la falta de exactitud de los hechos narrados en sus *Naufragios,* obra a la que se hace directamente alusión. En diferentes momentos de la obra, Álvar se ve confrontado también a Shila, su mujer indígena, y a otros miembros de la expedición. Voces, imágenes oníricas y ruidos de tormenta completan un cuadro dramático sin resolución que propone, más que un argumento, una reflexión sobre la Historia.

doble pertenencia espacio-temporal y la alteridad, núcleo de la obra, se hace carne en su propio cuerpo.

En segundo lugar, consideremos la acción que abre la obra: "la figura de un hombre desnudo que cruza la escena corriendo", entre "relámpagos y truenos" y el "fragor de viento y lluvia" (93)[319]. La desnudez inicial en medio de elementos naturales desencadenados da el tono *físico* de la obra, construida, en mi opinión, sobre el concepto de fragilidad[320]. El cuerpo, de esta manera, puede ser el vehículo ideal para encarnar la inestabilidad de la relación con el otro y consigo mismo, que se afirma, insisto, desde el inicio de la obra[321]. Las siguientes citas, provenientes de distintos personajes —nótese que se trata de voces insertas en un espacio-tiempo diferentes al del contexto de su emisión— son reveladoras de la inestabilidad física:

> 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 cómo en mitad de la noche te buscaba y apretaba mi cuerpo contra el tuyo para darte calor... (93)

> VOZ DE ÁLVAR.—[Traigo] A vuestra Majestad la relación de lo que pude ver y saber en los diez años que por muchas y muy extrañas tierras anduve perdido y desnudo...
> *(Relámpago. Trueno. Fragor de viento y lluvia. En la momentánea claridad, cruza nuevamente la escena el hombre desnudo, corriendo* [...]. (94-95)

---

[319] Todas las citas provienen de la siguiente edición: José Sanchis Sinisterra, *Trilogía americana*, edición de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996.

[320] Recordemos también que el desplazamiento horizontal puede ser generador de relaciones: el despojamiento del interlocutor —la soledad y la *desnudez social*— es una de las características del personaje.

[321] Dice Sanchis Sinisterra: "La obra trata de lo que para mí es uno de los temas fundamentales de nuestro tiempo, de todos los tiempos, quizás, que es la relación con el otro" (Fondevila, 1998: 130).

> VOZ DE ESTEBAN.—Desnudos como nacimos y perdido todo lo que traemos, más cerca estamos de la muerte que de la vida... (98)

La obra insiste, en efecto, en la oposición *desnudo–vestido* como una frontera con el otro. La ropa es una primera *piel* que sirve para identificar al personaje. Por ello, la relación *ropa-vestuario teatral* es particularmente densa en una obra que juega con perspectivas metateatrales:

> ESTEBAN.—*(Indirectamente, al público.)* Cuando pierdes la ropa, sabes lo que has perdido. Y, además, siempre te queda la piel. Pero, cuando pierdes la piel, ¿qué te queda? *(Pausa. Mira la ropa que ha escogido.)* Buenas telas, buenos vestidos... *(Pausa.)* Parece ropa de teatro. (114)

La ropa, apunta Virtudes Serrano, "es signo de identidad pero intercambiable, como en el teatro, configura el personaje; mas el conflicto de Álvar no es superficial, sino profundo"[322]. La ruptura física y psíquica de Álvar se da a entender a través de estos juegos de vestuarios —la desnudez corresponde, por supuesto, al mundo conquistado y la ropa europea, al de los conquistadores— pero también va acompañada con una actitud corporal de los personajes, como lo ilustra esta acotación escénica:

> [...] *(Al fondo, en la sala de estar, han aparecido* CASTILLO y DORANTES *sosteniendo a* ÁLVAR, *que se deja conducir como aturdido. Tomando prendas de la percha,* CASTILLO y DORANTES *van a ir vistiéndole a la europea en el transcurso de la escena.)* (173)

Por ello, no creo que el cuerpo y sus movimientos hayan sido puestos de relieve por el autor para acentuar el valor estético que se

---

[322] Sanchis Sinisterra (1996: 114-115, nota 35). El conquistador refiere, en el capítulo XXI de sus *Naufragios*, que como no estaban acostumbrados a andar desnudos, cambiaban de piel dos veces en el año.

desprende de la imagen: los sucesivos cambios de ropa y de vestuario remiten más bien a juegos metateatrales cuyo significado, conforme avanza el argumento, supera el efecto escénico. En Álvar, los cambios del cuerpo —en sus actitudes y sus ropas— son signos inequívocos de una profunda e irreversible aculturación, mientras que en sus compañeros —Dorantes y Castillo— se trata de una adaptación pasajera, que tiene más que ver con el papel desempeñado en la obra que están recreando:

> *(El hombre* [ÁLVAR] *apaga el cigarrillo y va a tenderse de nuevo en la cama, pero cambia de opinión y se acuesta en el suelo, sobre la alfombra, semiencogido*[323].) (97)

mientras que en sus compañeros, la relación con el Nuevo Mundo es otra y no plantea un problema de identidad:

> 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... (169)

En Álvar Núñez, como ilustramos a continuación, la progresiva pérdida de la identidad y de referencias culturales, por un lado, y la apropiación de otras nuevas, por otro, lo sitúan en una zona imposible de representar en un tiempo y un espacio. Nótese, por cierto, los dos tiempos verbales empleados por Dorantes en el ejemplo anterior, que evoca el presente de la representación y el pasado histórico evocado. "Lo de Álvar" supera el mero disfraz y se convierte en abandono de la identidad inicial. La primera marca de la aculturación, hecha en el centro de la identidad —el rostro— señala un cambio externo que anuncia las transformaciones interiores:

---

[323] Corresponde a la dramatización de lo que Álvar Núñez Cabeza de Vaca (2005: 213-214) comenta en su crónica (capítulo XXXVI): "Llegados a Compostela, el gobernador nos recibió muy bien, y de lo que tenía nos dio de vestir, lo cual por muchos días no pude traer, ni podíamos dormir sino en el suelo".

> [...] ÁLVAR *se demora aún un momento, mirando a la mujer del cuenco, que ahora se incorpora y, casi ritualmente, le pinta con los dedos una raya oscura en la cara* (141)

La gestualidad, como vemos, supera lo referencial y se inserta en el plano simbólico. El contacto con el Otro no se produce de manera espontánea ni natural; el contacto implica un sufrimiento que no se detiene en los signos de la piel sino que lo afecta en sus entrañas:

> ÁLVAR.—[A SHILA] ¡No te acerques! Ni se te ocurra tocarme... He perdido la piel una y mil veces. En carne viva estoy... (164)

> ÁLVAR.—[A SHILA] ¿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... (165)

> ÁLVAR.—[A SHILA] [...] Parece que mi herida se ha cerrado. Sigue dentro, es verdad... pero cerrada. Todo está bien, Y ya no hay Dios, seguro. Ya no hay Dios. (165)

> ÁLVAR.—[A SHILA] [...] Mañana quiero que dibujes en mi piel todo eso. Todo eso. (165)

El mestizaje de Álvar parece ser una vivencia física en carne viva que se sitúa más allá de la palabra y de las referencias culturales. El rechazo de su propio contexto —no solamente cultural, sino geográfico y natural— se pone de manifiesto en estas réplicas relativas al comportamiento del cuerpo e ilustran el grado de aculturación de Álvar:

> CASTILLO.— (*A* ÁLVAR.) Te meabas encima de rabia, Álvar Núñez. Mordías los cueros que te sujetaban, Álvar Núñez... porque no querías volver con los tuyos, con los nuestros... [...]
> ÁLVAR.—¿Quienes son... los nuestros? (171)

El hombre desnudo que atraviesa la escena, al principio de la obra, se identifica, al término de la misma, con el personaje de Álvar. La negación a reincorporarse a la civilización europea —inspirada sin duda en el hecho que el mismo Álvar Núñez, en su crónica, habla de los españoles como "ellos" y se incluye en el "nosotros" más cerca de los indígenas[324]— se expresa una vez más por los movimientos corporales de Álvar ("Castillo y Dorantes arrastran a Álvar fuera de escena y las mujeres, por el lado opuesto, se llevan a Shila casi en volandas", 172). La separación de Shila, un personaje ficticio que representa *el otro* en el mestizaje espiritual de Álvar, supone un desgarro físico y cultural que no alcanzará a superar una vez reintegrado en su ámbito de origen.

El fracaso del contacto con la *otredad* se manifiesta, por último, en dos referencias corporales que cierran la obra y que sugieren, en mi opinión, la imposibilidad de diálogo o contacto posible entre conquistador y conquistado:

> ESTEBAN.—[...] ¿Adónde vas con esa larva podrida?... ¿Tu hija, dices? Era una mestiza, ¿no? Así que, más pronto o más tarde, habría renegado de ti... Aún has tenido suerte: más pronto o más tarde, te habría aplastado la cabeza con una piedra... (174)

> SHILA.— Me dijo en mi lengua: "Espérame aquí, junto al estero, cuidando a nuestra hija..."
> ESTEBAN.—Junto al estero, sí, te encontré medio muerta. [...] Métete una cosa en la cabeza: sintió vergüenza, ¿me oyes? Vergüenza... Toda una noche estuvo frotándose la piel con arena. ¿Sabes para qué? (175)

Por su parte, Álvar Núñez es consciente de su *otredad.* Su cuerpo adopta fácilmente las apariencias del personaje histórico, de lo que

---

[324] "Nosotros sanábamos los enfermos y ellos mataban los que estaban sanos; y que nosotros veníamos desnudos y descalzos, y ellos vestidos y en caballos y con lanzas. Que nosotros no teníamos codicia de ninguna cosa, antes todo cuanto nos daban tornábamos luego a dar, y con nada nos quedábamos, y los otros no tenían otro fin sino robar todo cuanto hallaban, y nunca daban nada a nadie" (cap. XXXIV), *ibídem*: 205.

fue, pero el desdoblamiento va más lejos. Ante la figura de sí mismo, el conquistador se pregunta:

> ÁLVAR.—Esclavo... Mercader... Brujo... No estaría el abuelo muy orgulloso de ti. 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 ropa del sigo XVI y se la pone.)* ¿Le conoces? ¿Le reconocerías si le vieras desnudo? *(Pausa.)* ¿Y bajo tu piel? ¿Quién susurra debajo de tu piel? (102).

El diálogo con su propia imagen plantea, pues, el grado de conciencia de la aculturación sufrida por el protagonista, que no pertenece al mundo indígena ni tampoco al mundo occidental. Por ello, es difícil definir la integración de este personaje en el espacio escénico, ya que, atendiendo al argumento, Álvar no se halla en ningún espacio posible. De hecho, sus actitudes corporales reflejan un sentimiento de desequilibrio —en los espacios del presente *occidental* y en el pasado *histórico*. Observemos, por otro lado, que el autor emplea referencias corporales muy precisas en las acotaciones y en los diálogos, como ya hemos visto en los ejemplos apuntados. La presencia del cuerpo en la palabra es un testimonio más de la importancia y del lugar privilegiado que ocupa el cuerpo del personaje como vehículo del conflicto. Tanto la designación denotativa como la connotativa dan cuenta de una retórica corporal rica en significaciones. En efecto, la *larva podrida*, las *heridas*, la *desnudez*... son metáforas aplicadas a un cuerpo que bien podría ser el cuerpo de los desheredados de la Historia.

Así, los *Naufragios de Álvar Núñez o la herida del otro* es una obra ejemplar en cuanto a los niveles de semantización del cuerpo del personaje y su proyección intransferible e individual. El *cuerpo-historia* de Álvar se construye de manera mucho más significativa, densa y contradictoria que el cuerpo histórico, portador de una imagen sufrida pero no quebrada. La ruptura del cuerpo del protagonista con el espacio y el tiempo ilustra, dramáticamente, el fracaso personal e histórico de la empresa del conquistador.

2.4. EL CUERPO DESMEMORIADO EN LAS *FLECHAS DEL ÁNGEL DEL OLVIDO*

Estrenada a fines de 2004 en la Sala Beckett, *Flechas del ángel del olvido* vuelve sobre uno de los aspectos más característicos de la dramaturgia de Sanchis Sinisterra. Se trata de una pieza de la vena de *Mísero Próspero* (1994) o *El lector por horas* (1999), que hace hincapié en la "*pragmaticidad* de la palabra dramática, es decir, [en] ese conjunto de propiedades que hace del habla de los personajes el enclave fundamental de la acción"[325].

Emprender el análisis del cuerpo dramático de *Flechas del ángel del olvido* constituye un verdadero desafío para el modelo de estudio propuesto en la primera parte de este trabajo. Esta confrontación —tan ineludible como imprescindible— tiene como propósito poner en evidencia los eventuales matices que podrían aplicarse a nuestro esquema. En efecto, tanto el espacio como el tiempo y los personajes de *Flechas del ángel del olvido* se hallan en una zona *atípica* de la dramaturgia, próxima a la *narratividad* teatral[326]. Si comparamos los parámetros espacio-temporales de esta obra con las tres precedentes del mismo autor, salta a la vista la diferencia del tratamiento textual de los elementos dramáticos en acotaciones y diálogos. Este procedimiento corresponde, en la obra que vamos a analizar, al propósito del autor con respecto a la recepción: "Frente a la multitud de textos domesticados, dóciles a los hábitos receptivos del espectador empírico, surgen aquí y allá propuestas dramatúrgicas que, fingiendo respetar las convenciones teatrales vigentes, plegarse al horizonte de expectativas de un

---

[325] Sanchis Sinisterra (2000: 11).

[326] El argumento podría resumirse de esta manera: una joven es hallada desnuda y amnésica en un vertedero y llevada al hospital ("institución improbable"). Allí acuden Selma, Efrén, Erasmo y Dora. Empeñados en hacerle recuperar la memoria y llevársela a casa, cada uno tiene acordado un tiempo determinado para hablar a la muchacha. Cada personaje está persuadido de que se trata de la persona que buscan. La joven comunica solamente con Erasmo, otro joven en vías de perder la memoria, con quien huye al final de la obra. La pieza se cierra con una recapitulación de la Enfermera acerca de la historia de la joven y de la cuestión de la identidad.

contexto sociocultural y escénico determinado, efectúan en realidad una sutil transgresión de lo establecido"[327].

Una primera lectura pone en evidencia una serie de sustracciones que el lector-director de escena debe colmar. De hecho, aparte de la escueta localización espacial —una sala de espera de una institución improbable— la pieza no propone ningún otro tipo de coordenada de ubicación que establezca una relación con los personajes mediante las acotaciones. Por ello, la *lectura del cuerpo* se hace más difícil que en las obras anteriores, ya que esta carencia de referencias parece incumbir también al cuerpo de los personajes. Conviene, pues, aplicar el esquema de análisis del *cuerpo dramático* —el cuerpo en la fábula, el espacio y la palabra— y detenerse en aquellos puntos esenciales que aporten una nueva luz o un matiz al modelo propuesto.

La carencia de datos físicos de los personajes hablaría, en principio, de una ausencia de identificación entre la imagen del cuerpo en el contexto histórico de la escritura y en la fábula. Sin embargo, debemos hacer aquí una salvedad, ya que la relación establecida entre el contexto histórico y la imagen del cuerpo es capital para la correcta interpretación de la obra. Se trata, en efecto, como apunta el autor en la nota final *El futuro ya es hoy*[328], de la puesta en escena del "mal de la juventud", cuya memoria está aquejada de una grave laguna identitaria. Peor que seres individuales sin historia o sin pasado, Sanchis plantea una *enfermedad* mucho más oscura: la de toda una nueva generación sin referencias históricas ni culturales. Esa identidad "febrilmente colmada por frágiles mimetismos, por fugaces pertenencias tribales, por un ávido consumo de *marcas*"[329] no puede dejar de recordarnos *Salvajes*, de Alonso de Santos. No obstante, las propuestas y resoluciones dramatúrgicas difieren enormemente y la implicación del cuerpo en *Salvajes* es más notoria en los diálogos, las acotaciones y el argumento de la obra.

Ahora bien, teniendo en cuenta estos datos, creo que la correspondencia entre la imagen del cuerpo en el contexto histórico

---

[327] Sanchis Sinisterra (1991a: 50).
[328] Sanchis Sinisterra (2004a).
[329] *Ibídem*: 66.

de la escritura y en la fábula es evidente: se trata del cuerpo actual, un cuerpo sin memoria. Dramatúrgicamente, las omisiones de referencias corporales son aparentes, sobre todo lo que concierne a la dinámica escénica —gestos y movimientos— ya que pueden deducirse de los diálogos. La ausencia de referencia corporal en el texto de *Flechas del ángel del olvido* puede tener, en mi opinión, la sutil función de omitir textualmente el cuerpo en el que, precisamente, no cabe ninguna historia. En este caso, la ausencia de referente físico en el texto podría ser un recurso dramático y retórico para ilustrar la idea de la pérdida de memoria[330].

El tema de la fábula, por su parte, hace intervenir en una ocasión el cuerpo como receptáculo *físico* de dicha ausencia, en el sentido que las *flechas del olvido* dejan sus cicatrices en él:

> SELMA. [...] ¿Qué son esas cicatrices? ¿Cómo te las hiciste? Me han dicho que te encontraron en... en un vertedero, cerca del Garey, andando a gatas, vestida de Arlequín... o algo parecido: un traje hecho de harapos de colores[331]. Y que llevabas una flecha, una flecha pequeña, sin quererla soltar por nada del mundo... (14)

La difícil *fisicalidad* del tema se concretiza primeramente en los términos empleados en los *supuestos* diálogos. Se trata de unos monólogos a los que X —denominación de la joven desmemoriada— responde con gestos, salvo en el caso de Erasmo— que

---

[330] Por otro lado, de manera general, me parece entrever una correspondencia entre la presencia textual del cuerpo en las acotaciones del autor y el lugar acordado a ese cuerpo en el argumento. Así, por ejemplo, *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!*, como dijimos, abundan en detalles de acotaciones que encuentran su eco *físico* en la fábula. En *Flechas del ángel del olvido*, insistimos, la carencia de acotaciones *descorporiza* el argumento, dejando sin continente el lugar de la memoria —el joven Erasmo, que olvida todo, trata de arreglárselas anotando las cosas en unos papelitos (21).

[331] Nótese, en esta, cita la alusión a una apariencia hecha de distintas configuraciones —personalidad hecha de parches— en un lugar periférico y marginal.

evocan la pérdida de la memoria de la muchacha[332]. Los intentos de apropiación, en todos estos casos, fracasan:

> X. [Hablo] De esa gente que ha venido a llevárseme... De todo lo que arrastran, toda esa ropa sucia, ese pasado... Esa joroba que no les sirve de nada. Tanto vivir... ¿para eso? [...] ¿No te has fijado? Ya sólo ven lo que llevan a cuestas... Y todo lo que dicen, lo han dicho ya mil veces, ¿no te das cuenta? Sí: antes, aquí, los cuatro... hablando y hablando... con la voz llena de arrugas... (57)

Más tarde, la desmemoria gana al joven Erasmo, cuyos frágiles lazos con la realidad —con su memoria— se conservan por medio de unos *papelitos*:

> ERASMO. No, usted no me conoce... Me llamo Erasmo, pero no importa. Usted no me conoce. [...] Yo a veces también me olvido de las cosas [...] y por eso siempre llevo los bolsillos llenos de papelitos con cosas apuntadas para no olvidarlas [...] (21)

---

[332] Véase, a manera de ejemplo, el vocabulario empleado referido a la memoria en algunas frases dirigidas a X por sus diferentes interlocutores: *¿Me reconoces? ¿Te acuerdas de mí? No puede ser que no te acuerdes, mírame bien, ¿De veras que no te acuerdas de nada, ni de quién eres, ni de mí, ni de...*(Selma, 13); *Si me dejaran besarte, te quitaba yo esa amnesia en dos minutos;* [...] *y aquí estoy, y aquí estás tú, en esta jodida clínica, esperando que alguien te devuelva la memoria. Por eso es tan importante que te cures... de que se te vaya esa puta amnesia y les digas a esos medicuchos que ya estás bien, que eres mi Verónica, que te acuerdas de todo y que te vienes conmigo* [...] (Efrén, 18-19); [...] *Huelo tus mentiras a una legua y noto cómo se te achican las pupilas cuando estás fingiendo. Como ahora, esta amnesia.* [...] *¿Estás fingiendo... o de veras no recuerdas nada? No puedes ser tan fuerte, has resistido todos mis ataques, ninguna de mis armas te ha rozado siquiera...* [...] *¿Es verdad lo que dice la enfermera? ¿Que te encontraron corriendo desnuda por una autopista y que...?* (Dora, 25, 27, 28).

> ERASMO. Sí... Eso es... Rómpelos [los papeles]... Yo te ayudo... Y los quemamos, ¿quieres?... Con eso, ¿ves?... Así... ¿Ves?... Los dejamos aquí, ardiendo... y nos vamos, ¿quieres?... A cualquer parte... en el primer tren, ¿eh?... ¿Eh, Margarita?.. O como te llames... Te buscaré un nombre, ¿vale?.. Y tú, otro para mí... Y nos bautizamos, y ya. A empezar de cero, como tú dices... en el primer tren... ¿Vamos?... ¿Vamos?... *(Pausa)* ¿Ahora no tienes miedo tú?
> X. No. Vamos.
> ERASMO. ¿Te llevas...? ¿Nos llevamos la flecha?
> X. Sí. (59-60)

La desmemoria se inscribe en superficies frágiles como papeles o en el cuerpo. Las *heridas* no son provocadas por la memoria —como, por ejemplo, el tópico del cuerpo *marcado* por la historia— sino que, al contrario, se trata de llagas hechas por la pérdida de memoria:

> ENFERMERA. [...] Las exploraciones cerebrales, los electroencefalogramas [...] no permitieron detecar daño neuronal alguno ni evidencias de amnesia histérica. No obstante, distintas zonas de su cuerpo presentaban heridas, en general pequeñas y poco profundas, causadas por un objeto punzante, presumiblemente una flecha de treinta y cinco centímetros de longitud que la joven llevaba consigo. (61)

Existe, pues, una relación entre la desmemoria y el cuerpo: un cuerpo marcado *en distintas zonas* sutilmente por pequeñas hendiduras que hablan de un cambio parcial, visible únicamente gracias al discurso de los personajes pero que deja entrever, metonímicamente en X, un cuerpo *quebrado*.

El cuerpo de X se inserta, además, en un espacio poco común. El autor lo define como "la sala de espera de una institución improbable" (11), desligando o dificultando físicamente la relación entre cuerpo y espacio. Los personajes visibles proyectan sus propias historias e implican dos o tres personajes más en este espacio vacío que parece acoger con versatilidad cada discurso, como en la

escena 5, en la que se confrontan todos los personajes. El único cuerpo-personaje que no tiene perspectiva o *volumen* es X. Su único proyecto es partir hacia ningún sitio.

A pesar de que el espacio en el que se desarrolla toda la acción sea "desangelado", "sin estilo" (35) e "incierto", como lo indica el autor en la acotación inicial (11), constatamos que los cuerpos de X y de Erasmo se integran, por sus discursos y no por sus movimientos o gestos del cuerpo, en ese espacio incómodo. Es allí donde se conocen y deciden, al final de la obra, partir hacia un sitio sin destino. Los demás personajes evidencian, tanto por sus palabras como por gestos o movimientos implícitos, el conflicto con el lugar: no lo pueden definir y a menudo es designado como un obstáculo para el reconocimiento y la recuperación de la memoria de X. Esa *periferia espacial* responde, en mi opinión, al "vertedero en donde te encontraron" (14); el espacio de *Flechas del ángel del olvido* es también otro vertedero, pero de los náufragos de la memoria, con las marcas del olvido grabadas en la piel, como extraños tatuajes.

En cuanto al movimiento de los cuerpos en el espacio, los diálogos son reveladores de las actitudes corporales y de los gestos de los personajes. X es, sin lugar a dudas, un personaje estático —sentada en una silla— mientras que los sucesivos personajes que la entrevistan adoptan actitudes más dinámicas, de acuerdo con sus discursos —el discurso arrebatado de Efrén o el prepotente de Dora requieren este apoyo *físico* que contrasta con la pasividad distanciada de X.

Con respecto a la presencia del cuerpo en el texto, ya mencionada en la carencia de referencias textuales directas, veamos el sentido de dichas sustracciones. Para empezar, las únicas caracterizaciones directas de los cuerpos hacen referencia al sexo y a la edad. Estos dos atributos que, en principio, podríamos considerar escasos, son sin embargo determinantes. Las edades van de los 20 (X y Erasmo) pasando por tres etapas claves: los 30, los 40 y los 50 y sus respectivas crisis. Por otro lado, los nombres propios, nada comunes, contrastan con el de X, cuya denominación incluye todos y ninguno a la vez. En cuanto a la caracterización indirecta, ésta se concentra más en los gestos que se desprenden de los discursos que en los atributos que puedan construir una imagen corporal de los personajes. Si bien tenemos pocos datos, estos atributos deter-

minantes de la edad y del sexo son significativos, dada la implicación generacional de la temática propuesta.

Observemos, por último, que la retórica corporal de *Flechas del ángel del olvido* no se concentra en la protagonista, como cabría esperar, ya que en él se encuentran esas marcas de desmemoria. Por el contrario, el cuerpo de X parecería permanecer en una zona inalcanzable y la única relación con su cuerpo es la que establece con el de sus visitantes:

> SELMA. Pero, bueno: ¿qué les pasa a mis pechos? ¿Por qué los miras así? [...] (15)
>
> EFRÉN. ¡Eh! ¿Qué haces? ¿Qué coño es esa flecha? ¿Me estás amenazando? [...] Pero bájala, mujer, que esa tipa va a pensar que me la quieres clavar en los ojos... (19)

Las flechas del ángel del olvido —hay sin embargo una sola en escena— cumplen la función metonímica a la que ya hacíamos alusión: no se nombra al cuerpo sino al elemento punzante que provocará en él la enajenación total de la identidad.

En conclusión, Sanchis Sinisterra logra un verdadero *tour de force* al escenificar el cuerpo carente de memoria mediante el tratamiento textual[333]. Está claro que no se trata aquí de una reflexión del cuerpo del personaje tal como aparece en *Ñaque* y *¡Ay, Carmela!* El planteamiento toca uno de los problemas mayores de nuestro tiempo, que es la carencia identitaria de la juventud y que representa una contrapartida —infinitamente más peligrosa por sus implicaciones sociales y políticas— a los desastres neurológicos causados por la enfermedad de Alzheimer en adultos y ancianos. En este sentido, la desvinculación expresa del cuerpo de X con las

[333] Es el caso opuesto al de *La casa de Bernarda Alba*: el cuerpo muerto y ausente de José María Benavides es una presencia física que se impone en el discurso de la criada y a través del doble de las campanas. De misma manera, como lo veremos en el capítulo correspondiente, las alusiones verbales y la escenografía de *Rodeo*, de Lluïsa Cunillé, hacen presente la ausencia de un cuerpo muerto que tiende, no sin generar una cierta inquietud por parte del espectador, a identificarse con el público.

coordenadas espacio-temporales evoca una ruptura profunda entre el individuo y su entorno. En esta última obra de Sanchis Sinisterra el cuerpo queda desplazado hacia los márgenes de la teatralidad: no se asume como cuerpo del personaje sino como un *personaje sin cuerpo*.

Dejando planear una idea de desfase generacional —la pérdida de memoria de la historia y de la identidad— ¿estamos ante una actitud semejante a la mencionada por Amo Sánchez con respecto a Alonso de Santos?[334] En todo caso, el vuelco que viene dando la sociedad occidental en los últimos años está lejos de ser minimizado por los dramaturgos e incluso en autores cuya dramaturgia tiende a la reflexión formal e investigativa, los empuja a llevar al texto y a las tablas la angustia de una situación irreversible.

2.5. Balance

A modo de balance acerca de las distintas implicaciones del cuerpo, detengámonos en algunas sugerencias que puedan aportar otra luz a la interpretación de los textos estudiados, ya que la reflexión del personaje incluye su cuerpo, su presencia en escena, pero sobre todo su destino *después de la escena*[335].

Ñaque es un ejemplo contundente de esta corporeidad del personaje teatral que *toma cuerpo* en contacto con un escenario y un público, pero que se disuelve al final de la obra. En el texto, el autor echa mano a varios recursos para concretizar esta idea: acotaciones detalladas sobre los movimientos y las actitudes corporales, diálogos que abordan la propia corporeidad, además de un argumento que hace hincapié sobre la *aparición física* de unos cuerpos-personajes en escena, venidos de otro tiempo y otro espacio. De las cuatro obras

---

[334] Amo Sánchez (2004).

[335] De manera general, a mi modo de ver, las obras de Sanchis Sinisterra escapan —felizmente— a la diferencia estereotipada de tratamiento de género. Personajes femeninos y masculinos representan destinos *dramáticos* que superan el ámbito de los papeles socialmente asignados. El hecho de alejarse de una dramaturgia de corte realista puede influir en esta posición.

de José Sanchis Sinisterra en las que me he detenido, *Ñaque* es la que reúne un máximo de características metateatrales: Ríos y Solano representan actores, el espacio de la representación es un escenario y el público hace las veces de público, desbordando así la corporeidad del texto. Entre 1983 y 1986, un conjunto de obras breves reunidas en *Pervertimiento*, entre ellas *La puerta* y *El Otro* plantean la concreta corporeidad de los personajes y la hipotética del autor, mientras que en *Espejismos* o en *Presencia*, de la serie *Gestos para nada,* el autor, a través del protagonista, insiste en la imprescindible y trascendente corporeidad del personaje:

> [...] El escenario os resulta desnudo, vacío, inhóspito: una caverna desalmada,
> una oquedad dormida, ¿no es verdad?
> Y sin embargo, aún quedo yo, y eso ya es mucho.
> Os hablo, me muevo, estoy.
> Y aunque me calle, aunque me inmovilice, seguiré estando, y eso ya es mucho.
> Cuando me vaya, os daréis cuenta.
> Porque no sólo no habrá nada: habrá además mi ausencia[336].

Por otro lado, no olvidemos que, paralelamente al desarrollo de una dramaturgia de tendencia investigativa, Sanchis reflexiona, en *Ñaque*, sobre una teatralidad marginal, desplazada en el Siglo de Oro por la comedia urbana[337]. Los dos personajes-actores pobres, comidos por los *piojos*, simbolizan con sus propios cuerpos mal vestidos y poco vistosos, la otra teatralidad histórica. Pero también pueden sugerir, y de hecho así lo demostró el éxito de público y de crítica, el advenimiento de otros horizontes —otras fronteras— para el teatro español.

El cuerpo en *¡Ay, Carmela!* remite a otro tipo de reflexión. Se trata aquí de un cuerpo de teatro en el teatro —los artistas de

---

[336] Sanchis Sinisterra (1991: 109).

[337] No podemos dejar de actualizar el enfrentamiento entre estas dos teatralidades —rica y pobre— y hacer un paralelo con el fasto de los espectáculos que dominaron la escena sobre todo del teatro público de los años ochenta y noventa, y la alternativa teatral, más modesta, volcada en la investigación y el compromiso social.

variedades— de las dificultades propias a la puesta en escena —la posibilidad de *existir* en un escenario— y sobre todo de la desaparición de un contexto histórico y no ya metateatral. La corporeidad de la vida —danzas, desplazamientos, movimientos— cede el paso a la *fisicalidad* de la muerte: los recursos textuales y escénicos acentúan, a través de la ruptura física que se hace palpable entre Paulino y Carmela, el abismo histórico entre un antes y un después. Las palabras vivas que el cuerpo *muerto* de Carmela dirige a los milicianos —simbólicamente ubicados en el patio de butacas— indican, en mi opinión, el lugar del escenario como espacio privilegiado de la memoria histórica, lugar que Paulino, adaptado a una nueva realidad, prefiere abandonar. Las últimas palabras de Carmela, en diálogo ficticio pero verdadero con *su* público, dan a entender los riesgos de una dramaturgia pobre, libre y auténtica —ética y estéticamente— durante la guerra civil.

En otro orden de cosas, pero siempre dentro de la vena investigativa que caracteriza el estilo y la forma de Sanchis Sinisterra, en los *Naufragios de Álvar Núñez o la herida del otro*, el cruce de tiempos y espacios se traduce por medio del tratamiento corporal de Álvar Núñez. La *otredad* se declina en la imagen de los cuerpos, los desplazamientos en los diferentes niveles de la acción y del escenario y los diferentes planos del discurso. Así, tanto el cuerpo desnudo que atraviesa un espacio *diferente*, como los personajes que, venidos de otros tiempos y otros lugares, logran imponerse en un espacio improbable y entablar con el protagonista y con la Historia un diálogo más improbable aún, construyen una dramaturgia en la que el cuerpo es el punto de partida y de llegada. Shila o Esteban, dejados al final de la obra como un residuo sin sentido en la historia, forman parte también de la corporeidad de Álvar. Por ello, creo que la *herida del otro* en el cuerpo de Álvar Núñez va más allá de la imagen de una inserción cultural: es en el cuerpo dramático —como lo venimos entendiendo hasta ahora— donde se proyecta el conjunto de los diferentes personajes y las coordenadas espacio-temporales que conforman, aquí, el drama del mestizaje.

Fuera del tiempo y del espacio, en *Flechas del ángel del olvido*, las coordenadas dramáticas se cruzan con un cuerpo de magras pero significativas referencias textuales: en él se conservan las marcas

dejadas por la desmemoria. Como en *El lector por horas* (1998), la palabra dramática constituye el núcleo de la acción y desplaza, en gran parte, el protagonismo del cuerpo como motor escénico. Tanto en una como en otra obra, el *enigma teatral* queda intacto: las reglas y las convenciones teatrales establecidas se ven desbaratadas por una dramaturgia que va más allá de la piel y del mimetismo discurso-gesto. Ubicado en un sitio que lo aleja del escenario y lo acerca a la función de *oyente*[338] —no olvidemos que así como la protagonista de *Flechas del ángel del olvido* no tiene memoria, la de *El lector por horas* es ciega— el receptor debe ser partícipe en la construcción del sentido. El despojo escénico y textual del cuerpo —"todo lo que arrastran, toda esa ropa sucia, ese pasado... Esa joroba que no les sirve de nada" (57)— la sustracción del *volumen* en la palabra dramática indica, en estos casos, la ausencia de lo *físico* para que el receptor implícito tenga que volver a inventarlo.

[338] En la obra breve *Al lado*, publicada en *Pervertimientos*, el espectador es llevado a reconstruir los movimientos y gestos, incluso los cuerpos y las apariencias, de una obra que no puede ver pero que le es narrada en escena por un personaje que la puede presenciar.