



José Sanchis Sinisterra: construcción dramática y significado en Lope de Aguirre, Traidor¹

Sor Elena Salazar

*Universidad de Oriente, Venezuela.
E-mail: salazarsor@hotmail.com*

Resumen

José Sanchis Sinisterra (1940), es uno de los más importantes dramaturgos e investigadores españoles de la denominada generación del setenta. En 1996 va a producir una obra que nos remitirá a un momento histórico de la realidad americana, cuando dramatiza *Lope de Aguirre, traidor*, donde contará la trayectoria y las vicisitudes de la famosa expedición de El Dorado, conocida también como expedición de Los Omaguas y que se desarrolló en 1561. Tomando como centro del drama la figura histórico-mítica de Lope de Aguirre, Sanchis construye su obra a través del recuerdo de nueve dramatis personae, quienes ofrecerán una visión estereoscópica muy particular de los acontecimientos trágicos de la famosa expedición. Para la elaboración de la pieza, el autor parte de los textos cronísticos, a los que da nueva naturaleza. La heterogeneidad de partes y textos que conforma el discurso dramático de *Lope de Aguirre, Traidor* está constituido por la “Aclaración”, “La escena”, una “Obertura”, la carta fragmentada de Aguirre dirigida al rey Felipe II y tres discursos corales interpretados por los protagonistas de

Recibido: 29-09-09 • Aceptado: 10-11-09

1 El original de este texto corresponde a la ponencia leída en el V Congresso Brasileiro de Hispanistas UFMG. I Congreso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas, del 2 al 5 de septiembre de 2008. Las reflexiones de este texto preceden al estudio e investigación de mi tesis doctoral titulada: *Lope de Aguirre, de la Crónica a la Dramaturgia: Presencia en ausencia en Lope de Aguirre, traidor*, Universidad de Oviedo, España, 2008.

los monólogos. La escritura de *Lope de Aguirre, traidor* no desatiende algunos planteamientos filosóficos que se plantea el dramaturgo en el manifiesto del Teatro fronterizo (1977), especie de teoría teatral donde una de las áreas de investigación estaba destinada a la naturaleza del texto dramático. La confección de LAT se distingue de partes y textos que permite también inferir una reflexión crítica que considera desde la obra dramática hasta la obra teatral o espectacular.

Palabras clave: Dramaturgia, teatro e historia.

José Sanchis Sinisterra: dramatic construction and meaning in Lope de Aguirre, Traidor

Abstract

José Sanchis Sinisterra (1940-) is one of the most important dramatists and investigators of the seventy's generation. In 1996 Sanchis wrote a play called *Lope de Aguirre, traitor*, it is a play that make us go back to historic facts. In this play the author relates the journey and vicissitudes of the popular expedition of El Dorado, also known as Los Omaguas' expedition that took place in 1561. Sanchis built his play through the memories of nine dramatis personae who offer a very particular stereotypical approach of tragic events in this popular expedition taking as a main role the mythic and historic figure of Lope de Aguirre. The author takes certain chronicles which he gives a new approach in order to create this play. The heterogeneity of the components of the texts in the play constitute the dramatic discourse of *Lope de Aguirre, traidor* and these components are divided into the following parts: "the Clarification" (la aclaración), "the Scene" (La escena), "a Overture" (una obertura), the fragmented letter of Lope de Aguirre sent to the king Philippe the Second and three choral speeches represented by the main characters of the monologues. The style of the play shows certain philosophical positions of the author that are present in the Border Theater's Manifiesto (1997). It is a sort of dramatic theory where one of the lines of investigation was used for explaining the nature of the dramatic text. The play is divided into three parts and texts that allow us to interpret a critic reflection that takes into consideration many kinds of plays, passing from dramatic plays to theatrical or spectacular ones.

Key words: Dramaturgy, theater and history.

A manera de Introducción

La literatura producida sobre Lope de Aguirre realiza, de alguna manera, el reconocimiento del marañón, militar, conquistador español a ocupar un sitio en el panorama literario mundial, y muy especialmente en España y en Hispanoamérica. Son muchos los estudios existentes y varias las creaciones literarias que han surgido sobre este vilipendiado personaje. Algunas de ellas: *El Tirano Aguirre* (1872) de Adolfo Briceño Picón; *Lope de Aguirre: Crónica Dramática de la Historia Americana en tres jornadas* (1941) de Gonzalo Torrente Ballester; *Lope de Aguirre: El Peregrino, primer Caudillo de América* (1947) de Casto Fulgencio López; *El Camino de El Dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri; *La Aventura Equinoccial* (1967) de Ramón Sender; *El Tirano Aguirre o la Conquista de El Dorado* (1976) de Luis Britto García; *Lope de Aguirre. Príncipe de la Libertad* (1979) de Miguel Otero Silva; y *Lope de Aguirre, traidor* (1977-1986)² del dramaturgo español José Sanchis Sinisterra, quien es uno de los autores más representativos de la dramaturgia y del teatro español de

los últimos años. Sanchis Sinisterra nació el 28 de junio de 1940, en Valencia, España. Licenciado en Filosofía y Letras (1962) por la Universidad de Valencia, Sanchis es escritor, actor, pedagogo, teórico, director, promotor, profesor e investigador literario y escénico. Así pues, su vida transcurre relacionada sobre todo con el teatro. A los catorce años comenzó a hacer teatro como actor. Entre los años 1957 y 1966 (su “década prodigiosa”, según él mismo confiesa) dirige grupos de teatro universitario e independiente en Valencia, iniciándose de esta manera en la escritura y la investigación teatral. Hoy por hoy, y después de cinco décadas de presencia en la escena española, es una significativa e ineludible referencia. Con autores como José Luis Alonso de Santos (1942), Fermín Cabal (1948), Rodolfo Sirera (1948) e Ignacio Amestoy (1947) forma parte de la que ha sido considerada como la generación de la Transición (1975-1982), pues es justamente por esos años cuando empiezan a hacerse públicas y visibles algunas de sus producciones y propuestas dramáticas más relevantes y distintivas. Nuestro trabajo se inspirará básicamente en *Lope*

2 La edición que manejaré para esta investigación es la edición y selección de Virtudes Serrano, *Trilogía americana* (1996) de José Sanchis Sinisterra publicada por la Editorial Cátedra, Madrid, España.

de *Aguirre, Traidor*, uno de los textos de la *Trilogía americana* de Sanchis.

Antes de examinar el texto dramático de Sanchis, es necesario decir que a 448 años de la muerte del “hijodalgo” español Lope de Aguirre, puede afirmarse que su figura histórica significó mucho más que la rebelión del soldado contra la Corona española del siglo XVI. Cabe destacar que la memoria de Aguirre fue ignorada durante tres siglos. A excepción de la crónica de Indias, de algunos textos líricos de don Alonso de Ercilla en su *Araucana* (1569), de las referencias históricas de Walter Scott (1771-1832), no será sino a partir de 1870 cuando en la literatura, por ejemplo, se reescriba la historia del soldado español.

***Lope de Aguirre, Traidor* y su significado en el texto**

El adjetivo traidor, que acompaña el título del drama de Sanchis fue dado por el propio Aguirre cuando firma el documento que será enviado al rey Felipe II, y que da cuenta, entre otros sucesos, de la muerte o del asesinato de Pedro de Ursúa. Según el testimonio del cronista Francisco Vázquez, el documento fue firmado primero por el general Don Fernando de Guzmán, y después por Lope de Aguirre, Maese de Campo, el cual puso su firma: Lope de Agui-

rre, traidor y mostrándolo a los otros dijo:

¿qué locura y necesidad era aquella de todos que, habiendo muerto un Gobernador del Rey, y que llevaba sus poderes y representaba su persona, pensaban por aquella vía quitarse de culpa? que todos habían sido traidores (Vázquez, 1987: 52).

De estas palabras tomó el autor el título para su obra *Lope de Aguirre, traidor*, compuesta por diversos textos, previos, intermedios y acotaciones que enriquecen la lectura de la obra dramática y fortalecen la representación escénica. La heterogeneidad de partes y textos que conforma el discurso dramático de LAT está constituido por la “Aclaración”, “La escena”, una “Obertura”, los nueve monólogos con sus diferentes paratextos, la carta fragmentada de Aguirre dirigida al rey Felipe II y tres discursos corales interpretados por los protagonistas de los monólogos. Es así, como en esta obra percibimos, a diferencia de otras, que la instancia previa del texto dramático, se verá sustituida por diversos aspectos didascálicos que introducen el drama y que se orientan, específicamente, al texto espectacular.

La estructura dramática de esta obra responde, en parte, a uno de los planteamientos ideológicos que se propuso Sanchis desde la creación del teatro Fronterizo (1977). En efecto, Sanchis en su pri-

mer manifiesto de trabajo se traza un ambicioso programa de revisión y de cuestionamiento del texto dramático y escénico en todos sus niveles. Una de las áreas de investigación está destinada a la naturaleza del texto dramático, es decir, a la construcción dramaturgica de la obra. Sanchis en cada una de las configuraciones de sus obras establece una “frontera entre reflexión teórica y práctica creativa”. Para el momento de la escritura dramática obvia las nociones clásicas preestablecidas. Confecciona cada parte con mucha inteligencia, con mucha intención, con mucho cuidado y con mucho sentido. En su proceso creativo dramaturgico a veces cae en un dogmatismo imponiéndose sobre el futuro director escénico. Veremos rápidamente algunas de las partes que organizan la escritura dramática de *Lope de Aguirre, traidor*.

La “Aclaración” es el texto en estilo directo del autor, donde, entre otros aspectos, señala la estructura o la composición de la obra. El dramaturgo inicia su aclaración diciendo que el texto de LAT está conformado por breves monólogos y la carta de Aguirre “fragmentada y reestructurada con vistas a su interpretación coral”. Con respecto a esta parte, el propio Sanchis marca al final de esta “Aclaración”, diciendo que.

Los enunciados precedidos por un guión (—) pueden ser atribuidos a personajes

de los monólogos que no tengan una intervención inmediata en la secuencia coral, o bien a otros actores, miembros exclusivos de la instancia coral (Sanchis Sinisterra, 1996: 189).

De modo que esta apostilla didascálica por parte del dramaturgo, en cuanto a los enunciados precedidos por el guión y al número de *dramatis personae*, -aunque no se ofrece directamente-, advierte que el texto supera los nueve personajes, identificados cada uno con su paratexto. Queda entonces, la incógnita de que estaban esos nueve y algunos más, para lograr la “interpretación coral” fantaseada por el autor.

Como se ve, el discurso del dramaturgo, en esta parte introductoria del drama, aparece como una nota preliminar, didáctica e instructiva en relación con la delimitación de la estructura y los componentes de la obra, así como de su escenificación. En síntesis, como una didascalia. Y es especialmente relevante esta función porque —aparte de las indicaciones de los títulos, de la nominación de los *dramatis personae* y de los “Silencios” que segmentan la “Obertura” y la carta a Felipe II— esta “Aclaración” y “La escena” son las únicas acotaciones explícitas en las que se produce la presencia del autor de la obra. Son, pues, los únicos lugares de “intervención” del autor, los únicos espacios en los que se hace presente para transmitir in-

formación acerca de la composición del texto y sugerir “instrucciones” para la puesta en escena. Como observaremos, el carácter abierto y polisémico de estas indicaciones, en conformidad con la concepción del teatro que manifiesta Sanchis Sinisterra, no aminora el valor de las didascalias, sino que, muy al contrario, les confiere una incuestionable y muy original funcionalidad.

Nuestro dramaturgo sabe muy bien, por su propia experiencia como director de escena, que es en las acotaciones donde se produce uno de los conflictos definidores del hecho teatral, el que se da entre el autor y el director de escena. Ahí, en las acotaciones,

se instala el eterno conflicto del teatro entre texto y espectáculo, es decir, entre autor y director. Digamos que el territorio donde esa batalla permanente, que es la vida del teatro —un conflicto que no tiene solución posible pero que alimenta el devenir del teatro—, de alguna manera tiene su pequeño territorio textual es en el ámbito de las acotaciones (Boadella, Onetti, Sanchis, Solano, 1999: 103).

En fin, en la “Aclaración”, como luego en “La escena”, Sanchis quiere atender, asistir, sugerir como au-

tor las posibles opciones para la puesta en escena; realiza un trabajo dramaturgico: una reflexión crítica que considera tanto el texto dramático como el texto espectacular.³ Para él, la escritura dramática conforma un todo con la escritura escénica, sin desatender la lectura como un acto creador. No piensa en la escritura dramática como un mero ejercicio que se quedará en las páginas de las editoriales, sino que la piensa desde la escena y esa es una de las características que identifica precisamente el teatro de Sanchis desde los tiempos del Teatro Fronterizo y que sigue muy presente, como factor condicionante, en la reflexión y en la práctica del dramaturgo:

Yo me muevo en esa, a veces, incómoda frontera entre autoría y dirección escénica. (...), no puedo concebir la dramaturgia sino como el diseño de una -o mil- virtuales puestas en escena. Por tanto, escribo desde la escena; y, cuando monto, dirijo desde la escritura (Sanchis Sinisterra, 2002: 249).

Observamos como no resulta impropio encontrar en el texto *Lope de Aguirre, traidor* esta parte llamada intencionalmente por el autor “Aclaración” donde haciendo gala de su

3 Usamos “texto dramático” y “texto espectacular” en el sentido que le otorga María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 2ª ed. corregida y ampliada, 1997.

experiencia teatral indique, describa, sugiera o proponga, a veces de manera ortodoxa, las pautas para escenificar el texto dramático. Y ese afán pedagógico de enseñar se convierte en una orden para el director escénico, quien inicialmente percibe las indicaciones como un discurso muy amplio pero en realidad no es más que un mandato que hay que cumplir aunque el autor diga que:

(...) prefiere limitarse a proponer un discurso enmarcador e intersticial no determinante, abierto a soluciones diversas y susceptibles de ser tratado escénicamente desde planteamientos épicos, dramáticos y/o ceremoniales. Cabe también la posibilidad de estructurarlo y redistribuirlo con ciertos márgenes de libertad (Sanchis Sinisterra, 1996: 179).

La “Aclaración” funciona como una especie de prólogo de carácter didascálico y como dice el crítico Alfredo Hermenegildo: Las didascalias son las marcas con que el escritor asegura, o pretende asegurar su presencia’

Esto no quiere decir que el director escénico y, pongamos por caso a José Luis Gómez, quien durante el 92 dirigió el montaje de *Lope de Aguirre, traidor*; respete siempre la voluntad de Sanchis. Gómez, aunque inspirado, por supuesto, en el texto del dramaturgo, posee su propia ideología, su propio punto de vista con respecto al referente *Lope*

de Aguirre, traidor. Esta muestra de interpretación que sobre la obra posee Gómez y su respectiva aplicación en el montaje es lo que reitera que el director escénico es libre de representar cualquier obra dramática o como dijera Hermenegildo: “la puesta en escena es autosuficiente porque el director dispone de total libertad” (Hermenegildo, 2001: 64).

Una segunda parte del drama Sanchis la denomina “La escena”, plantea varios aspectos del teatro: la disposición del escenario o espacio escénico, la construcción del personaje, el tiempo dramático, la utilería, el monólogo, el soliloquio y otros signos teatrales como el sonido, la luz, la música y los gestos.

De la lectura de “La escena” se desprenden varios campos que necesitan su atención: por un lado, el estado del personaje y su significado en el monólogo; por el otro, la intervención o presencia de los signos teatrales en el montaje escénico. El relato del drama de LAT puede utilizar espacios imaginarios sin limitación alguna: los movimientos, los cambios son factibles en esta pieza. En fin, el autor señala su propuesta escenográfica y realiza una interpretación de los signos convencionales utilizados en el espacio escénico.

El autor no sólo explica las funciones del escenario sino que a su vez trata de despertar la actividad creadora y participativa del especta-

dor: “La locura de Aguirre no se reduce a cifra. Cada cual la descifre”. Uno a uno, los nueve personajes relatarán o fotografiarán la conducta de Aguirre, a ellos le corresponde describir y exponer su actuación y su participación en la Jornada de Omagua. A Sanchis le interesa mucho la figura del espectador, de ahí su preocupación por que cada actor-personaje retrate, defina, exponga su visión sobre Lope, y más aún motivar una conducta en el espectador que le permita participar activamente.

De ahí, el otro concepto introducido por Sanchis: la lectura como creación. El dramaturgo apela al cooperativismo del lector, del espectador, buscando un proceso interactivo que rompa con la visión tradicional del espectador, que era una especie de ente pasivo, en el viejo teatro. Por este otro aspecto anotado por el dramaturgo es importante citar aquí su definición sobre el espectáculo:

Un espectáculo, una obra, no es una emisión unilateral de signos, no es una donación de significados que se produce desde la escena a la sala-o desde el texto hacia el lector-, sino un proceso interactivo, un sistema basado en el principio de re-

troalimentación, en el que el texto propone unas estructuras indeterminadas de significado y el lector rellena esas estructuras indeterminadas, esos huecos, con su propia enciclopedia vital, con su experiencia, con su cultura, con sus expectativas. Y de ahí se produce un movimiento que es el que genera la obra de arte o la experiencia estética (Sanchis Sinisterra, 1995: 67).

El autor, en esta segunda parte didascálica, insinúa algunos de los signos teatrales en que el director debe reparar y que además son necesarios porque crean cierta realidad en la obra: la luz, el sonido, la música y los gestos de los actores. La luz y el sonido, por ejemplo, permiten por un lado, recrear los cambios de día y noche o de luz y oscuridad en la obra y por el otro, pueden ser primordiales para el director que puede darles un carácter protagónico, como lo sugiere el autor. En este sentido, es una de las novedades o características del teatro de Sanchis: que el director considere aspectos del espectáculo, y no como necesariamente le indica el autor.

Es así como en la “Aclaración” se insinúa un implícito diálogo entablado con un tú, el director,⁴ a quien

4 Aunque, en el fondo, como el propio autor nos autoriza a pensar, el diálogo quiere alcanzar al lector, una suerte de director virtual: “Leer un texto teatral consiste en asistir a una representación imaginaria. Todos los niveles del discurso dramático remiten a un referente teatral, escénico, a un espectáculo que todavía no (o ya no) tiene lugar. Por lo

van dirigidas en el fondo las instrucciones del dramaturgo. Asimismo esta parte, que no resulta una nota marginal, representa una de las didascalias más importantes del texto que suministra información diversa sobre LAT y además funciona como el texto reservado para la intervención directa del escritor, quien no puede identificarse en la obra dramática. El autor alcanza su rol protagónico en ese texto didascálico.

Sin embargo —y como es sabido—, por mucho que, como afirma Hermenegildo, el crítico ya citado, “las didascalias son las marcas con que el escritor asegura, o pretende asegurar su presencia” (Hermenegildo, 2001: 24), el lugar que el teatro le reserva para tratar de “mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo” (Hermenegildo, 2001: 20), esto no quiere decir que el director escénico esté obligado a respetar siempre la voluntad del autor, algo que conoce de sobra el propio Sanchis, no en vano destaca también —ya se ha dicho— como director de escena. Para él, de hecho, esa “tensión entre texto y representación, entre dramaturgo y director de escena”, que es, en última instancia, una “tensión en torno a la noción de auto-

ría”, constituye uno de los niveles de reflexión y de práctica escénica más fructíferos de toda la historia del teatro (Sanchis Sinisterra, 2002: 265). La práctica avala, en efecto, estas consideraciones.

Por supuesto, la constatación de que la “Aclaración” y “La escena” son los dos paratextos didascálicos más relevantes de la obra no ha de hacernos olvidar que el texto de Sanchis contempla otras didascalias. Cumplen igualmente esa función los nombres de los personajes o los títulos encabezadores de cada monólogo, así como las acotaciones implícitas o internas que se encuentran dentro de los monólogos y los discursos corales, que contienen informaciones indispensables para el montaje escénico. De hecho, como Sanchis nos recuerda cuando teoriza acerca del papel de las acotaciones en el texto y la práctica teatral, no puede hablarse en rigor de un grado cero didascálico en un texto dramático,

ya que éste se caracteriza precisamente por contener, en su propia naturaleza discursiva, una mayor o menor presencia de indicios didascálicos. Es decir, que cualquier serie o conjunto de enunciados con vocación teatral lleva inscritas ciertas instrucciones relativas a sus circunstan-

tanto, leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual” (Sanchis Sinisterra, 2000: 237).

cias de enunciación (Sanchis Sinisterra, 2002: 264).

Las acotaciones del texto están resumidas básicamente en “La escena” y en la “Aclaración”. Pero *Lope de Aguirre, traidor*, como cualquier pieza dramática, se caracteriza también por la presencia de didascalias implícitas. Anne Ubersferld, señala, entre otros aspectos, que las didascalias

Designan el contexto de la comunicación, determinan, pues, una pragmática, es decir, las condiciones concretas del uso de la palabra. En resumen, las didascalias textuales pueden preparar la práctica de la representación con la que no figuran como palabras (Ubersfeld, 1993: 17).

Las didascalias no sólo tienen que ver con el uso exclusivo de la palabra sino que también participan de la representación, como afirma Ubersfeld. Precisamente el teatro está concebido desde Aristóteles como acción, como mimesis; el teatro es palabra pero también acción.

Los Monólogos en *Lope de Aguirre, Traidor*

Los personajes son para Sanchis Sinisterra unos meros fantasmas, unas simples máscaras. En una de sus reflexiones teóricas define el personaje como

El sujeto agente o paciente de los acontecimientos figurados, representados en —o por medio de— la obra, sí, pero podría

asimismo invertirse la definición y afirmar que la acción dramática es el resultado de los actos, conductas y situaciones atribuidos a esos sujetos agentes o pacientes que denominamos personajes (Sanchis Sinisterra, 2002: 203).

Para Sanchis la prioridad en el teatro no radica en el personaje sino en la acción dramática. Esta es el eje central del texto, es el motor que mueve al personaje. El planteamiento del autor está muy cerca de la filosofía aristotélica con respecto a la acción trágica; no en vano, al teorizar sobre el personaje dramático, Sanchis se hace eco de estas palabras tomadas de la *Poética*:

La parte más importante de la tragedia es el encadenamiento de las acciones; la tragedia es, no una imitación de los hombres, sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desgracia; pues la felicidad y la desgracia están en la acción, el fin es actuar, no ser, y los hombres son lo que son por su carácter, pero son felices o no por sus acciones (Sanchis Sinisterra, 2002: 303).

Las trampas y engaños del decorado tratan de traducir ese clima fantasmagórico, un tanto irreal, que irradian las figuras que se mueven en la escena, “restos de un coro extraviado” (así se indica ya en el paratexto (“Extravíos de un marañón sin nombre en la selva amazónica”), para constituir luego uno de los motivos recurrentes del texto (“figura

que estoy solo, perdido en esta selva”, aparece expresamente el Marañón del monólogo quinto, y esa sensación dan los personajes cuando enuncian los discursos corales). No tienen perfiles nítidos, conforman una “pluralidad ambigua” en su conjunto, pero también están dotados, individualmente, de una definitoria ambigüedad. Son formas, sombras, siluetas que deambulan por el escenario en busca de “nombre y figura”, que adquieren momentánea y débilmente cuando se les concede la palabra, sobre todo a través de los monólogos, en los que ocasionalmente salen de su cárcel coral para dotarse de una cierta entidad y adoptar la condición de “personaje”. Las indicaciones del dramaturgo en esta acotación revelan su verdadera naturaleza, ayudan al lector y al director escénico a crear una imagen exacta del borroso perfil de estas figuras. Por ello, en el fondo, la cesión de la palabra, la cesión de protagonismo puede ser vista, tal como indica el dramaturgo, como una condena y un destierro: los expulsa de su condición de sombras fantasmagóricas sólo por un momento, y ello para ubicarlos, al hacerlos “personajes”, en una “balsa a la deriva en el río sin tiempo del Teatro”. Sólo ahí, en el teatro, cobran vida, todo lo precaria que se quiera: sólo en el teatro pueden ser rescatados de su función

subsidiaria para transmitirnos la otra cara de su historia y de la Historia.

En este sentido, es patente la relación de estos personajes con los protagonistas de muchas otras piezas de Sanchis, como es el caso de *Los figurantes*, en donde los personajes aspiran a protagonizar la pieza que representan, sustituyendo a los actores principales, aunque sin conseguirlo. Hacen todo lo posible por pasar a primer plano, pero no pueden ocultar su precariedad. El autor los coloca en situación de protagonistas, les confiere relieve, aunque finalmente no son capaces de individualizarse y deshacerse de su fragilidad y subsidiariedad. Así los presenta el autor en la “Figuración” que escribe como prólogo para la edición de la obra: “Presencia precaria y muchas veces plural —que no coral: vestigios degradados son de tan ilustre antecesor, el Coro—, en ocasiones hablan al unísono, gritan más bien.” Y así lo reconocen ellos mismos en algunos momentos de la obra:

COMENSAL 4°.— Está visto que, por unas cosas o por otras, nunca saldremos de la figuración...

Airadas protestas de muchos.

CORTESANO 5°.— (Indicando vagamente todo lo que les rodea) Es por estas cosas...

Los tres frailes capuchinos.— ¿Qué cosas, Pelayo?

CORTESANO 5°.— Estas cosas... Los de-

corados, los trajes, las pelucas, las luces, los ruiditos... Todo es de ellos, de los otros... Lo han hecho para los personajes de verdad, para los protagonistas... Así, nosotros sólo podremos ser figurantes... (*Mostrando su propio traje*) Con esto, por ejemplo..., ¿de qué se puede hacer, si no es de bulto? (*Al Comensal 4º*) Y tú, Rosendo, con ese pollo, ¿qué quieres figurar?

COMENSAL 4º.— (*Ocultando, avergonzando, el pollo*) No..., yo..., nada...

Algunos empiezan a considerar críticamente sus atuendos y los decorados (Sanchis Sinisterra, 1993: 9).

Los personajes de LAT son también “restos de un coro extraviado”. Y esa condición de integrantes de un conjunto más amplio en el que alcanzan su total significado, sin poder individualizarse del todo, desembarazarse del todo de su supeditación al colectivo del que forman parte, explicaría la concepción técnica y estructural de la obra, la disposición de los materiales y su naturaleza (monólogos y discursos corales que no conforman una fábula en el sentido convencional del término).

Sin embargo, los “figurantes” de la Historia que comparecen en escena en LAT adquieren un relieve protagonista del que carecieron en los hechos de los que dan cuenta y noticia (o, al menos, en las narraciones oficiales de esos hechos, no en vano cuestionadas, en cuanto discursos dictados desde las imposiciones del

poder, en el monólogo final, el de Pedrarias de Alместo, justamente uno de los cronistas encargados de “testimoniar” los acontecimientos). Esos seres que quieren “encarnarse”, “individualizarse”, son “condenados” por el autor a “la atroz soledad del monólogo”, desde la que se enfrentan a los hechos, a sí mismos, al resto de los protagonistas, a quienes les escuchan en el plano de la diégesis, a los espectadores (a los lectores) del presente. Y es por esa vía por la que cobran una relevancia que nunca tuvieron, o que tuvieron supeditada a la iniciativa de sus superiores. También por esa vía —por ese procedimiento técnico, por esa construcción dramaturgica— alcanzan intemporalidad: no están en el pasado, sino que están en nuestro presente, por lo que la escena, que simula una “balsa a la deriva”, navega por “el río sin tiempo del Teatro”. Sanchis, fiel una vez más a sus ideas, que cristalizan de una forma semejante en obras como *¡Ay, Carmela!* (donde el teatro, en el sentido material y en el sentido genérico, es el espacio en el que puede operarse de modo natural la abolición de los límites temporales, por lo que Carmela y Paulino, sus protagonistas, por efecto del teatro, pueden “estar” en dos tiempos distintos), presenta al Teatro como:

un espacio en donde pueden y deben suceder toda suerte de transgresiones poéti-

cas de la realidad, de “maravillas” de la ficción dramática que se justifican ante el espectador por la propia índole específica del arte de la representación (Aznar Soler, 1999: 60).

Como indica Virtudes Serrano, los personajes de LAT

encarnan a los fantasmas de un pasado destruido y destructor y revelan en su construcción como personajes el peso de su doble dimensión. La soledad del monólogo en la que se ven inmersos es la soledad del vencido, de la víctima, pues todos en una u otra medida lo son de su propio destino (Serrano, 1996: 50).

Por muy precario que sea su protagonismo, el teatro concede a estos personajes lo que la realidad, la Historia les ha negado y, en cierta medida, les niega fuera de esos límites de la ficción, del entramado teatral. En este sentido, los personajes de LAT presentan la misma naturaleza que tantos otros protagonistas del teatro de Sanchis, tantos otros marginados, secundarios, figurantes de la vida y de la Historia a quienes el teatro permite expresarse, buscarse y encontrarse.

Las palabras del autor *sobre* los personajes se convierten de pronto en palabras del autor *a* los personajes, en un quiebro de signo metateatral que no afecta sólo al nivel de la enunciación (tránsito de la enunciación objetiva, descriptiva esperable en una acotación al apóstrofe que

convierte la acotación en diálogo con los entes de ficción que protagonizarán la obra) sino también al plano estético-ideológico, en la medida en que le sirve al autor para exponer una concepción, si no una teoría, del teatro. Esa concepción está anclada en la tradicional interpretación del mundo como teatro: la isla en la que se instala su existencia ficcional y la balsa a la deriva en la que viajan existen “en el río sin tiempo del Teatro”, la balsa arrastra en su camino la “utilería de viejos escenarios” y a los personajes los acompañan “jirones” de la historia del teatro. En el teatro concurren el pasado y el presente, la expedición de Ursúa, por obra y gracia del teatro, sigue su camino sin detenerse, “se prolonga en el tiempo”, y los personajes están por ello simultáneamente en su presente histórico y en el del espectador. Así se explican muchos pasajes de los monólogos y la naturaleza intemporal de los discursos corales, cuando los personajes, que tienen una encarnadura histórica, se dirigen o parecen dirigirse a los espectadores, comparten su tiempo con el de éstos: fueron y son.

Los nueve monólogos de la obra dramática carecen de acotaciones directas que indiquen la presencia específica de algún signo teatral no verbal. Los signos están implícitos en el tiempo y en el espacio de la obra dramático-teatral. Signos como la luz, el

sonido, la música, los accesorios y el gesto con sus variantes confluyen en el enunciado de la obra. La delirante aventura en medio de la cual el soldado español decidió declararse en rebelión contra el rey Felipe II y su imperio español, transcurre entre sombras, tinieblas, hambre, plagas, sueño, vigilia, ríos, naufragios, tormentas y miserias. Y todos estos elementos extraídos del conjunto de los monólogos de la escritura dramática llevados a la escena se convierten en signos. En el monólogo de Ursúa observamos que transcurre en una noche de fiebre, sueño y vigilia y cada vez que aparece en el escenario aquejado por la fiebre lo acompaña una luz blanquecina.

No es el dramaturgo, el autor del texto, quien desde las didascalias siempre señala parte del vestuario, accesorios que debe tener el personaje. Éste, muchas veces en la intervención de su parlamento señala indicios que van diseñando su representación. Por ejemplo, el personaje Antón Llamoso a lo largo de su discurso (sexto monólogo) sin pretender, va revelando (tanto al lector como al director escénico) los accesorios inherentes a su personaje, y que para la puesta en escena (si se trata de mostrar cierta verosimilitud del hecho dramático o quizás contemplar un poco las directrices del autor) es necesario indicarlo. Un

ejemplo de signo muy particular que se advierte en su discurso es la referencia que hace a los dos “hierros” llamados por él “Espino” y “Gallardo”. El personaje aporta una minuciosa descripción que resume sus orígenes y sus finalidades:

No les han de inquietar estos dos hierros: me gusta darles brillo y aguzarles el filo, no más que porque son viejos amigos y han pasado conmigo muchos trances apurados. A éste le llamo “Espino”, y es hijo de Granada: extremado para asuntos de noche que requieren secreto o ‘para abrazos repentinos y estrechos. Este otro prefiere fiestas, más alborotadas, pero también sabe ser discreto y cauteloso, si la ocasión lo pide. Toledano, en efecto, y de nombre “Gallardo” (Sanchis Sinisterra, 1996: 223).

El autor no sólo advierte en su primer texto didascálico que *Lope de Aguirre, traidor* está construido por los nueve monólogos y varios discursos corales que aluden a tres ámbitos temáticos: narración y descripción de la jornada, retratos de Ursúa y de Aguirre y Jirones de los propios monólogos, sino que además hace énfasis sobre la carta de Aguirre dirigida al rey Felipe II, “Fragmentada y reestructurada con vistas a su interpretación coral”.

Otra de las piezas fundamentales en la construcción de LAT es la incorporación fragmentada de la carta de Aguirre dirigida al rey Felipe II,

situada entre el séptimo y octavo monólogo. Se trata de un texto autobiográfico reescrito bajo un tono elegíaco, estructurado en seis partes, separado también al igual que el primer discurso coral por la acotación “*Silencio*”, y los enunciados precedidos por un guión. La carta de Sanchis respeta el vocativo y suprime los signos de puntuación. Las palabras se cabalgan a cada instante dándole mayor fuerza al enunciado. La carta es reiterativa al igual que los discursos corales. En suma, está dispuesta formalmente del mismo modo que éstos: con base en reiteraciones, frases cortadas, interrupciones, etc., a las que se añade ahora la ya mencionada falta de puntuación, que refuerza su naturaleza salmódica. Por ello, parece susceptible de ser ejecutada escénicamente como un discurso polifónico, por mucho que todos los fragmentos que la componen estén tomados de la carta original, debidamente manipulada por el dramaturgo, y la voz que recojan sea siempre la de Lope. Copiamos, como muestra, varios pasajes:

- Rey Felipe natural español hijo de Carlos invencible yo Lope de Aguirre...
- Yo Lope de Aguirre tu mínimo vasallo...
- De Carlos invencible yo Lope de Aguirre tu mínimo...
- Tu mínimo vasallo cristiano viejo de medianos padres hijodalgo natural vas-

congado...

— De medianos padres hijodalgo natural vascongado...

— Natural vascongado en mi mocedad pasé el mar océano a las tierras del...

— A las tierras del Perú por valer más...

[...]

— Fue este gobernador Pedro de Ursúa tan perverso ambicioso y miserable que...

— Ambicioso y...

— Que no lo pudimos sufrir y así no diré más que le...

— Tan perverso...

— No diré más que le matamos y luego alzamos por nuestro rey a un mancebo caballero de Sevilla que se llamaba don Fernando de...

— Alzamos por nuestro rey a un mancebo caballero de...

— Y lo juramos por tal y a mí me nombraron su maese de campo y porque no consentí en sus insultos y maldades me quisieron...

— Me quisieron matar y entonces yo maté al nuevo rey y al capitán de su guardia y a cuatro capitanes y a su mayordomo y a un capellán y a una mujer y a un comendador de Rodas y a un almirante y a dos alféreces y otros cinco o seis aliados suyos...

— Y entonces yo maté al nuevo rey...

[...]

(*Silencio*).

— Porque yo y mis compañeros por no poder soportar más las crueldades...

— Las crueldades que usan tus odores virreyes y gobernadores hemos salido

de...

— Hemos salido de tu obediencia y nos desligamos de nuestras tierras...

— Y nos desligamos de nuestras tierras de España...

— Nos desligamos...

— Tierras de España...

— España y esto...

— Por el trato injusto que nos dan tus ministros quienes por remediar a sus hijos y criados nos han usurpado y robado... (Sanchis Sinisterra, 1996: 234-235).

Quizá el juego dramático apunte a la idea de que la voz de Lope es en realidad la voz de muchos, que lo que Lope plantea en su carta —y en su materialización en el texto LAT— es asumible por al menos parte del grupo o la colectividad inmersa en su aventura, sin perder de vista, claro está, la dimensión ideológica y actualizadora de esa aventura (es decir, su valor para nuestro presente histórico).

Mediante la carta comparece, entre las otras —las que enuncian los monólogos y los fragmentos de los discursos corales—, la voz de Lope, presente sólo en el texto mediante las evocaciones de los demás y, ahora, con la singular versión que de su carta nos ofrece el dramaturgo. Las pocas intervenciones de Lope en los monólogos sólo se materializan mediante el recurso memorístico de algunos personajes como Juana Torralva, quien en su relato incorpora muchas veces algunas palabras de

Lope, las cuales son advertidas a través de las comillas:

Pero ve y díselo, Juana Torralva, dile sensatamente lo que le importa y te oirás decir: “A callar y a tus cosas, metemento, que yo sé muy bien lo que conviene a mí y a los míos.” Pues muy bien, sí señor, vuesa merced lo manda y es el amo, y Juana Torralva cierra el pico y no vuelve a decir esta boca es mía (Sanchis Sinisterra, 1996: 188).

Cabe destacar que las “intervenciones” de Lope en algunos monólogos funcionan solamente como notas para reafirmar la historia que narran los personajes, y es en realidad sólo a partir de la transcripción de la carta como se logra la intervención directa y explícita de Lope en el texto.

Su voz y su interpretación evidentemente contrasta con la del resto de los personajes y ese perspectivismo es el que le permite al lector/espectador generar su propia interpretación. En primera persona, oímos su versión de los hechos, en una voz que se reivindica a sí misma y que explica el sentido de sus actos. El lector/espectador posee así todos los elementos de juicio necesarios para establecer su interpretación de la obra, en todas sus dimensiones: argumental, histórica, estética e ideológica.

A Aguirre se le da voz, pero se trata, como vemos, de una voz coral, fragmentada, hecha de enunciados y

enunciaciones diversos. No se le concede la facultad del monólogo, del discurso personal. Curiosamente, gracias a la reproducción manipulada de la carta se le asigna voz y “presencia”; sin embargo, dada la naturaleza de la pieza que Sanchis construye a partir de la carta original, su evidente “presencia” escénica se consigue mediante su no menos evidente “ausencia” física y la debilitación de su palabra, su desintegración en el discurso múltiple y fragmentado del coro.

Reescritura de la carta de Aguirre al Rey Felipe II

Con todo, no deja Sanchis de construir una figura que proyecta una fuerte dosis de individualismo, como se resalta incluso en la organización interna que da a su pieza. Sanchis reelabora la carta de Aguirre —la “fragmenta” y la “estructura”— de un modo personal para adaptarla a las coordenadas estéticas de su obra y asemejarla formal y funcionalmente a los discursos corales; para ello comienza con las palabras iniciales de la carta, pero a partir de ahí no respeta el orden original, saltando de un pasaje a otro, entremezclándolos, repitiendo expresiones y fórmulas que de ese modo quedan realizadas, y confiriéndole una estructura circular de la que carece el original. El punto de apoyo

de esta estructura circular es la afirmación de la persona de Aguirre, la conciencia de la legitimidad de su aventura, reforzada por un comienzo y un final en los que cobra una fuerte presencia la primera persona por medio de las reiteraciones; así ocurre al comienzo:

- Rey Felipe natural español hijo de Carlos invencible yo Lope de Aguirre...
- Yo Lope de Aguirre tu mínimo vasallo...
- De Carlos invencible yo Lope de Aguirre tu mínimo... (p. 234).

Y así sucede, igualmente, al final, en el que sustituye el formulismo de la rúbrica por la afirmación del yo:

- Y entonces yo maté...
- Y por ello maté a todos los...
- Yo Lope de...
- Yo...
- Yo... (p. 239).

En suma, la carta de Aguirre, “fragmentada y estructurada” por Sanchis a través de una amplia gama de procedimientos retóricos (elipsis, epifora, epímone, reduplicación, etc.), logra mostrar en el texto dramático la visión del propio Lope sobre los acontecimientos de Omagua y El Dorado. A la vista de la imagen que Lope traza de sí mismo cabe preguntarse: ¿Qué parte del texto epistolar eligió el autor y qué fue precisamente lo que suprimió para su estructuración? Podemos adelan-

tar que, en el proceso de conversión de la carta de Lope en discurso teatral, el dramaturgo opera simultáneamente desde la fidelidad y la tergiversación, desde el respeto y la libertad tanto hacia el texto como hacia el espíritu de la carta original.

La versión de Sanchis coincide con el comienzo de la carta; se inicia con una breve noticia autobiográfica de Lope, donde, por una parte, destaca sus andanzas en el Perú a la conquista de indios y de pueblos y, por la otra, su condición de cristiano viejo. El dramaturgo, obviando las siguientes líneas del texto original, pasa rápidamente al tema de la desobediencia y desnaturalización de Aguirre con sus respectivas palabras justificativas. Sanchis, en su transcripción de la carta, hace énfasis en la idea de la injusticia que maneja Lope y sus denuncias al rey sobre las anomalías que vivió durante la jornada de Omagua. El dramaturgo, de forma elíptica, selecciona los pasajes que favorecen al “hombre de bien”: refiere los años de servicio del soldado ante el rey Felipe II y las denuncias y consejos de Lope:

- Porque yo y mis compañeros por no poder soportar más las crueldades...
- Las crueldades que usan tus oidores virreyes y gobernadores hemos salido de... (p. 235).
- Ningún ministro tuyo porque ya sabemos hasta dónde alcanza tu clemencia...
- De estas y otras cosas pasadas rey tú

has sido causa por no dolerte del...

— Del trabajo de estos vasallos y no mirar lo mucho que les debes aunque...

— Los que te escriben de estas tierras...

— Aunque también creo que te deben engañar los que te escriben...

[...]

— No fies en estos letrados tu real conciencia que en pocos años... (p. 236).

La vituperable conducta de muchos frailes también es censurada en la carta:

— Pues los frailes a ningún indio pobre quieren absolver ni predicar y...

— Aposentados en los mejores repartimientos...

— Si quieres saber la vida que por acá tienen es entender en mercaderías y adquirir bienes temporales y vender los sacramentos de la Iglesia enemigos de pobres incaritativos ambiciosos glotonos y soberbios de manera que por mínimo que sea un fraile pretende mandar y gobernar todas estas tierras y más te digo...

— Y más te digo que si la disolución de los frailes no se quita de aquí no faltarán escándalos porque cada uno de ellos tiene en sus cocinas una docena de mozas y no muy viejas... (p. 237).

El autor no esconde su predilección por tratar de justificar la actitud de Lope de Aguirre cuando toma de la carta dirigida a Felipe II algunas partes que destacan su intrepidez o su atrevimiento. Algunas citas extraídas por el autor responden, en parte, a ilustrar un Lope víctima de la Corona española a quien le fue negada su “fama, vida y honra”. La selección

del texto histórico contempla así desde la descripción del origen humilde del soldado, cuya pierna derecha fue inutilizada en el valle de Chuquina luchando al servicio del rey, hasta el cristiano que desea el bien y la prosperidad para su rey, como bien lo ilustra la siguiente cita:

— Los capitanes y oficiales que al presente llevo y que pretenden morir en esta demanda como hombres lastimados ruegan a Dios Nuestro Señor te aumente...

— Nuestro Señor te aumente siempre el bien y la prosperidad contra el turco y los franceses y todos los que en esas tierras te quisieran hacer guerra... (pp. 238-239).

Por lo demás, hay muchos pasajes en la carta original donde Aguirre invoca siempre el nombre de Dios, y algunas veces lo utiliza para recordarle al rey que no es de cristiano, por ejemplo, abandonar a los pobres y a los que han servido al imperio.

Hemos considerado pertinente reproducir aquí la primera parte de la carta original que Aguirre le envía al rey Felipe II⁵ e indicar, a través del subrayado, los fragmentos utilizados por Sanchis para su versión. Como podrá observarse, el autor seleccionó sobre todo los pasajes que, como ya dijimos, señalan las virtudes de Lope:

Rey Felipe, natural español, hijo de Carlos, invencible:

Lope de Aguirre, tu mínimo vasallo, cristiano viejo, de medianos padres, hijo-dalgo, natural, vascongado, en el reino de España, en la villa de Oñate vecino, en mi mocedad pasé el mar Océano a las partes del Pirú, por valer más con la lanza en la mano, y por cumplir con la deuda que debe todo hombre de bien; y así, en veinte y cuatro años, te he hecho muchos servicios en el Pirú en conquistas de indios, y en poblar pueblos en tu servicio, especialmente en batallas y reencuentros que ha habido en tu nombre, siempre conforme a mis fuerzas y posibilidad, sin importunar a tus oficiales por paga, como parecerá por tus reales libros.

Bien creo, excelentísimo Rey y Señor, aunque para mi y mis compañeros no has sido tal, sino cruel ingrato a tan buenos servicios como has recibido de nosotros; *aunque también bien creo que te deben de engañar los que te escriben desta tierra*, como están lejos. Avisote, Rey español, adonde cumple haya toda justicia y rectitud, para tan buenos vasallos como en estas tierras tienes, aunque *yo, por no poder sufrir más las crueldades que usan estos tus oidores, Visorey y gobernadores, he salido de hecho con mis compañeros, cuyos nombres después diré, de tu obediencia, y desnaturalándonos de nuestras tierras, que es España, y hacerte en*

5 Esta carta está anexada al texto *La jornada de Omagua y el Dorado*, Madrid, Miraguano Ediciones, 1986.

estas partes la más cruda guerra que nuestras fuerzas pudieren sustentar y sufrir; y esto, cree, Rey y Señor, nos ha hecho hacer el no poder sufrir los grandes pechos, premios y castigos injustos que nos dan estos tus ministros que, por remediar a sus hijos y criados, nos han usurpado y robado nuestra fama, vida y honra, que es lástima, ¡Oh Rey! y el mal tratamiento que se nos ha hecho. Y así, yo, manco de mi pierna derecha, de dos arcabuzazos que me dieron en el valle de Chuquinga, con el mariscal Alonso de Alvarado, siguiendo tu voz y apellidándola contra Francisco Hernández Girón, rebelde a tu servicio, como yo y mis compañeros al presente somos y seremos hasta la muerte, porque ya de hecho hemos alcanzado en este reino cuán cruel eres, y quebrantador de fe y palabra; y así tenemos en esta tierra tus perdones por de menos crédito que los libros de Martín Lutero. Pues tu Virey, marqués de Cañete, malo, lujurioso, ambicioso tirano, ahorcó a Martín de Robles, hombre señalado en tu servicio, y al bravo Tomás Vázquez, conquistador del Pirú, y al triste de Alonso Díaz, que trabajó más en el descubrimiento deste reino que los exploradores de Moysen en el desierto; y a Piedrahita, que rompió muchas batallas en tu servicio, y aun en Lucara, ellos te dieron la victoria, porque si no se pasaran, hoy fuera Francisco Hemández rey del Pirú. Y no tengas en mucho el servicio que tus oidores te escriben haberte hecho, porque es muy gran fábula si llaman servicio haberte gastado ocho-

cientos mil pesos de tu Real caja para sus vicios y maldades. Castígalos como a malos, que de cierto lo son.

Esta carta, escrita por Aguirre en su paso por Valencia y Borburata (Venezuela) durante los meses de agosto y septiembre de 1561, fue entregada al padre Contreras para que la remitiese al rey Felipe. Los españoles consideraron que no se hiciese mención de ella en ninguna época. El monarca, en especial, ordenó su destrucción. El intento fue fallido, circuló por toda América, en diversas editoriales y en distintas copias. Hoy resulta un manuscrito histórico de extraordinario valor que generó —y genera— muchísimos comentarios. Uno de los de más relevancia ha sido el de Simón Bolívar, quien la consideró como la primera declaración de independencia en el nuevo mundo. Bolívar auspició la difusión de la carta de Lope dirigida al rey Felipe II. El 18 de septiembre de 1821 ordenó copiar la carta del conquistador español y publicarla en *El Correo Nacional* de Maracaibo. La carta no pudo ser editada, pero existe la orden de publicación. Se conservan el recibo de la carta y una comunicación al Ministro de la Guerra de Colombia. Una información singular sobre la interpretación del documento que tuvo Bolívar la refiere el novelista venezolano Otero Silva en la nota número 1 del capítulo “Lope de

Aguirre, El peregrino”, de *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*:

El libertador calificaba el documento de desnaturalización de España, firmado por Aguirre y sus marañones en la selva amazónica, como “*el acta primera de la independencia de América*” (Otero Silva, 1979: 252).

A pesar de que muchos investigadores aseveran la ignorancia de la mayoría de los conquistadores, cabe decir que Aguirre fue uno de los pocos que rompe el esquema. A diferencia de muchos conquistadores, sabía escribir. Tenía una caligrafía muy precisa para la época, tenía ideas propias, reflexionaba y reclamaba sus derechos. Su prosa era fluida, entendible. Su carta estaba bien escrita, fue un documento bien agudo, que justifica la sublevación y critica el poder del rey Felipe. Éste no sólo ha ignorado el pago por sus servicios, sino que también atentó contra su honor y el de los marañones. La versión del dramaturgo destaca precisamente las informaciones autobiográficas aludidas al origen y linaje de Aguirre, al honor y a su “valer”, así mismo reseña datos inherentes a la expedición de los marañones.

La selección central que hizo Sanchis del texto epistolar recoge de alguna manera los trabajos cumplidos por Aguirre a favor de la Corona española, los reproches por la in-

gratitud del monarca, la expedición de los marañones, sus crímenes justificados y, por supuesto, el énfasis en el honor y en el valer del peregrino. En fin, el relato seleccionado por Sanchis responde en buena medida a su primera propuesta escritural, que tituló *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre*, en la cual habla de redimir y convertir a Lope en un héroe de la revuelta, en un prematuro libertador. Posición ideológica que el dramaturgo intenta cambiar posteriormente al percatarse de que el objetivo independentista de Lope terminó “en una carnicería de sangre”, como lo afirma en la entrevista reproducida en el anexo:

De hecho, cuando empecé a escribir la obra, surge la tentación de redimirle. Pero, creo que vencí esa tentación, no niego que el discurso desencadenante fue esa opción, y al leer a Otero Silva, al propio Sender, Torrente Ballester, toda la literatura que se ha escrito sobre Lope, etc., había ese planteamiento de Lope un héroe maldito, rebelde, pero al leer las crónicas, dije: eso no es cierto, realmente Lope entró en una paranoia asesina, y allí fue donde establecí la conexión entre Lope de Aguirre. Lope de Aguirre significa con respecto a la autoridad real y lo que significa ETA, lo que significó Sendero Luminoso y tantos otros movimientos que nacen de un impulso justiciero y poco a poco entran en esa dinámica de aniquilar al otro, de aniquilar al que pien-

sa distinto y se convierten en máquinas de matar (Salazar, 2001: 2).

La versión de algunos fragmentos de la carta de Lope que Sanchis introduce en LAT permite la participación y la defensa del propio Lope ante las acusaciones de algunos personajes. Sanchis muestra cierta parcialidad al seleccionar aquellos frag-

mentos que dan una imagen meritoria o favorable de Aguirre. ¿Lo admira todavía?

Finalmente podemos inferir que la carta constituyó una labor dramática que desemboca en una propuesta escénica de compleja estructura textual y directo contenido histórico.

Bibliografía

- BOADELLA, ONETTI, SANCHIS Y SOLANO (1999). *Sesiones de Trabajo con los Dramaturgos de Hoy*. España. Ñaque. p. 150.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997). *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 2ª ed. corregida y ampliada.
- HERMENEGILDO, Alfredo (2001). *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Ensayos/scriptura, nº 9, Universidad de Lleida.
- MUÑOZ, Diego (1992). “José Luis Gómez estrena la segunda producción teatral del V Centenario sobre la locura”, *El País*, España.
- OTERO SILVA, Miguel (1976). *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, Barcelona, Seix Barral.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2002). *La Escena Sin Límites*; Edición de Manuel Aznar Soler, España, Naque. p. 324.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1995). “Por una dramaturgia de la recepción”; ADE- Teatro 41- 42, pp. 64-69.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1996). *Trilogía Americana*; Edición de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas.
- SANCHIS SINISTERRA, José (1993). “Figuración”, *Los figurantes*, Madrid, SGAE.
- VÁZQUEZ, Francisco (1979). *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre. El Peregrino*, Madrid.
- VÁZQUEZ, Francisco (1987). *Jornada de Omagua y Dorado. Relación Verdadera de Todo lo que Sucedió en la Expedición (1560-1561)*, Madrid.