

Zeitschrift: Boletín hispánico helvético : historia, teoría(s), prácticas culturales
Herausgeber: Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos
Band: - (2019)
Heft: 33-34

Artikel: La conquista de la pluma : la escritura en Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro de José Sanchis Sinisterra
Autor: Crocoll, Natacha
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1047088>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.05.2025

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

La conquista de la pluma: la escritura en *Naufragios de Álvaro Núñez o La herida del otro* de José Sanchis Sinisterra

Natacha Crocoll

Université de Genève

Suiza

Resumen: *Naufragios de Álvaro Núñez o La herida del otro* (1991) de José Sanchis Sinisterra es una reescritura teatral de la narración de Cabeza de Vaca. En ella, el dramaturgo juega con el texto original, que aparece fragmentado y subvertido, con el fin de cuestionar los límites de la objetividad histórica, de reivindicar el papel de aquellos que la crónica ha condenado al olvido y de poner en escena su propia visión de la interculturalidad conflictiva que nació durante la conquista. El presente artículo tiene el objetivo de destacar las formas en las que la pieza dialoga con la relación del siglo XVI, a través de un análisis pormenorizado de las referencias a la narración en las réplicas, pero también en las acotaciones, además de un estudio de la relación que mantienen los distintos personajes con el proceso de la escritura de la Historia.

Palabras clave: *Naufragios*, Sinisterra, escritura, memoria, dramaturgia.

The Conquest of the Quill: Writing in *Naufragios de Álvaro Núñez o La herida del otro* by José Sanchis Sinisterra

Abstract: *Naufragios de Álvaro Núñez o La herida del otro* (1991) by José Sanchis Sinisterra is a theatrical rewrite of Cabeza de Vaca's account. In it, the dramatist plays with the original text, that appears fragmented and disrupted, in order to question the limits of historical objectivity, reclaim the role of those condemned to oblivion by the chronicle and stage his own perception of the troubled interculturality created by the American conquest. The aim of the present paper is to underline the intertextuality between both works —the play and the sixteenth-century story— through a careful analysis of the references to the story in the lines and in the stage directions, as well as through a study of the relationship between the characters and the process of historical writing.

Keywords: *Naufragios*, Sinisterra, writing, memory, dramaturgy.

Peer reviewed article: Recibido: 20.4.2019

Aceptado: 1.6.2019

1. NAUFRAGIOS DE ÁLVAR NÚÑEZ O LA HERIDA DEL OTRO: REESCRITURA DE LA RELACIÓN DE CABEZA DE VACA

“Ambivalente” es el adjetivo que usa José Sanchis Sinisterra para definir su relación con la conquista de América¹. En una reciente conferencia dictada en la Universidad de Ginebra, el dramaturgo español explicó que su interés por este periodo histórico había nacido, primero, del arte precolombino, antes de apasionarse por la lectura de los textos de la época. Esta segunda perspectiva desencadenó un conflicto interior en nuestro autor, que se sintió dividido entre el malestar provocado por la catástrofe que significó la conquista para las culturas indígenas y cierta emoción por el valor y la osadía de aquellos españoles que huyeron de la miseria de la península ibérica y se embarcaron hacia tierras incógnitas.

Trilogía americana aparece como un intento de explorar esta ambivalencia y, en la medida de lo posible, conciliar estos dos planteamientos. Publicado en 1996 bajo el sello de la editorial Cátedra y editado por Virtudes Serrano², este libro reúne tres obras muy diferentes (*Naufragios de Álvarez Núñez o La herida del otro*, *Lope de Aguirre, traidor* y *El retablo de Eldorado*), cuyo único punto en común reside en el proceso de reescritura de textos coloniales. Estrenadas en fechas distintas (respectivamente, sin estrenar hasta el tiempo de redacción del presente artículo, 1986 y 1985), cada pieza tiene sus fuentes, su tono y su objetivo propio³.

La obra que forma el núcleo del presente estudio, *Naufragios de Álvarez Núñez o La herida del otro*, fue terminada en 1991 y publicada con ocasión del quinto centenario de la llegada de Colón a América un año más tarde⁴. La lectura de la relación de

¹ Sanchis Sinisterra, José: «Teatro y memoria: la memoria en mi teatro», conferencia dada en la Universidad de Ginebra el 11 de abril de 2019.

² Usamos la edición de Serrano por la riqueza de su estudio y de sus notas hechas bajo la supervisión del autor, pero las tres obras ya habían sido publicadas bajo el nombre de *Trilogía americana* en la editorial *El Público* con introducciones de Moisés Pérez Coterillo en 1992.

³ Para más detalles, véase el excelente estudio preliminar de Virtudes Serrano revisado por el autor en Sanchis Sinisterra, José: *Trilogía americana*, ed. de Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra, 1996, pp. 11-77.

⁴ Se inspira, como su título indica, de los *Naufragios* de Álvarez Núñez Cabeza de Vaca (1542-1555), que cuenta la expedición emprendida en 1527 bajo el mando del gobernador Pánfilo de Narváez hacia la Florida, pero se encuentra con una serie de infortunios, entre otros, varios naufragios que sólo dejan cuatro

Cabeza de Vaca inspiró en el dramaturgo contemporáneo una profunda reflexión sobre el impacto del fracaso en la conciencia colectiva —tanto en el caso de los indios como para los miembros de la desastrosa expedición— y sobre el peligro identitario que produce la aniquilación del otro en el conquistador⁵. El texto de Sanchis Sinisterra no propone una mera adaptación del relato original, sino una reescritura del mismo en dos actos, con una dramaturgia compleja que refleja la confusión de sus protagonistas y la pérdida de sus coordenadas culturales visible a través de la escritura: “Escribir no es tanto llegar a la ‘esencia’ profunda de uno mismo sino, quizás, encontrar al otro que hay dentro de uno mismo, encontrar a los otros que hay dentro de uno mismo”⁶.

El telón se abre sobre un hombre desnudo, aún no identificado, que atraviesa corriendo el escenario durante una tormenta. La aparición fugaz del actor deja paso a un primer acto que despista al espectador. Mientras que se encuentra visualmente ante el cuarto de una casa contemporánea, se suceden réplicas pronunciadas desde los bastidores que aluden a —o incluso citan— la crónica del siglo XVI. Estas voces pertenecen a personajes históricos que aparecen en la relación de Cabeza de Vaca (por orden de aparición: Narváez, Castillo, Dorantes, Esteban y el propio Álgar Núñez), pero también interviene un personaje inventado por Sanchis Sinisterra: la india Shila, mujer ficticia del protagonista. Las diferentes réplicas se suceden, se mezclan y se interrumpen, al mismo tiempo que en el cuarto del siglo XX, un hombre afligido deja la cama conyugal para desnudarse y acostarse en el suelo. La escena polifónica se detiene abruptamente, cuando una mujer española llamada Mariana —otra invención del dramaturgo— entabla una conversación entrecortada con el hombre echado que lleva al espectador a entender que se trata del propio Álgar Núñez, desubicado temporal y geográficamente.

En medio de su discusión discontinua y superficial llega Esteban, esclavo negro que fue uno de los cuatro sobrevivientes de la expedición histórica. Ha sido mandado por otros miembros de la empresa que partió a la Florida para quejarse de la

sobrevivientes: el propio Álgar Núñez, Alonso del Castillo Maldonado, Andrés Dorantes de Carranza y su esclavo Esteban.

⁵ Sanchis Sinisterra, José: «Teatro y memoria: la memoria en mi teatro», conferencia dada en la Universidad de Ginebra el 11 de abril de 2019.

⁶ Sanchis Sinisterra, José: *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editorial, 2003, p. 16.

versión de los hechos dada por el protagonista en su narración de *Los Naufragios*. A pesar de la reticencia de Álgvar Núñez, que se niega a revivir los acontecimientos traumáticos que dejó escritos, los demás personajes históricos invaden progresivamente la escena y recrean los hechos narrados en el texto para corregir, o incluso negar, el relato de Cabeza de Vaca.

El resto del primer acto consiste en una sucesión de escenas —que no respetan la cronología de la relación— que dibujan los acontecimientos de la expedición y culminan con la desilusión de los conquistadores, narrada en el sexto y el séptimo capítulo de la obra de Núñez. Como veremos a continuación, no se trata únicamente de representar los acontecimientos que aparecen en el texto de Cabeza de Vaca, sino que los personajes dramáticos intentan apropiarse del discurso del autor del siglo XVI para reivindicar su participación en los hechos históricos.

El segundo acto sigue, en grandes líneas, el mismo proceso. El telón se abre sobre lo que queda de la tropa de conquistadores, perdidos y hambrientos en tierras hostiles, algunos de los cuales han cambiado de identidad según las necesidades de la obra de teatro (por ejemplo, Melchor Pérez exige que lo llamen Miruelo a partir de este acto). Seguimos a los pocos sobrevivientes del naufragio en su proceso de acercamiento a los pueblos indios del sur de Estados Unidos y empieza a representarse el proceso de mestizaje de Álgvar Núñez, uno de los núcleos de esta parte del espectáculo. Algunas páginas antes del final de la obra, el ritmo se acelera y asistimos al rescate de los conquistadores por otros españoles, aunque, en el caso del protagonista este parece más un rapto. La pieza termina con un diálogo de los personajes representativos de la marginalidad —Esterban y Shila—, que se interrogan sobre la realidad y la utilidad de lo ocurrido en escena.

En suma, el propósito de la reescritura de Sinisterra consiste en interrogar las nociones del fracaso, de la identidad y del papel de la escritura en la creación de la memoria⁷. Es más, gracias

⁷ Varios críticos han afirmado que Sanchis Sinisterra se inscribe, junto con otros dramaturgos españoles del mismo periodo, dentro de una visión posmoderna de la conquista, que pone en duda la “reconstrucción histórica objetiva” de los hechos a favor de una revisión de la concepción del discurso oficial, además de la reivindicación de la perspectiva indígena y de la concepción subjetiva de los acontecimientos históricos. Así lo señalan Floeck, Wilfried: «Dramaturgos españoles contemporáneos como lectores de las crónicas de la conquista: Sanchis Sinisterra y López Mozo», *Hispanística*, XX, 17 (1999a), pp. 26-28, y Sosa Ramírez, Manuel: «Fisuras y alteridad historiográfica en *El retablo de Eldorado* y

a la ruptura de la cuarta pared y a varios recursos metateatrales, entre los cuales destacamos el constante diálogo entre pasado y presente, el autor invita al público a participar en la reflexión y poner en duda la validez histórica del discurso narrativo de Álgar Núñez. Esta constatación da lugar a las dos preguntas que iniciaron el presente artículo: ¿cómo dialogan la pieza y su fuente narrativa? y ¿qué recursos dramáticos emplea el dramaturgo para representar el cuestionamiento de la escritura histórica en las tablas?

2. LA PERMEABILIDAD DEL TEXTO DRAMÁTICO: UN CASO DE NARRATURGIA

La frontera entre relato y teatro es algo que Sanchis Sinisterra está acostumbrado a trasgredir; incluso ha elevado esta costumbre al rango de teoría literaria con el concepto de *narraturgia*. Al proponer un neologismo a medio camino entre narrativa y dramaturgia, plantea una infracción en la nomenclatura habitual de los géneros literarios. Su propuesta de mezcla genérica no es del todo original, ya que él mismo indica que la fuerte permeabilidad entre artes dramáticas y textos narrativos data de la Grecia clásica⁸. Sin embargo, la novedad de lo que propone Sinisterra reside en que no se limita a la mera adaptación escénica de obras novelescas o cuentísticas, sino que propone una verdadera interrogación de la dramaturgia a partir del análisis literario; un proceso que dio lugar a una serie de obras de todo tipo, entre las cuales destacan *La leyenda de Gilgamesh* y *La noche de Molly Bloom*, que proviene del último capítulo del *Ulises* de Joyce⁹. En el proceso que lo lleva del relato original a su propuesta dramática, el autor español pasa por una serie de etapas analíticas profundamente inspiradas en el estructuralismo. De hecho, para él, cada texto consiste, al mismo tiempo, en una *historia* —o sea la cadena de acontecimientos— y en un discurso —la forma en la que se transmiten estos acontecimientos al destinatario—, y le parece de suma importancia que su propia reescritura tome en consideración ambos componentes de la versión original¹⁰. Así, una intensa reflexión sobre los mecanismos

Naufragio de Álgar Núñez de Sanchis Sinisterra», *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 23 (2010), s. p.

⁸ Sanchis Sinisterra (2003), *op. cit.*, p. 17.

⁹ *Ibid.*, pp. 11-12.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 32-33.

discursivos del texto suele aparecer en la propuesta del valenciano, que siente la necesidad de someterse a la estructura narrativa preexistente:

A diferencia del proceso normal de dramaturgia de autor, en el que nuestro trabajo parte de nuestro propio imaginario, en la dramaturgia de textos narrativos la primera fuente del producto dramático, el fragmento de realidad que queremos explorar, la sensación a la que queremos dar forma, resulta que no son nuestros: son de otro, son del autor del texto fuente. Por lo tanto, nuestra escritura se verá extrañada, no sólo por una subjetividad ajena, sino, además, por unas maneras, unas formas, unas opciones estéticas que ya son predeterminadas por el texto originario.¹¹

Naufragios de Álgar Núñez o La herida del otro no se desvía de esta teoría y ofrece una interrogación no sólo sobre la veracidad de los acontecimientos históricos, sino también sobre los mecanismos discursivos empleados por el narrador para enunciar su relato. Para contestar a las preguntas que motivaron el presente análisis, es imprescindible tomar en cuenta este doble enfoque y, por lo tanto, proponer ante todo un estudio de la relación textual que mantienen ambas obras, la crónica del siglo XVI y la pieza teatral del XX.

¿Dónde y cómo aparece el texto original en la propuesta de Sanchis Sinisterra? El dramaturgo valenciano recurre a diversos procedimientos discursivos, con distintos grados de reescritura, para integrar la relación dentro de su obra. A continuación, proponemos unos ejemplos de tales procedimientos, con el objetivo de demostrar algunos de los recursos empleados por el autor¹².

2.1. Citas literales

La primera técnica empleada por el dramaturgo es recurrir a citas literales de los *Naufragios*. En contadas ocasiones, aparece en boca de los personajes dramáticos el texto de la relación, que se puede identificar fácilmente gracias al empleo de comillas

¹¹ *Ibid.*, pp. 15-16.

¹² A pesar de que un análisis semejante no se haya hecho hasta ahora, la lista propuesta no es exhaustiva y, por lo tanto, no hace justicia a los matices del texto de Sanchis Sinisterra, que pediría un estudio pormenorizado en este sentido.

que enmarcan el discurso prestado¹³. Las primeras intervenciones de la pieza de teatro ofrecen un buen ejemplo de este procedimiento. Shila — físicamente ausente de escena — cita una serie de extractos de la crónica, empleando siempre la misma estructura:

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...¹⁴

Aunque la cita aparece marcada con comillas, dando la impresión de una referencia objetiva al texto original, este fragmento demuestra que la subversión que opera Sinisterra sobre la narración de Cabeza de Vaca se da desde las primeras líneas de la obra¹⁵. Un primer indicio de ello es la apropiación del discurso por otras voces enunciativas. Así, mientras que toda la relación está regida por un único narrador homodiegético, son varios los personajes que retoman las palabras de Álvar Núñez en la obra teatral. En el fragmento citado, el recurso va incluso más allá, porque el texto histórico aparece en boca de un personaje enteramente ficticio que logra desacreditar de entrada la fiabilidad de los sucesos enunciados en la relación, sobre todo si consideramos que el resto de la pieza vendrá a corroborar su versión de los hechos¹⁶.

¹³ Este estudio ha sido facilitado por el trabajo anterior de Virtudes Serrano, editora de la *Trilogía americana* publicada por Cátedra, quien ha rastreado la presencia del texto original dentro de la obra de Sinisterra y ha indicado los capítulos correspondientes en la narración de Cabeza de Vaca. Las intertextualidades con la relación que indicamos en el presente artículo son fruto de su investigación.

¹⁴ Sanchis Sinisterra, José: *Trilogía americana*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid: Cátedra, 2006, 1ª ed., p. 93.

¹⁵ Este proceso subversivo encuentra su auge al final del segundo acto, cuando Shila dice: “Me dijo en mi lengua: «Espérame aquí, junto al estero, cuidando a nuestra hija...»” (p. 175). El lector reconoce aquí una construcción similar a la que abre la obra (un verbo enunciativo y la presencia de una cita entre comillas) y, por consiguiente, supone que se trata de una cita del texto original, pero, en este caso, no hay correspondencia con la relación de Cabeza de Vaca, pues en ella no existen ni Shila ni su hija.

¹⁶ La voz de Shila no es la única en aparecer en esta fase inicial, sino que está acompañada por las voces de otros personajes (Álvar Núñez, Pánfilo de

Además de la escena inicial, la narración vuelve a aparecer bajo la forma de cita literal en otra parte de la pieza, esa vez como truco metateatral. Así, poco antes del intermedio, Jerónimo de Alaniz —notario que acompaña la expedición a América— consulta un libro particular:

NARVÁEZ.— (*Saliéndose de su papel.*) ¿Conviene aderezar la historia con presagios funestos? ¿La mano del destino, y todo eso?

ALANIZ.— (*Sacando un libro actual de sus ropas.*) Aquí lo dice muy claro... (*Lee.*) “Aquellas personas que allí estaban vieron y oyeron todas muy claramente cómo aquella mujer dijo a las otras que, pues sus maridos entraban por la tierra adentro y ponían sus vidas en tan grande peligro...” (p. 119)¹⁷

A pesar del uso simplificador del determinante indefinido *un*, el libro que aparece en manos de Alaniz es nada menos que una edición contemporánea (o sea del siglo XX) de *Los Naufragios* de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca. Además del guiño generado por la *mise en abyme* con la aparición física del texto original dentro de la representación, es llamativo observar cómo la crónica se convierte aquí en un mero accesorio teatral.

Conviene subrayar también que la ambigüedad va más allá del gesto de Alaniz, porque ocurre dentro de un contexto en el que los personajes se salen de su papel, como indica la acotación del autor. Los niveles de la representación se multiplican hasta desorientar al público, que se enfrenta con una situación en la que la metateatralidad se mezcla con la intertextualidad¹⁸. El personaje de Narváez no cuestiona aquí únicamente la vera-

Narváez, Castillo, Dorantes y Esteban). Todos recurren al discurso narrativo del texto original, aunque con una construcción diferente a la de Shila.

¹⁷ Excepcionalmente, Virtudes Serrano no indica a qué parte de la relación corresponde este extracto, pero se trata del último capítulo (el XXXVIII), donde el narrador cuenta las profecías de la mora de Hornachos. Núñez Cabeza de Vaca, Álgvar: *Naufragios*, ed. de Arturo Dávila. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, 1ª ed., p. 137.

¹⁸ En cuanto a la intertextualidad, el público debe discernir entre el texto original y la reescritura de Sinisterra, a pesar de que éste no respete el orden cronológico de la relación y quite, añada y transforme personajes y acontecimientos. Además, se suma la dificultad de comprensión ocasionada por la metateatralidad: algunos personajes no se conforman con su papel y reflexionan sobre el mismo, dejando al público frente a un actor que actúa de actor; una situación que participa del cuestionamiento identitario de cada uno de los personajes.

cidad de la relación, sino que incluye en sus dudas la escritura del propio texto dramático, un recurso recurrente en la obra de Sanchis Sinisterra. Dicho en palabras de Virtudes Serrano, “[e]l libro actúa como objeto distanciador y establece un juego entre realidad (historia) y ficción (teatro), entre pasado (tiempo evocado) y actualidad (representación) que debe provocar la complicidad del receptor y activar su juicio sobre lo que contempla”¹⁹.

2.2. Citas modificadas

Otra técnica empleada por el dramaturgo para que dialoguen teatro y relación es la utilización de citas modificadas, que aparecen cuando el autor valenciano transforma directamente el texto original para adaptarlo a su reescritura. Para ilustrar este fenómeno, traigamos a colación la primera réplica del gobernador Pánfilo de Narváez o, mejor dicho, de su voz:

Y los que vienen conmigo vamos a pelear y conquistar muchas y muy extrañas tierras y gentes. Y tengo por muy cierto que, en la conquista, muchos habrán de morir. Pero aquellos que queden regresarán muy ricos, porque tengo noticia de la gran riqueza que esas tierras guardan... (pp. 95-96)

A primera vista, parece que Sinisterra sólo pasa del discurso indirecto que aparece en el capítulo XXXVIII de la crónica al discurso directo, tal vez por obligaciones escénicas. Ahora bien, el efecto logrado va más allá. Al cambiar el texto original al discurso directo, Sinisterra empieza ya a dar agencia y voz propia a un personaje que la relación dejaba mudo. En este sentido, se debe notar la ausencia de comillas para enmarcar el fragmento repetido, que posiblemente denota la voluntad de mostrar que no se trata de palabras “prestadas”, sino enteramente propias e independientes del control del narrador.

Por consiguiente, no es casual que, inmediatamente después de este extracto, las primeras intervenciones de los tres compañeros de Álvaro Núñez a los que el dramaturgo ha querido dar protagonismo —Castillo, Dorantes y Esteban— sirvan para presentarse. El hecho de que sus primeras frases sean para nombrarse (empleando, por supuesto, la narración de Cabeza de

¹⁹ Sanchis Sinisterra (2006), *op. cit.*, p. 119, n. 36.

Vaca) determina su posición ambigua en la obra teatral: crearse y reivindicarse una identidad que la relación les había negado al reducirlos a la casi transparencia, pero obligados a recurrir a ella para afirmarse.

2.3. Alusiones al texto original

Un tercer recurso *narratúrgico* consiste en aludir al texto original sin citarlo. Así, son aquellas palabras puestas en boca de los personajes dramáticos que, sin retomar las de la relación, se refieren a acontecimientos y discursos que aparecen en la crónica.

Encontramos un ejemplo del procedimiento en las intervenciones de Shila al inicio de la pieza cuando, después de las citas literales que ya mencionamos, añade un comentario propio:

Cuando digas... “y al cabo de cinco días llegué a la ribera de un río donde hallé a mis indios, que ya me contaban por muerto”..., acuérdate de mí, y de cómo me viste arañada y cubierta de barro por los cinco días de dolor... (p. 97)

Hemos visto que estas añadiduras se pueden leer, en general, como correcciones del texto de Álgar Núñez que aparece entre comillas. Ahora bien, este extracto resulta particularmente interesante porque Shila contradice las aseveraciones de Cabeza de Vaca recurriendo al texto mismo y apropiándose. En otras palabras, el personaje ficticio se inspira de la propia relación —aquí, del capítulo XIV donde el narrador deja constancia de las costumbres de luto entre los indios— para contradecirla.

Conste como otra ilustración del fenómeno el discurso elaborado por Castillo y Dorantes al inicio del segundo acto, cuando enuncian, de forma alternativa, los diferentes acontecimientos que construyen la acción de la expedición:

CASTILLO.— Ya caminamos hasta hora de vísperas y llegamos a una entrada de la mar...

DORANTES.— Aquí encontramos muchos hostiones, con que la gente pudo calmar un tanto el hambre...

CASTILLO.— Ya es otro día, de mañana. Envías veinte hombres a reconocer la costa... (p. 139)

Cabe resaltar el uso de los pronombres en este fragmento. Castillo y Dorantes, ansiosos por hacer hincapié en su participación activa, recurren a la primera persona de plural para designar el conjunto de los miembros de la expedición²⁰. La segunda persona de singular, en cambio, se dirige a Álgvar Núñez y da a entender que, a pesar del silencio insistente del protagonista, lo que están haciendo los dos comparsas es forzarlo a revisar minuciosamente su percepción de los hechos, robándole el papel de narrador y dictándole sus movimientos.

Ahora bien, la revisión de los sucesos también se dirige implícitamente al público. En efecto, este procedimiento estructural —probablemente uno de los más recurrentes en la obra— posibilita la construcción de la acción en la pieza. Dado que ésta no sigue la cronología de la relación del siglo XVI, era imprescindible encontrar una forma de ubicar al público dentro de la intriga y Sinisterra aprovechó la oportunidad para delegar a Castillo, Dorantes y, en menor medida, a Esteban la tarea de organizar los acontecimientos, ya que son los mismos personajes que piden la revisión de la Historia.

Asimismo, la elaboración del argumento mediante las réplicas de los personajes sustituye a veces la acción propiamente dicha. De esta manera, los diálogos de los personajes permiten referirse a sucesos que no aparecen representados en las tablas y apelan, por lo tanto, a la imaginación del público. En cambio, en otras ocasiones ocurre lo contrario, ya que el mismo procedimiento desencadena el movimiento en el escenario, convirtiendo a los enunciadores en directores de teatro. Así, al final del primer acto, Claudia —personaje ficticio—²¹ parece dirigir los desplazamientos y la actuación de los miembros de la expedición gracias a su conocimiento del texto original:

²⁰ Más adelante, cerca del final del segundo acto, los mismos personajes debatirán sobre el uso del plural:

“CASTILLO.— No fue así, exactamente... Ni Dorantes ni yo estábamos allí, aquel día.

DORANTES.— ¿Qué importa ya quién estuviera o quién no? Éramos nosotros, ¿no?

CASTILLO.— Nosotros...

DORANTES.— Los nuestros, en fin” (p. 158).

²¹ Virtudes Serrano afirma que se trata de un personaje inspirado probablemente del capítulo XXXVIII de los *Naufragios*, donde el narrador menciona a un grupo de mujeres que acompañaron a los miembros de la expedición, casándose con algunos de ellos. En este sentido, la Claudia de Sinisterra sería la portavoz de aquel grupo femenino. Sanchis Sinisterra (2006), *op. cit.*, pp. 34-35.

CLAUDIA.— Lo que sé bien y rebién es la sarta de infortunios que os aguardan a todos. Semanas y semanas y meses de andar más que perdidos, sin hallar otra cosa que comer más que palmitos verdes...

(Como arrastrados por su voz, todos los hombres de la expedición inician una confusa danza o pantomima que evoca vagamente las circunstancias descritas por CLAUDIA. Desde los laterales de la escena, las mujeres arrojan a sus pies baldes de agua que van encharcando el suelo y dificultan sus movimientos. Algunos hombres caen, se incorporan y prosiguen su incierto deambular, cada vez más penoso.)

CLAUDIA.— ... Atravesando ríos muy hondos y muy anchos, de corriente muy recia, o por montes espesos, con árboles altísimos, muchos de ellos caídos de las muchas tormentas, y otros tantos hendidos por los rayos...²² (pp. 124-125)

2.4. Adaptación del original

En el último extracto, la estrecha frontera entre las palabras de Claudia y la actuación de los demás actores demuestra que texto y puesta en escena funcionan de manera complementaria en la obra del dramaturgo valenciano. Por consiguiente, no resulta extraño que el último recurso empleado por Sanchis Sinisterra para reescribir la relación de Cabeza de Vaca no se encuentre en las réplicas de los personajes, sino en las acotaciones. Cerraremos este listado, pues, con la mención de aquellos fragmentos que, sin respaldo discursivo por parte de los actores, traducen física y materialmente episodios de la narración del siglo XVI²³.

La acotación que abre el segundo acto, donde asistimos al fracaso de la expedición, es una buena ilustración de ello. A diferencia de la cita anterior, el lector y el espectador se encuentran no ante una escena en construcción, sino ante una indicación geográfico-temporal para que puedan ubicarse después

²² Virtudes Serrano indica que Claudia usa aquí “fragmentos casi textuales” del capítulo V. *Ibid.*, p. 124, n. 43.

²³ Es de notar, en este sentido, la omnipresencia de los temas de la desnudez, de la ropa y del hambre, representados una y otra vez a lo largo de la obra. Sobre su importancia en la crónica, véase Prieto Calixto, Alberto: «Aculturación en las fronteras de América. Cabeza de Vaca: el primer mestizo cultural», *Estudios Fronterizos*, VIII, 16 (2007), pp. 129 y ss., y, por supuesto, el análisis de los *Naufragios* como narrativa del fracaso en Pastor, Beatriz: *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983, pp. 294-337.

del intermedio. El dramaturgo no establece una correspondencia exacta con un episodio determinado de su fuente, hasta que el propio Álgvar Núñez sitúe a la escena en un lugar llamado Aute, al que se refiere en el capítulo VII.

Más interesante, tal vez, es la acotación de la escena de apertura de la pieza. En ella, el espectador se encuentra con un personaje desnudo —definido en su última aparición como Álgvar Núñez— que atraviesa la escena corriendo durante una tormenta. Episodio fundamental por su recurrencia en la obra, retoma elementos clave del texto de Cabeza de Vaca —la tormenta y la desnudez— para trasladar a las tablas el estado de espíritu decaído del protagonista. En la última aparición de la escena, el dramaturgo ofrece su clave interpretativa: “*El fugaz resplandor de un relámpago permite ver a ÁLGVAR, desnudo, que cruza la escena corriendo y grita: «¡Shila...!»*” (p. 172). Así, podemos deducir que la turbación del protagonista se debe a la negación de su componente indígena personificado en la figura de Shila, como veremos a continuación, depositaria de la memoria colectiva de su pueblo, que Álgvar Núñez sigue buscando inconscientemente incluso después de su vuelta a España.

3. LA ESCRITURA Y EL DERECHO A LA MEMORIA

Una vez identificadas —aunque de forma parcial— las formas en las que aparece la relación dentro de la obra teatral, se puede proceder al análisis del papel que desempeña la crónica y, por extensión, la escritura en general, en la construcción de la memoria sobre la conquista. Para llevar a cabo esta segunda parte de nuestro estudio, importa plantearnos quién usa el texto y por qué.

3.1. Castillo y Dorantes: su nuevo papel de narradores

En las partes en las que introdujimos los recursos de la modificación de citas y de las alusiones al texto original, adelantamos el papel fundamental de los personajes de Castillo y Dorantes²⁴. Dificilmente distinguibles, los dos compañeros son los

²⁴ Alonso del Castillo Maldonado y Andrés Dorantes de Carraza fueron dos salmantinos que se integraron en la expedición como capitanes. El último llevó consigo a su esclavo moro, Esteban, a menudo apodado Estevanico. Después de los acontecimientos narrados en la crónica, Castillo se quedó en Nueva España,

portavoces de los demás miembros anónimos de la expedición e incitan a Álgvar Núñez a volver sobre lo ocurrido para reivindicar su papel histórico. Más allá de un litigio basado en el orgullo, logran plantear, a través de sus intervenciones, la cuestión de la importancia del texto escrito en la construcción y en la cristalización de la memoria.

La auto-presentación de ambos personajes ocurre en las primeras páginas de la obra con el apoyo del texto original, como vimos en la parte anterior de este artículo. Sin embargo, más adelante en el texto, van a empezar a cuestionar la veracidad de los hechos presentados por el narrador en la relación de Cabeza de Vaca, empezando con su propia identidad:

DORANTES.— Yo, por ejemplo: se supone que soy Andrés Dorantes, natural de Béjar y vecino de Gibrleón...

CASTILLO.— Y yo, Alonso del Castillo Maldonado, natural de Salamanca...

DORANTES.— Pero eso no se lo cree nadie.

CASTILLO.— Bueno: casi nadie. (p. 121)

¿Es este extracto un ejemplo de metateatralidad o un profundo cuestionamiento existencial? En el primer caso, la negación de la identidad propuesta en el inicio de la pieza se basaría solamente en el hecho de que no son realmente Castillo y Dorantes, sino actores que asumen este rol en el marco de la representación²⁵. En el segundo, pondrían en duda las afirmaciones del narrador para inferir que su existencia no se limita al papel que se les atribuye, un desacuerdo que expresan de manera recurrente a lo largo de las páginas. Es más, su enfado con la reducción de su contribución a favor del protagonismo de Álgvar Núñez está formulado claramente: "[dicen] que tú y yo parecemos enanos a su lado, unos don nadie, un par de pobres tipos... ¿Te imaginas? ¡Figurar en la historia de comparsas suyos!" (p. 112).

A raíz de esta declaración van a exponer, en varias ocasiones, su deseo de afirmar su verdadero papel en la expedición

mientras que Dorantes participó en otras expediciones hacia el norte, entre ellas, la de Francisco Vázquez de Coronado (1540).

²⁵ Este recurso nos recuerda al que aparece en *Ñaque o de piojos y actores*, donde Ríos dice: "Por eso podemos hacer lo que hacemos... y decir lo que decimos. Porque no somos nadie... fuera de aquí" (Sanchis Sinisterra, José: *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, ed. de Manuel Aznar Soler. Madrid: Cátedra, 1998, 1ª ed., p. 155).

(pp. 161 y 169-170). Para llevar a cabo su propósito, piden a Alvar Núñez que vuelva a escribir la Historia, siguiendo su dictado. Dicho dictado, como también hemos visto, se manifiesta a través del resumen de los acontecimientos que proponen Castillo y Dorantes durante la representación teatral. Son ellos quienes dan la impulsión para la recreación de los hechos: “Dilo tal como fue, ¿de acuerdo? Importa que se sepa todo lo que ocurrió, con pelos y señales. Cuatro de cuatrocientos, ahí es nada... Y sólo tú sabes de letras. Has de contarlo paso a paso...” (p. 100). En esta orden, a primera vista anodina, Dorantes admite que ni él ni su compañero saben leer —al igual que gran parte de los conquistadores— pero que son perfectamente conscientes del papel que desempeña la escritura en la formación de la Historia: no sólo está pidiendo un reconocimiento por parte del autor, sino por parte de las generaciones posteriores.

DORANTES.— Y sin embargo, aquí estamos: hinchando el pecho y apretando el culo para enmendar la Historia, con mayúscula.

CASTILLO.— O por lo menos, tu historia, con minúscula.

DORANTES.— (A CASTILLO.) Para el caso, es lo mismo, ¿no?

[...]

CASTILLO.— Lo escrito, escrito queda, desde luego. Pero eso no significa que haya que estar conforme. (p. 121)

En el aparato crítico de su edición, Virtudes Serrano afirma que este intercambio pone en cuestión la versión consagrada de la Historia, a favor de la visión subjetiva de los olvidados, un proceso que vincula nuestra pieza con otras obras del dramaturgo como *¡Ay, Carmela!* o *Los figurantes*²⁶. Al poner en duda la veracidad de los acontecimientos cristalizados en el discurso oficial —en este caso representado por el texto de Cabeza de Vaca—, Castillo abre las puertas a una posible recuperación de aquellas voces que habían quedado silenciadas y, en mayor medida, proporciona una clave para despertar la reflexión del público acerca de los mecanismos culturales e históricos que van formando nuestro concepto de memoria²⁷.

²⁶ Sanchis Sinisterra (2006), *op. cit.*, p. 121, n. 39.

²⁷ Así, Castillo y Dorantes corrigen a menudo la versión de Alvar Núñez (pp. 120, 158, 160 y 162), pero más interesante aún es la distancia crítica que establece el dramaturgo cuando, en el segundo acto, el propio Núñez se rebela contra la versión propuesta por los conquistadores (p. 162), demostrando que toda visión de la Historia es subjetiva.

Por su analfabetismo, Castillo y Dorantes están obligados a recurrir a la representación teatral, única forma de enseñar lo que, según ellos, realmente ocurrió. Se convierten en los “narradores” principales de la obra, seleccionando los hechos y enseñándolos a Álgvar Núñez para que vea lo que tendría que escribir; al hacerlo, asumen un papel que supera, en mucho, el de personajes secundarios o “comparsas” del protagonista²⁸. Su actitud, similar a la de directores teatrales, está destinada primero al propio Álgvar, que dirigen a lo largo de la obra, enseñándole quién es quién y cómo debería actuar, incluso llegan a vestirlo con trajes y tratarlo con violencia cuando se niega a asumir el papel que le han preparado (pp. 116-118 y 160). Ahora bien, el cronista no es el único que no cumple dócilmente las órdenes de la pareja de conquistadores. En otras ocasiones, la situación en escena parece irse de sus manos. A pesar de afirmar que están “controlando la situación” (p. 168), les cuesta mantener el orden entre los demás actores, que se expresan de forma cacofónica a pesar de los intentos desesperados de parte de Castillo por conservar un mínimo de autoridad: “No así, no así, señores... Cada cosa a su tiempo, uno detrás del otro. [...] Pero eso fue después. No nos adelantemos...” (p. 154).

Pese a esos deslices puntuales, la dirección de Castillo y Dorantes se basa en un excelente conocimiento de la obra de Cabeza de Vaca —a pesar de no haberla leído—, que se puede comprobar en las múltiples alusiones y citas al texto original, hasta saber en qué capítulo se encuentran ciertos acontecimientos: “A punto de perderse unas barcas de otras, a punto de crecer aquel viento del Norte que se llevó dos de ellas a alta mar, y nunca más las vimos, a punto de ir desfalleciendo todos del cansancio y del hambre, a punto de... (*Pausa.*) O sea: por el capítulo diez, más o menos.” (p. 151).

²⁸ Deciden dejar de lado unos cuantos elementos que, gracias a tretas discursivas y escénicas, Sanchis Sinisterra proporciona igual al público. Un claro ejemplo de ello aparece en el comienzo del segundo acto, cuando Dorantes dice: “Y echemos un discreto velo sobre el intento de los caballeros, queriéndose evadir secretamente, para salvarse solos, desamparando al gobernador y a los enfermos... [...]

(*De lo alto del escenario cae un enorme velo casi transparente, sucio y desgarrado aquí y allí, que viene a cubrir a Narváez y a los hombres de su entorno. [...]*)” (pp. 140-141).

3.2. Jerónimo de Alaniz, escritor fantasma

Ahora bien, la escritura no está únicamente vinculada con el personaje de Álgvar Núñez, sino que se manifiesta también en escena bajo los rasgos de Jerónimo de Alaniz, aunque desempeña un papel más que secundario en la pieza teatral²⁹. La mayoría de sus —escasas— intervenciones se limita a integrarse dentro de la construcción de la acción por medio de alusiones al original, en un papel difícilmente distinguible de los demás personajes que forman parte de la expedición³⁰. Su función de personaje letrado lo destaca de sus camaradas cuando, poco antes del naufragio, denuncia las lagunas del texto de Cabeza de Vaca:

No es normal esta sombra, nadie puede explicarla, nadie quiere hablar de ella, pero es lo único cierto, toda esta oscuridad aquí, envolviéndonos, ¿por qué?, ¿para qué?, no estaba escrito, no está escrito en ninguna parte, el libro no la cita y, para noche, es demasiada noche, y como símbolo, la verdad, me resulta muy pobre, a no ser... a no ser que... a no ser que ya... (pp. 150-151)

También se refiere a su trabajo de escribano en otras ocasiones. Así, al inicio del segundo acto, Pánfilo de Narváez lo llama para que redacte las hazañas de la empresa: “Vea, vea, señor escribano... y tome nota para la posteridad” (p. 144)³¹. Es más, a continuación le precisa qué hechos son dignos de alabanza y, por consiguiente, deberían ser consignados por escrito. Ahora bien, a pesar del prestigio del que aparece rodeada la función de escribano, Alaniz aparece enseguida burlado cuando da muestra de una erudición —con una cita de *Antígona* de Sófocles— que el gobernador considera insignificante: “Menos poesía y a bregar, Alaniz, que se nos hace tarde” (p. 145).

Más allá de la visión grandilocuente de Narváez, esta cita da muestra del tratamiento a menudo irónico que recibe el escriba-

²⁹ Jerónimo de Alaniz fue el escribano oficial de la expedición y fallecerá en la Florida.

³⁰ Véanse, a modo de ejemplo, sus intervenciones en ambos actos (pp. 120, 127-128, 142 y 154).

³¹ En la crónica (capítulo IV), tanto Narváez como Cabeza de Vaca recurren al escribano para “dar por testimonio” de lo ocurrido en ocasión de su disputa acerca de los barcos. Pupo-Walker, Enrique: «Notas para la caracterización de un texto seminal: los *Naufragios* de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1 (1990), p. 170.

no en varias de sus apariciones en escena, incluso con ocasión de su muerte. Cuando el actor que desempeñaba el papel de Figueroa lee la lista de las víctimas del naufragio, Alaniz exclama: “¡Mierda! El primero...” (p. 155). La comicidad reside en que, en su calidad de persona letrada —uno de los únicos de la obra teatral— y basándose en el hondo conocimiento de la narración que ha mostrado, debería estar al tanto de su muerte inminente. Asimismo, en otra parte, es precisamente su fidelidad al texto original lo que genera la burla:

ALANIZ.— ¿Los navíos, decís? ¡A saber ahora por dónde andarán...! Bien recomendé yo que nos esperasen en puerto seguro... Y Álvar Núñez alcanzó incluso a requeríroslo.

DORANTES.— ¡“Requeríroslo...”! Bueno, Alaniz: tampoco hay que exagerar con el lenguaje de la época... (pp. 138-139)

3.3. *Shila o la memoria de los ausentes*

La figura de Shila proporciona un mayor campo de análisis, ya que a menudo habla en voz del pueblo indígena: “Sólo quedo yo, de los míos” (p. 134). Es más, su relación amorosa con Álvar Núñez simboliza el acercamiento progresivo del protagonista hacia los autóctonos, que sin embargo desemboca en la derrota del proceso de interculturalidad, ya que el español no asume su nuevo mestizaje, resultado que Sanchis Sinisterra representa en escena bajo los rasgos de la hija muerta de la pareja Álvar Núñez–Shila, cuyos restos lleva ella consigo mientras persigue al conquistador en el siglo XX.

Aunque se trata de una creación del dramaturgo valenciano, varios estudiosos han subrayado la alta probabilidad de que los conquistadores hayan tenido relaciones de tipo amoroso con mujeres indígenas³². Parece que Sinisterra comparte esta opinión, ya que aprovecha los mecanismos de la intertextualidad para hacer más verosímil la presencia de la india. Así, en el primer acto, Esteban intenta razonar a Álvar Núñez para que deje de ignorar la voz de Shila que lo está persiguiendo con sus reproches: “Ése es el problema. Parece ser que ni la nombras. En el libro, quiero decir. Pero ella estuvo allí, contigo... ¿O no? ¿Tres años, cuatro, cinco...?” (p. 109). Como hemos visto, en su

³² Floeck, Wilfried: «Historia, posmodernidad e interculturalidad en la ‘Trilogía americana’ de José Sanchis Sinisterra, *Anales de la literatura española contemporánea*, XXIV, 3 (1999b), p. 522.

intento de corregir los fallos y rellenar las lagunas del texto de Cabeza de Vaca, los personajes históricos cuestionan los acontecimientos descritos, pero también acusan al narrador de haber callado numerosos hechos; la pregunta de Esteban se inserta, entonces, dentro de un marco discursivo ya establecido, lo que ubica a Shila en el mismo plano de verosimilitud que los compañeros oficiales que aparecen en la crónica³³.

Ahora bien, resulta relevante para nuestro análisis constatar que, pese a ser un personaje central para la obra, Shila apenas mantiene relación con la escritura. Dicho de otro modo, a diferencia de los demás, que intervienen para reivindicar un papel que la relación les ha negado, la propia Shila usa métodos alternativos, y tal vez más sutiles, para defender su existencia. Así, este personaje discreto —pero impactante— no se inscribe tanto en el tema de la memoria histórica, sino más bien en la crisis individual de Álgvar Núñez frente a su proceso de mestizaje reprimido³⁴. Por consiguiente, sus intervenciones están estrecha-

³³ El hecho de aprovecharse del cuestionamiento del discurso oficial para hacer verosímil la presencia de un personaje ficticio o, al contrario, sembrar la duda sobre la historicidad de los personajes de la crónica, aparece también en el segundo acto cuando Pérez, soldado ficticio, expone sus dudas existenciales directamente a Álgvar Núñez:

“PÉREZ.— (A ÁLGVAR.) Dígame la verdad, señor Núñez, ahora que la cosa está así como parada... Yo no salgo en su libro, ¿verdad?

ÁLGVAR.— (*Risueño.*) ¿Tú, quién? ¿Pérez o Miruelo?

PÉREZ.— Pérez, Pérez... Lo de Miruelo ha sido... un apaño.

ÁLGVAR.— No, Pérez. En verdad, no sales en mi libro.

PÉREZ.— Algo notaba yo...

ÁLGVAR.— Pero aquí sí que sales. Y no poco...

PÉREZ.— Ya... Pero no es lo mismo. En el libro, uno queda, mientras que aquí...

Por no hablar del papelito que me han endosado... Hombre, por Dios... [...]" (pp. 151-152).

En este caso, la intertextualidad se mezcla otra vez con la metateatralidad. Miruelo aparece en el relato de Cabeza de Vaca como piloto traído por Pánfilo de Narváez (en el capítulo II). Ahora bien, en la obra de Sinisterra es en realidad un soldado insignificante —Pérez— que, por razones de puesta en escena, está forzado a cambiar de papel en medio de la obra —y ante los ojos del público— para asumir el de Miruelo en el episodio del naufragio. Esa doble identidad —ficticia e histórica— es la que provoca la risa de Álgvar Núñez, como si estuviera delante de una parodia de lo que había escrito, pero es también la que lleva al receptor a revisar las categorías genéricas, ya que es el personaje ficticio quien reduce su papel de verdadero miembro de la expedición a una mala decisión escénica.

³⁴ Se trata, pues, de una forma de memoria más bien personal, ya que, en sus primeras réplicas, Shila repite “Acuérdate de mí”, como forma de reivin-

mente vinculadas con el tema de la dualidad y generan una serie de incomprensiones que culminan en una escena cerca del final del segundo acto, donde seguimos un intento de diálogo fallido entre el protagonista y Shila. Es más, la india alude en varias ocasiones al hecho de que no entiende la lengua de los españoles ni su sistema de comunicación en general³⁵. Más allá de un mero problema de intercambio, parece insistir en la distancia cultural que aleja a los conquistadores de su pueblo y en el orden de las prioridades que los rige:

SHILA.— ¿Dónde está el padre de mi hija?

ESTEBAN.— Y Castillo y Dorantes... Y yo también. Todos nos hemos ido. La historia se acabó. [...] Te lo diré más claro: yo no tendría que estar aquí. Ni tú tampoco. (*Señala hacia el fondo.*) Aquello es el final de la historia. Aquí tú y yo sobramos.

[...]

SHILA.— No sé de qué me hablas. Esas palabras... "final"... "historia"... no están en mi lengua³⁶. (p. 175)

Shila se ubica, entonces, fuera del marco referencial que estructuró gran parte de los diálogos de la obra teatral, a favor de un ámbito más íntimo, que conviene mejor para cuestionar la identidad conflictiva del propio Álgar Núñez. Tal vez por su pertenencia a la esfera personal se puede explicar su discreción en escena. En el capítulo anterior vimos que las primeras intervenciones de Shila se hacen fuera del escenario, por medio de su voz que cita y corrige ciertos fragmentos textuales del relato de Cabeza de Vaca. Su ausencia en las tablas se prolonga en la casi totalidad del primer acto, en el que, como veremos a conti-

dicar su propio papel a través de la intimidad que compartió con el conquistador. Si recordamos que la india actúa como portavoz de su pueblo, podríamos incluso llegar a la conclusión de que personifica la memoria oral de su pueblo.

³⁵ Por ejemplo, al final del primer acto se dirige al público de esta forma: "Esta no es mi lengua. Puedes desconfiar de todo lo que diga porque yo, en verdad, nunca lo diría así. Mi lengua es otra, muy otra. Tanto, que ya no queda nadie para hablarla. Sólo quedo yo, de los míos. Sólo yo. [...] Estoy fuera de todas las palabras. Hablo tu lengua, pero tu lengua no me habla. No habla de mí" (p. 132).

³⁶ Según Serrano, el "final" al que se refiere Esteban, y que Shila no entiende, es "la vuelta al hogar de Álgar que, en traje actual, está junto a Mariana". Serrano, Virtudes: «Teatro de revisión histórica: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7 (1995), p. 135.

nuación, Álgvar Núñez se niega a volver sobre la expedición. Sin embargo, conforme se deje llevar bajo el impulso de Castillo y Dorantes, la figura de Shila se hace paulatinamente más presente, como si el protagonista recobrara la memoria y, a través de ella, el recuerdo de su propia realidad fragmentada.

4. ¿LA ESCRITURA DEL FRACASO O EL FRACASO DE LA ESCRITURA?

Al cerrar este recorrido, importa subrayar, una vez más, el papel fundamental de la escritura en la propuesta dramática de José Sanchis Sinisterra. Vimos que sirve de base para la mayoría de las interacciones e intervenciones escénicas de los personajes, incluso para rechazarla, como ocurre con la figura de Shila. Ahora bien, falta por analizar el rol desempeñado por la pluma en la trayectoria del que la lleva en su puño: Álgvar Núñez.

En la crónica del siglo XVI, el papel de la escritura es primordial. Además de dejar constancia de los avances de la expedición al rey, los textos de este género sirven fundamentalmente para reivindicar el mérito de los miembros que la componen³⁷. Ahora bien, el emprendimiento de Pánfilo de Narváez acaba siendo un fracaso rotundo. En este caso, el hecho de escri-

³⁷ De hecho, en sus relatos, los conquistadores empleaban un tono a menudo heroico para exponer sus hazañas ante el rey y conseguir la fama. Como señala Beatriz Pastor, esto resulta incluso más importante para quienes participaron en expediciones fallidas (como fue la de Cabeza de Vaca), pues lo único que queda a los sobrevivientes es el relato de lo vivido. Así, la experiencia se ve transformada en una relación de servicios que reivindique, por lo menos, la fidelidad del conquistador a la Corona y a Dios, y que lo haga meritorio de alguna clase de reconocimiento o recompensa. Pastor (1983), *op. cit.*, pp. 291-293. Este propósito aparece a lo largo de la obra de Sinisterra de forma implícita, pero en dos ocasiones el objetivo se hace explícito. Una es durante la primera escena de la pieza, cuando la voz de Álgvar Núñez cita el proemio y enuncia la necesidad de escribir para entrar en la Historia: "Creí que no tendría necesidad de hablar para ser recordado entre los que cumplen los encargos de vuestra Majestad. Pero, si no doy cuenta yo de mis obras y servicios, ¿lo dirán las nubes o los pájaros que en aquellos tiempos pasaron sobre mí?" (p. 98). En la segunda aparición del tema, la voluntad de marcar su tiempo se nota en boca de Pérez, personaje ficticio que decidió participar en la expedición —teatral— para obtener reconocimiento: "Bueno, fama... No del calibre de la suya, claro. Pero, por lo menos, lo justó para que la gente de mi pueblo me saludara quitándose el sombrero..." (p. 152). El pedido de Pérez, de tono casi patético, está probablemente motivado por la admiración que sentía Sinisterra hacia las olas de individuos anónimos y de baja clase social que dejaban atrás todo lo que conocían para ir a conquistar América.

bir después de que se haya conocido la suerte del grupo de conquistadores provee más bien la oportunidad para los cuatro sobrevivientes de la tripulación de explicar un silencio de casi diez años, que corresponde con su estancia en los territorios americanos³⁸.

En lo que se refiere personalmente a Álvar Núñez, algunos críticos han notado una intención que va más allá de la redacción tradicional del memorial de servicio y que se expresa bajo la forma de la reivindicación de su propio servicio al rey como evangelizador milagroso³⁹. Además, importa recordar que los estudiosos se han interrogado sobre los aspectos ficcionales del texto, entre otras cosas por la intensa subjetividad del relato⁴⁰. De hecho, el narrador se expresa desde las páginas iniciales de su relato en primera persona del singular, haciendo énfasis en sus propias iniciativas y éxitos; se aprovecha asimismo del monopolio del discurso directo, sobre todo a partir del capítulo X y del desacuerdo entre Pánfilo de Narváez y Cabeza de Vaca⁴¹.

³⁸ Sobre el papel de las relaciones de cautiverio dentro de la crónica de Indias, véase Prieto Calixto (2007), *op. cit.*, pp. 125-126. En lo que se refiere a las motivaciones de Cabeza de Vaca para la redacción de su crónica, véanse Sosa-Ramírez (2010), *op. cit.*; Godoy, Carmen Gloria: «Alteridad y conquista en *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca», *Signótica*, XXII, 1 (2010), p. 5, y Serra, Giorgio: «De lo cronístico y lo ficcional en los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca», *Lemir*, 9 (2005), p. 8.

³⁹ Una intención marcada de forma casi anecdótica en la obra de Sanchis Sinisterra por Castillo, cuando afirma: "Parece que en el libro te pintas como un segundo Jesucristo..." (p. 162).

⁴⁰ Serra (2005), *op. cit.*, pp. 4-6. Sobre el aspecto autobiográfico de la relación y su situación literaria dentro de la historiografía indiana, véase Pupo-Walker (1990), *op. cit.*, pp. 176-196. En su artículo, analiza los matices con las que el narrador de los *Naufragios* recurre a la primera persona de singular, cuya agencia evoluciona a lo largo del relato (*ibid.*, pp. 180-183). Compara también el texto con otros testimonios de la expedición, como el que aparece en tercera persona con protagonismo compartido entre los cuatro sobrevivientes en el libro de Fernández de Oviedo (*ibid.*, pp. 177-180). Sobre el uso subjetivo de la primera persona, véase también Molloy, Sylvia: «Formulación y lugar del yo en los *Naufragios* de Álvar Núñez Cabeza de Vaca», en: Bellini, Giuseppe (dir.): *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982, vol. II, pp. 761-766.

⁴¹ Según Serra, el recurso al discurso indirecto como prueba de veracidad es frecuente. Ahora bien, hemos demostrado que, en la obra de Sinisterra, los personajes se apropian de forma simbólica del derecho a la enunciación y del texto de Álvar Núñez. Serra (2005), *op. cit.*, p. 3.

Al contrario, en la propuesta del dramaturgo, es de notar la extraña ausencia de protagonismo de Álgvar Núñez⁴². Así, en el primer acto, a pesar de estar presente en escena, habla muy poco en comparación con los demás personajes —salvo, tal vez, durante su intercambio inicial con Mariana— y, las veces en que toma la palabra, casi nunca lo hace citando o aludiendo a su propio texto⁴³. La situación enunciativa evoluciona poco a poco durante el primer acto, en el que empieza a interactuar con otros personajes para recrear la acción, sobre todo a partir de las escenas del naufragio, antes de volver a rechazar todo tipo de participación en la reactivación del pasado cuando llega al pueblo indio y que se desvincula de la crónica a favor de su intimidad con Shila⁴⁴.

Tal vez este silencio se deba a su rechazo de recordar, expresado física y verbalmente contra Castillo y Dorantes al final del primer acto: “(*Forcejeando con ellos.*) ¡Soltadme! ¡No quiero volver! ¡Aquello ya ocurrió! ¡Ya lo viví, lo conté, lo escribí! ¡No quiero soñarlo!” (p. 120)⁴⁵. En otras ocasiones, este rechazo aparece más bien a través de críticas puntuales que dirige a los de-

⁴² Nos referimos aquí a su discreción en escena. Contrasta con la importancia que le otorgan sus compañeros, que lo ven como la figura central de la obra (p. 169) o, por lo menos, como un constante punto de referencia (p. 117).

⁴³ Con algunas excepciones, por ejemplo al comienzo de la obra, cuando mezcla su voz con las de Castillo y Dorantes, Shila, Esteban y Narváez. En estas ocasiones, se limita a citar el proemio de la relación, lo que permite al espectador entrar en contacto con la obra original, pero también familiarizarse con el tema de la fama y de la memoria (véase nota núm. 37 del presente trabajo).

⁴⁴ También hay momentos, escasos, en los que Álgvar Núñez participa en los diálogos, pero saliéndose de su papel, lo que paraliza a los demás actores que ya no saben qué deben hacer (p. 116) y molesta a Castillo y Dorantes, porque amenaza su control —relativo— sobre lo que ocurre en escena: “¡No! ¡No fue así! ¿Qué te inventas ahora?” (p. 171).

⁴⁵ Desde el comienzo de la obra, la puesta en escena y algunas réplicas de Álgvar Núñez dejan pensar que toda la pieza ocurre en realidad dentro de la mente del protagonista. Ahora bien, en un giro inesperado final, típico de la dramaturgia de Sinisterra, Shila anuncia que todo fue un sueño suyo, con la intención de dejar al espectador perplejo, obedeciendo a la estética de la recepción que ha trabajado el dramaturgo valenciano: Sánchez Jiménez, Santiago/Sánchez Salas, Francisco: «Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra», *Pandora: Revue d'études hispaniques*, 7 (2007), p. 51. Según Juan-Navarro (1999: 222), resulta sugestivo que la historia de la Conquista “se manifiest[e] de ese modo, como la fabulación de una mujer indígena”: Juan-Navarro, Santiago: «Los mitos culturales de la otredad: revisiones contemporáneas de los *Naufragios* de Cabeza de Vaca», *Letras. Revista do Curso de Mestado em Letras da UFSM*, 18-19 (1999), p. 222.

más personajes en su proceso de reconstrucción de los acontecimientos, llevándolo incluso a defender su versión de los hechos:

Ustedes [se dirige al público] lo están viendo: me niego, me resisto a ser cómplice de esta... burda mascarada. ¿Es así como algunos pretenden enmendar mi testimonio? Que no están conformes, que no se reconocen, que callo muchas cosas... ¿Y piensan, de este modo, servir la verdad? (*Pausa.*) Nadie la sirvió con más tesón que yo. Podría demostrarlo paso a paso... (*Mira el reloj.*) Si no tuviera que irme. (*Señalando vagamente la escena.*) No así, desde luego... No a golpes de parodia, no acoplando torpemente los restos del naufragio, abultando detalles y descuidando puntos capitales... No así. (p. 132)

Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, Álgvar Núñez fracasa en su intento de mantenerse al margen de la "farsa" organizada por Castillo, Dorantes y Esteban⁴⁶. De hecho, es Esteban quien le recuerda la imposibilidad para él de huir de lo ocurrido:

Por miedo a la memoria, ¿verdad? Escribirlo, digo. Por miedo a la memoria. Uno lo escribe y así ya no tiene por qué recordarlo. Lo escribe como quiere, y a olvidar... Esteban no sabe escribir, por eso no sabe olvidar. Mala cosa, no saber olvidar. Mala cosa, la memoria por ahí, desbocada, sin riendas... (p. 122)

Este extracto nos da la clave para concluir sobre la consideración dual de la escritura para los diversos personajes que aparecen en escena. Por un lado, tenemos a los miembros de la expedición, analfabetos, que creen que la escritura es la única herramienta para salir del olvido y conquistar la Historia. Por otro lado, Álgvar Núñez recurrió a la escritura como forma de catarsis, usando la pluma para conquistar el olvido e intentar

⁴⁶ Esteban es un personaje ambiguo. Figura en la crónica como esclavo llevado por Dorantes a América, pero dentro de la obra de Sinisterra, a pesar de participar en ocasiones con Castillo y Dorantes para construir la acción, se vincula más bien dentro de la esfera más íntima de Álgvar Núñez y de Shila. Tal vez su frecuente aparición en escena con la india se debe al hecho de que, según la crónica, Esteban es quien comunica con más facilidad con los autóctonos: Núñez Cabeza de Vaca (2015), *op. cit.*, p. 114. Sobre el papel de Esteban como representante de las minorías, véase Rings, Guido: *La Conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánico contemporáneo*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert /Iberoamericana, 2010, pp. 149-151.

deshacerse de elementos que Sinisterra interpreta como traumáticos y los representa como tales a través de la escena del protagonista corriendo desnudo y de su incapacidad de escoger entre presente y pasado⁴⁷.

BIBLIOGRAFÍA

- Floeck, Wilfried: «Dramaturgos españoles contemporáneos como lectores de las crónicas de la conquista: Sanchis Sinisterra y López Mozo», *Hispanística*, XX, 17 (1999a), pp. 25-34.
- «Historia, posmodernidad e interculturalidad en la 'Trilogía americana' de José Sanchis Sinisterra», *Anales de la literatura española contemporánea*, XXIV, 3 (1999b), pp. 493-532.
- Godoy, Carmen Gloria: «Alteridad y conquista en *Naufragios* de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca», *Signótica*, XXII, 1 (2010), pp. 1-18.
- Juan-Navarro, Santiago: «Los mitos culturales de la otredad: revisiones contemporáneas de los *Naufragios* de Cabeza de Vaca», *Letras. Revista do Curso de Mestado em Letras da UFSM*, 18-19 (1999), pp. 201-224.
- Molloy, Sylvia: «Formulación y lugar del yo en los *Naufragios* de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca», en: Bellini, Giuseppe (dir.): *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma: Bulzoni, 1982, vol. II, pp. 761-766.
- Núñez Cabeza de Vaca, Álgvar: *Naufragios*, ed. de Arturo Dávila. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, 1ª ed.
- Pastor, Beatriz: *Discurso narrativo de la conquista de América*. La Habana: Casa de las Américas, 1983.
- Peiró, José Vicente: «Visitas a la conquista de América: la *Trilogía americana*, de José Sanchis Sinisterra», en: Romera Castillo, José/ Gutiérrez Carbajo, Francisco (eds.): *Teatro histórico (1975-1998): Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor Libros, 1999, pp. 439-449.

⁴⁷ Como prueba de ello se puede acudir al extracto surrealista ubicado en el segundo acto, en el que Álgvar Núñez conversa desde América con Mariana —que está en España— a través de una caracola marina y le cuenta sus infortunios de forma trivial, como si le contara sus vacaciones o un viaje de negocios (p. 156).

- Prieto Calixto, Alberto: «Aculturación en las fronteras de América. Cabeza de Vaca: el primer mestizo cultural», *Estudios Fronterizos*, VIII, 16 (2007), pp. 123-143.
- Pupo-Walker, Enrique: «Notas para la caracterización de un texto seminal: los *Naufragios* de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVIII, 1 (1990), pp. 163-196.
- Rings, Guido: *La Conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánico contemporáneo*. Frankfurt a. M./Madrid: Vervuert /Iberoamericana, 2010.
- Sánchez Jiménez, Santiago/ Sánchez Salas, Francisco: «Estrategias de comunicación teatral en la obra de José Sanchis Sinisterra», *Pandora: Revue d'études hispaniques*, 7 (2007), pp. 49-64.
- Sanchis Sinisterra, José: *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, ed. de Manuel Aznar Soler. Madrid: Cátedra, 1998, 1ª ed.
- *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque Editorial, 2003.
- *Trilogía americana*, ed. de Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra, 2006, 1ª ed.
- Serra, Giorgio: «De lo cronístico y lo ficcional en los *Naufragios* de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca», *Lemir*, 9 (2005), pp. 1-9.
- Serrano, Virtudes: «Teatro de revisión histórica: descubrimiento y conquista de América en el último teatro español», *Teatro: revista de estudios teatrales*, 6-7 (1995), pp. 127-138.
- Sosa Ramírez, Manuel: «Fisuras y alteridad historiográfica en *El retablo de Eldorado* y *Naufragio de Álgvar Núñez de Sanchis Sinisterra*», *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, 23 (2010), <http://www.lehman.edu/facutly/guinazu/ciberletras/v23/sosaramirez.html> (consultado 25-III-2019).