SOR ELENA SALAZAR

Lope de Aguirre
de la crónica a la dramaturgia:
presencia en ausencia en
Lope de Aguirre, traidor

Universidad de Oviedo

2012

Sor Elena Salazar (Isla de Margarita, La Asunción, 1956). Docente, investigadora y ensayista.

Lic. en Letras de la Universidad Central de Venezuela, Profesora de Literatura y Lengua Castellana de la Universidad Pedagógica Libertador, Magíster en Literatura Latinoamericana de la Universidad Simón Bolívar, Doctora en Filología Hispánica, de la Universidad de Oviedo, España. Se ha hecho merecedora de la I Bienal Nueva Esparta, Premio de Ensayo Jesús Manuel Subero. Ha participado en Simposios, Cursos y Congresos Nacionales e Internacionales. Es profesora asociada de la Universidad de Oriente, Núcleo de Nueva Esparta y dicta las asignaturas Literatura Latinoamericana y Lingüística. Y entre sus textos publicados se encuentran: Notas para un análisis de la rev. Actualidades, Isla de Margarita, Los ojos de la Lechuza, 1991; y Las Máscaras de lo universal en Gallegos y Ayala Michelena, Caracas, Monte Ávila editores, 2006. Y de sus publicaciones en volúmenes se encuentran: Notas para una caracterización de la Dramaturgia Venezolana de las tres primeras décadas de este siglo, n° 29, CELCIT, 1989; “Ceremonia de sexo y muerte” reseña y análisis de Los Pájaros se van con la muerte, en *Teatro Venezolano Contemporáneo* (Antología) Fondo de Cultura Económica Madrid, España 1991; y La obra Dramática de Leopoldo Ayala Michelena, Víctor Manuel Rivas y Edilio Peña en el Diccionario Biográfico de dramaturgos Venezolanos. UCV, 2012.

Lope de Aguirre de la crónica a la dramaturgia: presencia en ausencia en *Lope de Aguirre, traidor*

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA
BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

Series Maior

12

SOR ELENA SALAZAR

Lope de Aguirre de la crónica a la dramaturgia: presencia en ausencia en *Lope de Aguirre, traidor*

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

2012

© 2012 Ediciones de la Universidad de Oviedo
© Sor Elena Salazar

Ediciones de la Universidad de Oviedo
Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo
Campus de Humanidades. Edificio de Servicios. 33011 Oviedo (Asturias)
Tel. 985 10 95 03 Fax: 985 10 95 07
http:www.uniovi.es/publicaciones
servipub@uniovi.es

ISBN: 978-84-8317-953-6
Depósito Legal: AS-3553-2012

Imprime: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo

Todos los derechos reservados. De conformidad con lo dispuesto en la legislación vigente, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte, sin la preceptiva autorización.

A Mara y Mayita, mis hijas

Índice

NOTAS PRELIMINARES 10

INTRODUCCIÓN 13

I. *LOPE DE AGUIRRE, TRAIDOR*: TEXTO Y CONTEXTO 18
Historia, mito y literatura sobre Aguirre 19
Lope de Aguirre, traidor: texto dramático y texto espectacular 38
Intertextualidad, realidad histórica y ficción 102
El monólogo *en Lope de Aguirre, traidor*: teoría y práctica escénica 128

II: REVISIÓN Y ANÁLISIS DE LOS *DRAMATIS PERSONAE* 150
La construcción de los personajes en *Lope de Aguirre, traidor* 151
Juana Torralva: fragmentación de la historia o la conciencia de una época 163

Pedro de Ursúa o la frustración de un sueño:
la conquista de El Dorado 182
Inés de Atienza: una referencia de la expedición
de El Dorado 198
Don Fernando de Guzmán: realidad y parodia 215
Marañón anónimo: el "personaje cero" 235
Antón Llamoso: verdugo y testigo 250
Ana de Rojas: de cómo Aguirre "convirtió el
paraíso margariteño en triste purgatorio" 262
Elvira de Aguirre: el trágico amor de Lope 275
Pedrarias de Almesto: la ficcionalización del cronista 285

A MANERA DE CONCLUSIÓN 303

ANEXO 313
Entrevista a José Sanchis Sinisterra 314

BIBLIOGRAFÍA 326

Notas preliminares

En la historia americana del siglo XVI aparecen acontecimientos y personajes que marcaron un hito en el proceso de la conquista y colonización de América. Muchos de esos hechos se hicieron conocer a través de las crónicas y por algunos historiadores. Pero es a partir del siglo XIX cuando ciertos personajes y acontecimientos de ese proceso comienzan a ser plasmados en algunas creaciones literarias, tanto en América como en Europa. Uno de esos personajes históricos que serán ficcionalizados, tanto en el siglo XIX como en el XX, es el controversial Lope de Aguirre, un soldado español, vasco, para más señas; una especie de rebelde, que fue capaz de alzarse en contra de la Corona Española, a quien le debía respeto y subordinación. Aguirre estuvo prácticamente oculto por cuatrocientos años; pero su leyenda sobrepasó la historia, y se convirtió en una especie de santo maldito para el mundo hispanoamericano. Sin embargo, en el siglo XX sobre todo, se le comenzó a percibir como un visionario, un idealista, aunque todavía conservaba —y conserva— su leyenda de personaje cruel, terrible. José Sanchis Sinisterra, uno de los más emblemáticos dramaturgos e investigadores españoles, llegó a afirmar que Aguirre convirtió "su propio sueño terrible y justiciero en una absurda danza de la muerte"; es decir, un extraño contraste: soñador y justiciero pero cruel y criminal. Y es

precisamente Sanchis Sinisterra quien nos acercará a la figura mítica de Lope de Aguirre con su texto dramático *Lope de Aguirre, traidor*.

Debo decir que este personaje siempre mantuvo en mi pensamiento una inquietud misteriosa, enigmática, de recelo y curiosidad. Una nativa de la Isla de Margarita, mi abuela materna, nacida a finales del siglo XIX, me relataba algunos episodios del aventurero español, del marañón Lope de Aguirre que, por supuesto, formaban y forman parte de las innumerables fábulas que acompañaron la vida de tan extraordinario personaje. Con esos cuentos de terror sobre esa figura lejana y cercana a la vez, revisé desde muy temprano la historia de la provincia de Venezuela para confirmar el relato oral de la abuela. La curiosidad histórica, literaria sobre el llamado tirano acompañó mis lecturas universitarias.

Con el entusiasmo y pretexto del Doctorado en Filología Hispánica de la Universidad de Oviedo y con el ánimo y experiencia de mi tutor, Dr. Leopoldo Sánchez Torre, quien me facilitó (desde lejanas tierras) una considerable cantidad de textos dramáticos y materiales de consulta sobre el aventurero español, decidí acercarme al enigmático mundo de Lope de Aguirre, con una producción literaria española: *Lope de Aguirre, traidor*, de José Sanchis Sinisterra (1996),[1] cuya representación escénica pude apreciar en el Teatro María Guerrero en la ciudad de Madrid, en 1992, con motivo de la celebración del Quinto Centenario de la Conquista Americana.

La intriga por explorar este texto español va más allá de una investigación doctoral sobre la polémica y controversial figura de Lope de Aguirre*. Me interesa, así mismo, calibrar en buena medida la denominada conquista española a estas tierras americanas; ahora incluso que el término conquista está siendo cuestionado, y se prefiere hablar más bien de día de la resistencia indígena, o del encuentro de dos mundos, o dos culturas. De ahí

[1] El titulo primigenio de esta obra era *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre* (1976).

que esta investigación es, en parte, una reflexión sobre el papel de los conquistadores españoles. Claro está que el objetivo de esta investigación es revisar la propuesta estética del texto de Sanchis, a quien por cierto le debo gratas horas de conversación sobre su excelente drama.

Por supuesto, no me serán indiferentes algunas de las creaciones literarias latinoamericanas sobre este vilipendiado personaje del siglo XVI. La referencia de estas obras, que también se apoyan en la escritura cronística, complementará el panorama histórico, literario y mítico de Lope de Aguirre.

* La Tesis Doctoral fue defendida el 4 de febrero de 2009 en la Universidad de Oriente (Venezuela), ante un tribunal formado por los doctores Inmaculada Urzainqui Migueleiz, Virginia Gil Amate, Carmen Alemany Bay, Luis Chesney Lawrence y Marisol García Romero, a quienes agradezco las observaciones y sugerencias que entonces me hicieron y que he seguido al redactar estas páginas.

Introducción

El texto dramático *Lope de Aguirre, traidor* se caracteriza por una práctica intertextual que remite directamente a un referente histórico del siglo XVI: la conquista de El Dorado y la presencia del conquistador español en América a través del recuerdo de los personajes. El texto de Sanchis Sinisterra se distingue por su forma dramatúrgica que agrupa diversos paratextos, monólogos, soliloquios, discursos corales, cartas que incluyen textos antiguos pertenecientes a otros siglos y a otros momentos, enriqueciendo la lectura dramática y fortaleciendo la representación escénica.

La heterogeneidad del texto dramático nos ha permitido realizar un estudio que hemos estructurado en dos partes. La primera está compuesta por cuatro capítulos. El primero, desde la historia y la literatura, aborda el tratamiento recibido por la figura de Lope de Aguirre. Y cómo ella ha trascendido y servido, por un lado, para mitificarlo, y, por el otro, para enjuiciarlo o desmitificarlo. El segundo ofrecerá también un estudio detallado sobre la construcción dramática y escénica de *Lope de Aguirre, traidor*. En este sentido, la investigación considerará para su análisis la revisión e interpretación de cada una de las partes (la Aclaración, la Escena, la Obertura, los discursos corales y la carta fragmentada) que organiza la escritura dramática de la obra, partiendo por supuesto de los postulados

estéticos y teatrales estudiados por el propio Sanchis, hasta la construcción e intervención de los personajes: su testificación en defensa y/o acusación del personaje presente en ausencia: Lope de Aguirre. Esto requiere atender una buena parte de la bibliografía crítica, histórica, psicológica y literaria que existe sobre Lope; y, por otro lado, emprender un análisis sobre la teoría dramática en general y las propuestas teatrales de Sanchis anotadas a lo largo de todos sus textos con el propósito de valorar el justo sentido de *Lope de Aguirre, traidor* en el correspondiente discurso literario dramático.

Los dos últimos capítulos de esta primera parte, "*Lope de Aguirre, traidor*: intertextualidad, realidad histórica y ficción" y "El monólogo: teoría y técnica literaria en *Lope de Aguirre, traidor*", resumen la esencia del sentido de esta investigación en su primera parte. El capítulo dedicado a la intertextualidad trata de demostrar que ése es el principal recurso en el cual se basa Sanchis para elaborar su obra. Este capítulo se apoya teóricamente en las investigaciones que sobre el concepto han desarrollado Gérard Genette, Julia Kristeva y otros especialistas. Desde esas interpretaciones mostraremos, a través de ejemplos del drama, la verosimilitud del hipotexto usado por el dramaturgo para verificar el recurso intertextual. Este capítulo, al igual que el que sigue, "El monólogo: teoría y práctica escénica", es necesario para la interpretación del drama de la expedición y de la conquista americana. En esas páginas trataremos de delimitar el origen y algunas definiciones sobre la técnica empleada por Sanchis. Los monólogos, como bien lo hemos señalado, son producto de una realidad histórica que tiene sus orígenes en la conquista de Omagua o del Dorado. Y aunque los monólogos responden a una determinada realidad, y cada uno de ellos está representado por un nombre perteneciente a los que participaron en El Dorado, estos pueden leerse independientemente de su orden sin que se altere su significado.

La segunda parte del trabajo quedó integrada por diez capítulos que versan sobre la construcción y estudio de cada uno de los monólogos, y a la

opinión que de Lope de Aguirre tienen cuatro *dramatis personae* femeninos y cinco masculinos. Los femeninos son Juana Torralva, la criada de Aguirre; Inés de Atienza, la amante de Pedro de Ursúa; Ana de Rojas, azotada y ahorcada por Lope durante su estada de cuarenta y un días en la Isla de Margarita; y Elvira de Aguirre, la hija de Lope, quien desde un mundo lúdico y fantasioso mostrará su propio testimonio. Y los cinco monólogos masculinos están representados por Pedro de Ursúa, gobernador de la expedición; Fernando de Guzmán, el segundo gobernador de la Jornada de Omagua o la expedición de El Dorado; Antón Llamoso, el fiel amigo y escudero de Aguirre; Pedrarias de Almesto, el cronista oficial de la expedición; y las declaraciones de un Marañón anónimo.

Asimismo, se adjunta un anexo que consideramos fundamental para la comprensión de la obra: una entrevista realizada al dramaturgo José Sanchis Sinisterra, que iremos citando fragmentariamente a lo largo de nuestra investigación.

Este libro no hubiera sido posible sin la asesoría, lectura, revisión y entrega del material bibliográfico del Dr. Leopoldo Sánchez Torre, quien desde las clases del Doctorado y hasta la culminación de la investigación mantuvo una constante comunicación y dedicación con el borrador del texto. Reconozco enormemente al Dr. Sánchez Torre su asiduidad, receptividad, entrega de materiales y sobre todo su paciencia en la corrección de esta investigación, que intenta dar luz sobre un tema, la expedición de El Dorado en la dramaturgia, en la situación que el drama LAT de Sanchis Sinisterra plantea y en la que se mueven sus personajes. Y nosotros hacemos de meros investigadores, analistas y críticos de un momento tan importante (la conquista de El Dorado) para América y España. Esto es bien interesante. Por lo demás, esta investigación es un espacio abierto, una interpretación que pretende, modestamente, ofrecer algunas posibilidades de análisis, partiendo de un hipotexto del siglo XVI.

Asimismo, agradezco al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas CONICIT (hoy Fonacit), institución venezolana que me permitió una pasantía de tres meses en la Universidad de Oviedo durante el otoño del 2001. Y en este mismo orden a la Oficina de Relaciones Internacionales de la Universidad de Oviedo por la ayuda de tres meses ofrecida durante el otoño del 2002. En el otoño del 2004, con un nuevo permiso de la Universidad de Oriente, logré puntualizar y revisar las últimas creaciones sobre el dramaturgo español. Y fue en la primavera del 2008, con una subvención del Consejo de Investigación Científica de la Universidad de Oriente y con el reiterado apoyo incondicional del Dr. Sánchez Torre, cuando realmente logré la confección final de este estudio.

Del mismo modo debo mostrar mi agradecimiento al Departamento de Filología Española de la citada Universidad y a sus directores Dr. José Antonio Martínez García y Dr. Rafael Núñez Ramos, así como a la Dra. Serafina García, por su apoyo logístico durante mis estancias en la Facultad de Filología. De igual manera agradezco al profesor Antonio Fernández Insuela, de la Universidad de Oviedo, su gentil colaboración en facilitarme muchos textos hemerográficos importantes para la crítica de este trabajo. Y a las profesoras Virginia Gil Amate, Magdalena Cueto y Hortensia Martínez García por sus constantes palabras de apoyo. ¡Cuán necesarias son las motivaciones! Un agradecimiento eterno a la Universidad de Oriente por su iniciativa de fomentar importantes convenios de estudios y por el encuentro de dos países unidos por la misma lengua. A las dos universidades gracias por la perseverancia, colaboración y paciencia por mantener este programa de estudio: el Doctorado en Filología Hispánica. E igual agradecimiento adeudo al crítico literario hispanoamericano profesor Orlando Rodríguez por su lectura crítica y el aporte de datos bibliográficos desde el inicio de mi investigación; al profesor Héctor León García por su incondicional apoyo permanente y generoso y por cuidar el estilo de algunos capítulos de esta investigación, y a la Profa. Migdalia Márquez por seguir de cerca esta investigación literaria. No podría terminar estas sintetizadas líneas sin

agradecer al escritor José Sanchis Sinisterra, autor de la obra objeto de estudio, por su entrevista, su curso dictado en Gijón, Asturias (2001), y haberme facilitado muchas pistas para comprender mejor su texto. A ti, Sanchis, gracias por las conversas y datos oportunos. Y finalmente a mis hijas Amaranta y Aromaia por su complicidad en esta investigación, a quienes agobié con la sombra de Aguirre. Y, por supuesto, a Luis Fidel por su tolerancia en esta larga expedición literaria.

I

Lope de Aguirre, traidor: texto y contexto

Historia, mito y literatura sobre Aguirre

A 447 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. La historia, y muy especialmente la literatura producida sobre él, destaca de alguna manera el reconocimiento del marañón, militar, conquistador y le permite ocupar un sitio en el panorama literario mundial, y muy especialmente en España y en Hispanoamérica. Cabe destacar que la memoria de Aguirre fue ignorada durante tres siglos. A excepción de la crónica de Indias, de algunos textos líricos como el de don Alonso de Ercilla en su *Araucana* (1569), de las referencias históricas de Walter Scott (1771-1832), no será sino a partir de 1872 cuando en la literatura —en el caso de la ficción— se comience a reescribir, o diríamos mejor a repensar, la historia del soldado español, como se apreciará en la lista de creaciones literarias registrada en las siguientes páginas.

Las notas biográficas de Lope de Aguirre son confusas. Francisco Vásquez, su principal cronista, dice que nació en Oñate, Guipúzcoa, entre los años 1511 y 1516. No aparece su ficha de bautismo. Se desconoce quiénes fueron sus padres. Muchos investigadores, como Emiliano Jos, consultaron los libros de bautizos de las tres parroquias que existían en la villa de Oñate

y no hallaron rastros de nada. Julio Caro Baroja completa el panorama biográfico de Aguirre diciendo, entre muchos aspectos, que

> Un genealogista escrupuloso, Don Juan Carlos de Guerra, en su *Diccionario heráldico de la nobleza guipuzcoana*, enumera hasta diez linajes de Aguirre: en Gaviria o Gaviria, Legazpia, Anoeta, Oyarzun, San Sebastián, Zarauz, Zumárraga, Oiquina (Zumaga), Vergara e Ichaso, además de muchos compuestos, y dejando los de la tierra de Oñate aparte. [...] En todo caso, es evidente que, con frecuencia, el apellido Aguirre se relaciona con el lobo como animal heráldico y se asocia con los nombres de Ochoa, Lupus, Lope y el patronímico correspondiente. Isasti nos dice que en el escudo de los parientes mayores de Gaviria, en una de las tres partes o cuarteles en que se halla partido (el de la derecha), había "una loba negra rampante, con dos lobeznos que la maman colgantes, con las uñas sangrientas, y la lengua tomando aire con ella, atravesada a un roble frondoso, con bellotas de oro, atravesado de bajo una banda roja con sus dragantes".[2]

Como vemos, según la heráldica el origen del nombre de Lope de Aguirre es bastante estremecedor, y quizás pudo haber influido en su forma de actuar, aunque no es nada científico. El oráculo de sus antepasados lo vaticinó de alguna manera. Lo que sí queda claro es que Lope fue un marañón vascongado, como bien lo afirma en la introducción de su famosa carta dirigida al rey Felipe II:

> Lope de Aguirre, tu mínimo vasallo, cristiano viejo, hijo de medianos padres, en mi prosperidad hijodalgo, natural vascongado, en los reinos de España, vecino de la villa de Oñate.[3]

Lo que se ha podido desprender de las lecturas cronísticas es que fue un soldado, aventurero, conquistador, cruel, rebelde, soñador de libertades, de pueblos libres, idealista, hombre de acción, y, como dice Francisco Vázquez,

> muy pequeño de cuerpo y poca persona; mal agestado, la cara pequeña y chupada; los ojos que, si miraba de hito, le estaban bullendo en el casco, especial cuando estaba enojado. Era de agudo y vivo ingenio, para ser hombre sin letras.

[2] Julio Caro Baroja, *El Señor Inquisidor y otras vidas por oficio*, Madrid, Alianza Editorial, 3ª ed., 1988, p. 75.
[3] Fragmento de la carta de desnaturalización de Lope al Rey Felipe II, 1561.

> [...] Fue tan cruel y perverso, que no se halla ni puede notar en él cosa buena ni de virtud. Era bullicioso y determinado, y en cuadrilla era esto; y fue gran sufridor de trabajos, especialmente del sueño, [...] muchas veces andaba con dos cotas bien pesadas, y espada y daga y celada de acero, y un arcabuz ó lanza en la mano: otras veces un peto.[4]

Respecto a la educación de Lope de Aguirre poco se conoce. No fue un analfabeto como la mayoría de los conquistadores. Lope se caracterizaba por tener una buena escritura (véanse sus cartas), sobre todo su firma caligráfica. Esta firma, según los genealogistas, hizo suponer que Lope descendiera de una familia de célebres notarios-calígrafos de Legazpia. Sobre este asunto, Caro Baroja señala:

> Desde Juan de Iciar a Iturzaeta, pasando por Madariaga y otros pedagogos calígrafos, los vascos han descollado en el arte de bien escribir formalmente en los siglos XVI y XVII, también en el XVIII y aun el XIX, cosa que se asocia con su condición de secretarios, notarios, escribas y escribanos.[5]

Entonces, cabe preguntarse en dónde aprendió Lope a escribir de esa manera tan particular. Por sus cartas, arengas, su coherencia en los discursos, sus ideas, denota una cultura que no poseía el común de los conquistadores. Jamás se podrá decir que fue un hombre inculto.

Lo que sí recogen y destacan los críticos e historiadores es que Lope de Aguirre llegó al Perú, a Lima, entre 1536 y 1538, en plena guerra civil. No fue el mejor momento para Aguirre, le tocó un clima de subversión. Se dice que participó en la batalla de Las Salinas, en la fundación de La Plata, Argentina. Asimismo

> Residió en Pirú este tirano más de veinte años. Su ejercicio y oficio era domar potros ajenos, y quitarle los resabios. [...] fue con Diego de Rojas a la entrada de los Chunchos, y después que de allá salió, con el capitán Pedro Álvarez Holguín, a favor de Vaca de Castro, y víspera de la batalla de Chupas se escondió

[4] Francisco Vázquez, *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre, el Peregrino*, Madrid, Ediciones Miraguano, 1979, pp. 133-134.
[5] Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 78.

> en Guamanga, por no hallarse en ella: y en el alzamiento de Gonzalo Pizarro, aunque fue por alguacil de Verdugo, se quedó en Nicaragua, y no volvió hasta pasada la batalla de Saquixaguana, muerto y desbaratado Pizarro.[6]

En este mismo punto, afirma Emiliano Jos que

> Desde 1546 la biografía realmente histórica de Aguirre, con un punto de apoyo en su retorno al Perú después de la batalla de Saquixaguana, debe saltar al de 1553 con el asesinato de don Pedro de Hinojosa, el mismo general de Pizarro que entregó su flota a La Gasca, y que antes hizo huir de Nombre de Dios a Melchor Verdugo. [...] Estamos conformes con el señor Ispizúa en señalar como residencia preferida por Aguirre, las altas tierras del Cuzco y Charcas, donde radicaban las mejores encomiendas y más ricas minas.[7]

Uno de los rasgos más notorios de este soldado fue su voluntad, su tenacidad, su astucia y socarronería. Para muchos, Aguirre representa la sublimación extrema del carácter español capaz de las más gloriosas gestas y las más abyectas infamias. Al respecto dice Rufino Blanco Bombona que

> Lope de Aguirre y los demás insurgentes contra el despotismo de Felipe II y sus procónsules [...] representan el espíritu liberal de la antigua Castilla contra la absorbente autocracia austríaca, y el primer alboreo, los primeros síntomas de la emancipación de América contra la coacción de la Metrópoli y de sus agentes ultramarinos.[8]

Los conquistadores —entre ellos Ursúa, Lope y otros— realizan muchos viajes encomendados por sectores poderosos de la corona española: virreyes, nobles, capitanes generales. Meses navegando, durmiendo entre ríos, padeciendo hambre, muriéndose de fiebres palúdicas y soportando la inclemente naturaleza, con objetivos como la búsqueda de El Dorado, o la fuente de la eterna juventud, o de un país de canela, especia cotizada también

---

[6] Francisco Vázquez, *op. cit.*, p. 134.
[7] Emiliano Jos, *La expedición de Ursúa al Dorado y la rebelión de Lope de Aguirre, según documentos y manuscritos inéditos*, Huesca, Talleres Gráficos Editorial V. Campo, 1927. p. 47.
[8] Rufino Blanco Bombona, *Ensayos históricos*, prólogo de Jesús Sanoja Hernández, selección y cronología de Rafael Ramón Castellanos, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 104.

por muchos poderosos, aventura narrada recientemente por el escritor colombiano William Ospina (2008).

En otro contexto, la mayoría de los escritores y biógrafos destacan la venganza de Lope de Aguirre sobre el juez Francisco de Esquivel.[9] Lope, huyendo de la justicia por haber dado muerte al juez, llega a Guamanga, donde se esconde, ayudado por un supuesto pariente que lo auxilia durante un tiempo. De allí se dirige a Los Charcas y toma parte en la sublevación de Castilla. Lope de Aguirre, como toda figura histórica, tiene biógrafos detractores y algunos apologistas. Sus detractores son todos cronistas e historiadores. No hay una crónica que no hable despectivamente de Aguirre, no aparece una nota en la que destaquen sus aparentes logros o su búsqueda de justicia. Los apologistas, que en general no son historiadores, se quedan con la propuesta de diseñar una figura histórica, configurada a la luz de la modernidad y del desarrollo de los estudios sociológicos y filosóficos del siglo XIX, que dan un nuevo enfoque a la perspectiva histórica de épocas y hombres que permanecieron ocultos o sin interés por las denominadas historias oficiales o dominantes. Son voces que nunca tuvieron voz para defenderse de los cronistas y los gobernadores de la expedición y de las estructuras ideológicas que emanaban de la corona española. La literatura los proveerá de esa voz. De ahí que las apologías o defensas de Aguirre aparezcan cuatrocientos años después de su trágica muerte, luego de un largo desarrollo histórico social. Será, entonces, el artista quien revelará a través de su imaginación nuevas experiencias que le permitirá explorar realidades y procesos petrificados, absolutos, y penetrar las más íntimas esferas de lo social, de lo histórico, de lo político, de lo mítico.

Para la concepción occidental y para el cristianismo, Lope no es más que una representación infernal que se rebeló contra Dios y los poderes constituidos. Su nombre es sinónimo de todo lo satánico, lo sombrío y

[9] Juana Torralva en su monólogo hace alusión a este episodio. Y en el análisis que corresponde a su Monólogo destacamos la venganza de Aguirre sobre Esquivel.

perverso. Lope continúa siendo el espíritu diabólico del mal, el gran asolador de las tierras americanas. Pero, ¿en realidad lo era? Acerquémonos a él, desde sus cartas, sus reflexiones y muy especialmente desde el drama de Sanchis Sinisterra.

Si nos atenemos al testimonio de sus cartas, Lope, sin duda alguna, fue un idealista. Peregrinó detrás de algo que se le escapaba constantemente. Él mismo se calificó de peregrino. Fue un hombre insatisfecho, que siempre buscó la fama, el "valer más" que los otros. No son casuales sus palabras en la carta a Felipe II, cuando dice: "En mi mocedad pasé el mar océano a las partes del Perú por valer más".

Igualmente, muchos investigadores sostienen —entre ellos, el ya nombrado cronista Francisco Vásquez— que la cojera de su pierna derecha se debe a dos arcabuzazos que recibió en la histórica batalla de Chuquinga. Después de este incidente llevó "una vida desordenada y revoltosa que de todos los pueblos era desterrado, conociéndole con el nombre de *Aguirre el loco*".[10] Cabe destacar que para 1558, cuando el virrey de Perú decidió organizar una nueva expedición de El Dorado y el reino de Omagua, ya Aguirre era conocido en Lima con ese apodo.

Para la historia oficial Lope de Aguirre comenzó a conocerse el 27 de septiembre de 1560 en la cabecera del río Huayaga, en el Perú. Desde ese momento que inicia la ruta hacia El Dorado bajo el mando de la expedición de Pedro de Ursúa hasta su muerte (1561), en Barquisimeto, Venezuela, sobre Lope recae una triste lista de maledicencias, de satanizaciones que le sellaron por siempre. Lope representa así el personaje trágico, que, entre otros aspectos, está condenado a morir. Es un personaje solitario, no tiene ningún tipo de filiación, sólo una hija a la que mata "para que no sea colchón de

[10] Juan B. Lastres y Carlos Alberto Seguín, *Lope de Aguirre, el Rebelde*, Florida 340, Buenos Aires, 1942.

bellaco". Padre e hija son asesinados, no hay posibilidad de descendencia familiar.

Es así como la figura de este hombre inspiró la creación de varias producciones literarias y algunas cinematográficas, específicamente dos. Una primera película fue filmada en 1973, *Aguirre, der Zorn Gottes* (Aguirre, la cólera de Dios), del alemán Werner Herzog, protagonizada por Klaus Kinski en el rol de Aguirre. Después, en 1987 se estrena *El Dorado*, cuyo director es el español Carlos Saura. En el caso de la primera, la de Herzog, señala la crítica que ésta adquiere relieve por la participación de Kinski. De no ser por la figura de este actor, la película no hubiera obtenido la fama que recogió la prensa del momento. La historia de la expedición de El Dorado, en el filme, fue totalmente alterada. No hay coincidencias históricas en cuanto a fechas y hechos, tales como la muerte de Elvira, quien aparece asesinada por la flecha de un indígena. De todos es sabido —por las crónicas— que el último crimen de Aguirre fue el de su hija. No cabe duda, entonces, que la actuación magistral de Kinski es contundente, cuida todos los pormenores o los rasgos que la historia le atribuye a Lope: su expresión seria, dura, su cojera, su habilidad, su pasión. Kinski pareciera ir adquiriendo a medida que transcurre el film rasgos esquizoides. Verdaderamente el actor consigue salvar la producción de Herzog, director por lo demás de gran talento cinematográfico. En cambio, el filme de Saura respeta con gran fidelidad el texto cronístico. Saura se inspira básicamente en *La Jornada de Omagua y Dorado*, de Francisco Vázquez, para la realización de la película, especialmente la parte en la que destaca la búsqueda del oro y la muerte de los tripulantes y de los conquistadores. Además de coincidir con las fechas y los acontecimientos más importantes de la expedición, la película resulta interesante por la música, los paisajes elegidos y la esencia de la historia que recrea los pasajes más destacados y miserables de la jornada. También se distingue en el filme la presencia del agua, del barro y la ambientación de la selva con el simulacro de los indígenas, lo que hace revivir la fatídica jornada de Omagua. Pese a la relevancia cultural e histórica de estas producciones

cinematográficas, sobre todo la de Saura, no hay duda que los campos que han abierto la investigación e inspiración sobre la figura de Lope han sido el biográfico y el literario.

Como ya hemos advertido, las primeras referencias históricas que surgen sobre Lope son los testimonios de los cronistas que participaron en la ya nombrada expedición del Dorado: Pedro Arias de Almesto, el bachiller Francisco Vázquez, Gonzalo de Zúniga, Toribio de Ortiguera, Custodio Hernández y otros menos nombrados. La versión del cronista Francisco Vázquez fue la más difundida, y hoy disponemos de varias ediciones. Apareció publicada bajo el título *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre. El Peregrino*, volumen primero correspondiente a la colección Libros de los Malos Tiempos, y se terminó de imprimir el día 27 de octubre de 1979, cuatrocientos dieciocho aniversario de la muerte de Lope de Aguirre; la edición estuvo a cargo de Ramón Alba. Ocho años más tarde aparece el mismo texto con el título de *Jornada de Omagua y Dorado. Relación verdadera de todo lo que sucedió en la expedición (1560-1561)*, bajo el cuidado de M. Serrano y Sanz, y el patrocinio de la edición Grech. El texto es introducido por un texto titulado "El vellocino de oro", que pertenece al libro *Los descubridores del siglo XVI*, del escritor Carlos F. Lummis. Y un estudio más amplio que recoge otros testimonios o la mayoría de ellos fue el que realizaron Elena Mampel González y Neus Escandell Tur, *Lope de Aguirre. Crónicas 1559-1561*, editado en 1981, por donde hemos consultado las crónicas usadas para la confección de este trabajo. En este mismo orden de textos antiguos alusivos a Lope está el ya citado poema épico *La Araucana*, de don Alonso de Ercilla, dedicado al rey Felipe II. El texto habla de la muerte de Ursúa y de su teniente Vargas por el vizcaíno y traidor Lope de Aguirre. Cabe destacar que todo el poema de Don Alonso hace referencia a la expedición de Omagua resaltando las tropelías de Lope.

Julio Caro Baroja dedica uno de los capítulos de *El Señor Inquisidor y otras vidas por oficio* a Lope de Aguirre y a Pedro de Ursúa.

El título, "Lope de Aguirre, traidor", coincide, como se ve, con el del texto de Sanchis Sinisterra. Entre la extensa bibliografía que cita sobre el soldado español, señala que Walter Scott recordó el nombre del marañón en su biografía sobre Napoleón.

Por otro lado, la referencia de Aguirre durante su estada y actuación en varios lugares de Venezuela, tales como la Isla de Margarita, Valencia, Borburata y Barquisimeto (desde el 22 de julio hasta el 27 de octubre), aparece registrada en los textos de Oviedo y Baños, fray Bartolomé de Las Casas, Pedro de Aguado, Guillermo Morón y otros más. Como complemento de las excelentes investigaciones de Manuel Serrano y Sanz, Emiliano Jos y los nombres de los famosos cronistas, nos detendremos a destacar algunas referencias literarias que existen sobre Aguirre.

Resulta un tanto curioso el hecho de que siendo Lope un personaje español de gran atractivo para la ficción, que llegó a convertirse en el imaginario social en un símbolo de terror, despertando a la vez admiración, haya sido un venezolano el primer escritor dramático que abriera la serie literaria sobre figura tan afamada. Adolfo Briceño Picón (1846-1929), un médico de provincia, de Mérida específicamente, fue el primero en el país, y al parecer en el resto del mundo, que inicia la escritura literaria sobre el soldado español. La obra de Briceño Picón se titula *El Tirano Aguirre*, y en su portada de edición se leen los siguientes datos: "Drama nacional de grande espectáculo, en tres actos, representado por primera vez en el teatro de Mérida, el 30 de diciembre de 1872, y repetido el 6 de enero de *1873 con espléndida acogida*". El drama fue editado por primera vez por la imprenta de Juan de Dios Picón Grillet, 1873. Es un texto de 128 páginas, con carta-prólogo de J. Vicente Nucete. Una segunda edición aparece en el texto *Teatro Andino. Colección de piezas dramáticas compuestas sobre episodios de la historia de Venezuela.* París, Imp. de la Vda. de Ch. Bourte, 1903, 396 páginas. El volumen contiene *El Tirano Aguirre, Ambrosio de Alfinger o Los*

alemanes en la conquista de Venezuela, Sacrificios por la Patria y El amor filial.

En este tono de recordar, enjuiciar y/o de reivindicar al vasco otro escritor español, Gonzalo Torrente Ballester, escribe el drama *Lope de Aguirre: crónica dramática de la Historia americana en tres jornadas* (1941). La trama se centra en la conquista y rebelión de Lope. Éste es presentado como un ateo, polémico y blasfemo

Otra recreación literaria posterior aparece publicada en Venezuela por el venezolano Casto Fulgencio López (1893-1962). El texto se titula *Lope de Aguirre: El Peregrino, primer caudillo de América* (1947), y es una biografía novelada de Aguirre, con prólogo del historiador venezolano Guillermo Morón. Aunque han circulado dos ediciones de este texto, la primera es la de 1947, Colección Majos y Bajos, edición española de uso para esta investigación. La otra, totalmente desconocida, es de 1953.

En el mismo año de la primera edición de esta biografía novelada, surge otra obra de quien fuera premio Príncipe de Asturias de las letras en 1990, Arturo Uslar Pietri (1906-2001). La editorial Losada, bajo el número 323, publica su novela titulada *El camino de El Dorado* (1947). El texto está diseñado en tres partes tituladas "El río", "La isla" y "La sábana". Cada una de esas partes refiere las distintas instancias de la expedición de la búsqueda de El Dorado. Uslar Pietri sigue fielmente la versión oficial de las crónicas, presentando a un Lope inhumano, tirano, rebelde.

Por otro lado, la poesía también le consagra espacio a este personaje. Y es otro escritor venezolano, el destacado poeta Vicente Gerbasi, quien le dedica el significativo poema "Tirano de sombra y fuego", publicado por primera vez en C. U., no 51, Caracas, septiembre y octubre, 1955, pp. 84-91, y luego recogido en su *Obra poética* con el mismo título. El texto poético

describe el alucinado mundo bélico, físico y humano del "ángel oscuro". Así lo define Gerbasi en un fragmento de su extenso y dramático poema:

> Eras un golpe sordo de la muerte,
> un signo doloroso en la tiniebla,
> la respuesta de un eco que maldice
> de barranco en barranco.
> Caías en regiones del verano,
> como un ángel oscuro que desata sus fuerzas
> entre piedras nocturnas de rojas geografías.[11]

Al otro extremo del continente, en Italia, el escritor Giovanni Papini (1881-1956) exhibe en su *Juicio Universal* (1957) al destacado personaje. La obra fue pensada en 1904 y no fue sino hasta 1908 cuando la comenzó a escribir. Fue publicada por primera vez en español en 1959. Presenta una serie innumerable de testimonios, confesiones por parte de una gran variedad de personajes históricos que desfilan por ella. Entre ellos se destacan las cartas de Elvira, la hija de Aguirre, en donde justifica el parricidio de su padre. Por supuesto, Elvira representa el nombre de María en el texto de Papini. Marchan así ateos, reyes, apóstoles, profetas, dictadores, sacerdotes, salvajes, mujeres nobles, amorosas, infelices, comerciantes, esclavos, indígenas de distintas culturas y épocas. Según la crítica, Papini hace de esta obra una apología del cristianismo.

En 1963, un grupo de escritores vascos, en un intento de reivindicar a su paisano Lope, escriben y editan el libro *Lope de Aguirre descuartizado* de la colección "Auñamendi" en San Sebastián, España. No se conocen más ediciones del texto.

En 1967, el novelista Ramón J. Sender irrumpe el ámbito literario español con su novela *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. La novela

[11] Vicente Gerbasi, *Obra Poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986, p.128.

recrea el peregrinar de Lope, desde su existencia como soldado leal al rey hasta los acontecimientos de la expedición. Sender escoge para el centro de su narración a la criada Juana Torralva, un personaje marginado por la historia cronística oficial otorgándole carácter protagónico, como hará Sanchis Sinisterra, quien le concede la enunciación del primer monólogo de LAT.

Pero el nombre de Aguirre es recreado nuevamente por los escritores venezolanos. En 1976, Luis Britto García (1940) publica una ligera comedia titulada El *tirano Aguirre o La Conquista de El Dorado*. La obra fue editada por la Dirección de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal en el mes de marzo del año 1976, en la ciudad de Caracas con una extensión de 62 páginas. La obra se mueve entre el humor, la ficción y la historia. La referencia literaria al soldado español ya había sido realizada por Britto en su volumen de cuentos titulado *Rajatabla*.[12] El cuento titulado "Lope" narra desde una perspectiva biográfica algunas de sus hazañas y crímenes, entre ellos el de su propia hija. Posteriormente, en un afán de reivindicar a Lope, aparece la novela *Lope de Aguirre, Príncipe de la libertad* (1979), bajo el sello de Seix Barral con una extensión de 345 páginas, del escritor Miguel Otero Silva (1908-1985). Esta novela entremezcla lo histórico, lo documental y la ficción.

En este mismo orden de aparición está la obra dramática del destacado dramaturgo español José Sanchis Sinisterra y su texto *Lope de Aguirre, traidor* (1977-1986). Otro texto literario escrito sobre las andanzas de Aguirre es *Daimón*, una novela del argentino Abel Posse, publicada en Buenos Aires, Emecé, 1989. La novela recrea la historia de Lope destacando los últimos días del conquistador en Venezuela. Es así como la narración nos pasea por Arequipa, Machu-Picchu, la selva amazónica y Venezuela. Y una última pieza

[12] Este texto obtuvo el premio Casa de Las Américas en 1970.

conocida es *La cabeza de Aguirre* (2000) de César Vega Herrera, dramaturgo peruano.

Los textos literarios inspirados en la figura histórica de Lope de Aguirre están entremezclados de ficción, crónica e historia, y de alguna manera fueron diseñando su fama y su desventura. Para algunos escritores, Aguirre fue un sanguinario, un carnicero, un tirano, un déspota y para otros una víctima de la Corona española y por lo tanto había que reivindicarlo. ¿Quién fue en realidad este hombre, cuyo nombre produjo cierto revuelo en España y sus colonias americanas en el mundo del siglo XVI? ¿Cuáles fueron sus actividades en Lima? ¿Cuál fue la verdadera historia de la expedición de Ursúa en la búsqueda de El Dorado? ¿Acaso explica Aguirre y su compleja conducta una realidad que refuerza la leyenda negra de los conquistadores españoles en el llamado nuevo mundo? ¿A qué clase pertenecían estos hombres?

Rufino Blanco Bombona, un ensayista y novelista venezolano, sostiene que los conquistadores pertenecieron a las clases humildes, al pueblo. Su opinión es más enfática cuando dice que

> Los descubridores y conquistadores del siglo XVI fueron algo semejante a los inmigrantes del siglo XX: gente desvalida y audaz que va en pos de fortuna. Pueden equipararse: unos y otros son conquistadores. Por lo común, en aquel tiempo, lo mismo que en nuestros días, grandes nombres españoles no van a América; allí se forjan.[13]

Aguirre, sin duda, pertenecía a las clases más desposeídas, más humildes, lo que no le impidió ser un hombre informado, bastante culto y con un conocimiento medio de la realidad monárquica. El siglo XVI fue un siglo de cambios, de acontecimientos históricos fundamentales, de las exploraciones finales en América y el de la consolidación de la conquista, de los grandes descubrimientos geográficos, el siglo de la literatura de las

[13] Rufino Blanco Fombona, *op. cit.*, p. 103.

crónicas. Para muchos críticos, la modernización en Occidente comienza con la conquista de América y el desarrollo de las navegaciones alrededor del mundo. Poco a poco, la burguesía y el liberalismo consolidaron su poder, luchando contra la aristocracia, el clero y la monarquía. El siglo XIX fue sobre todo en su segunda mitad, el siglo del materialismo histórico, del desarrollo de las ciencias sociales, el siglo de la modernización, es el preámbulo de una nueva visión de acontecimientos y personajes que habían permanecido olvidados o relegados en las historias oficiales dominantes de la denominada cultura occidental.

Por eso la destacada presencia de la producción literaria e histórica sobre Aguirre no pudo ser casual en el siglo pasado. El siglo XX fue de marcada resonancia para España y para América Latina, en lo concerniente al desarrollo de sus estudios críticos.

Uno de los momentos históricos que motivó la revisión de la historia de la conquista fue la celebración del Quinto Centenario de la llegada de Colón a América, que dio origen a una proliferación de textos de carácter histórico, así como a muchas representaciones teatrales sobre el tema de la denominada conquista de América. Por supuesto, el núcleo estaba conformado por los personajes vinculados al descubrimiento y a la conquista. Es precisamente a partir de ese acontecimiento histórico, conocido ahora eufemísticamente como el "encuentro de dos mundos", o de la "resistencia indígena", que la figura de Lope de Aguirre reaparece, después de más de cuatrocientos setenta años, en escena, para encontrarse con una España que todavía lo rechaza, lo esconde y lo cuestiona.

Como se puede desprender de la bibliografía que ha suscitado, la figura histórica de Lope de Aguirre ha generado siempre grandes controversias, grandes discusiones a lo largo de cinco siglos. Este complejo personaje ha sido centro de innumerables estudios en todo el mundo. La historia, la sociología, la política, la literatura frecuentemente le han dedicado muchas páginas e

interpretaciones a su personalidad. Inclusive en medios tan modernos y especulativos como el cine y la televisión, Aguirre también ha estado presente, revelando que su leyenda continúa siendo atractiva.

Nuestra pretensión de estudiar la obra de Sanchis tiene necesariamente que acercarnos a la historia, en especial a las crónicas que generan la referencia original de las andanzas de Aguirre. La obra dramática de Sanchis tiene su fundamento en la vida azarosa y política de Lope. Sin embargo, es indispensable comprender que ese personaje, que es expresión de la realidad, pero que simultáneamente la crea, no existe fuera de la obra o antes de la obra, sino precisamente solo en la obra. En este sentido, Lope de Aguirre vive una particularidad político social a través de los diálogos que conforman el drama. Su contexto es una vía estética para la comprensión de la obra; de ahí que la figura de Lope tiene que convertirse obligatoriamente en historia, en crónica de Indias, en mito, en interpretación y actualidad. Aguirre escapa del texto y se bifurca en varios contextos: el político, el filosófico, el histórico y el literario. Y es que este hombre permaneció —aún permanece— hundido en la historia de la Nueva España, como un personaje terrible, cruel, maldito, simbolizando además la traición y mitificado bajo una sola perspectiva; su carácter sanguinario y el desprestigio de su nombre. Podríamos preguntarnos: ¿dónde se originó el desprestigio y mala fama de este hombre? ¿quién editó las muertes y atropellos del aventurero español? Cuando Lope fue aprehendido por Custodio Hernández y asesinado por tres arcabuceros el 27 de octubre de 1561 en la llamada Nueva Segovia de Barquisimeto, el gobernador de Venezuela, Alonso Bernárdez, ordenó la inhumación de Elvira, la hija, y el descuartizamiento del cuerpo del padre, y el 16 de diciembre de ese mismo año inició el proceso contra el nombre y fama de Aguirre, "llamó por pregones a todos los que pretendiesen los bienes de Aguirre o quisiesen defender su memoria y fama. No presentándose, como era de esperar, nadie, pronunció sentencia definitiva en esta guisa".[14] Los

[14] Emiliano Jos, *op. cit.*, p. 116.

vencedores hacen la historia. Aguirre había perdido. Comenzaba su leyenda negra.

La historia que presenta a Aguirre es un signo conmovedor y explicativo —a medias, claro— de parte de sus acciones. La carta que escribe a Felipe II muestra no su reivindicación —aunque muchos estudiosos así lo plantean—, sino una explicación, que rompe en gran medida el mito del tirano, y lo redimensiona, lo proyecta con nuevos bríos. Este soldado que vivió aproximadamente 48 años, y que perteneció a los pocos conquistadores del viejo mundo, medianamente culto, leído, cobra una fuerza esencial a través de la famosa carta innumerables veces citada. Recordemos que en la llamada colonización España atraviesa una tremenda crisis económica. Un estado centralizado, los hábitos adquiridos en la Edad Media bajo una larguísima ocupación musulmana, una nobleza improductiva, un estado agotado por guerras y presiones internas, vislumbra una sociedad periclitada, en contraposición a los avances de toda Europa. En una nación imbuida de la idea, que tiene la misión divina de liberar al país de infieles, el clero y la nobleza adquirieron una gran importancia política y económica. Con los Reyes Católicos, Fernando e Isabel, comienza una expansión que culmina con el denominado "encuentro de dos mundos". Aun así, los sentimientos medievales, intransigentes, cercaron el imperio. De ahí que la carta del aventurero vascuence proyecta su figura y la hace trascender en un universo crítico que choca con las estructuras ideológico-políticas de la España de Felipe II, aunque también se encuadra en las consideraciones y la subordinación de cualquier súbdito que le rinde pleitesía a su Rey. Crítica dura a las instituciones de la Corona, al abandono de sus soldados, es un documento interesante, histórico, de gran ironía, que fustiga a los ministros del Rey, que declara la guerra a Felipe llamándolo egoísta. Aguirre se considera una especie de cruzado religioso, "Dios te guarde, Rey excelente, muchos años": así termina la carta, según la crónica de Francisco Vázquez. Esta ambigüedad es potenciada en la obra de Sanchis con un carácter muy particular. Es verdad que la leyenda de Aguirre tiene un peso terrible; pero

esa es una lectura, no la lectura del personaje. Lope es una figura cruel, atormentada; pero también es un ser ambiguo, enigmático, rebelde. Conforma, y he aquí lo interesante, una individualidad en cierta medida renacentista, cuestionadora, lúcido en muchos momentos, valiente y osado, independiente y justo. No había razón alguna para que la España de Felipe II tuviera consideración para con un simple soldado de una de sus colonias. Octavio Paz decía que

> Nueva España fue una construcción hecha para enfrentarse a la crítica, es decir, a la historia y a sus cambios. La filosofía que justificaba su existencia era una filosofía a la defensiva: guardiana de la fe de Roma, la neoescolástica era también la defensora de la Monarquía y del imperio.[15]

En definitiva, los sucesos de la Nueva España son la prolongación del Imperio, más en un momento donde la monarquía necesita una continuidad, una traslación y un control directo de su mundo. El particularismo criollo, el mundo dependiente/independiente vendría después, mas no en 1561. De ahí que no se podía tolerar que un aventurero desobedeciera la autoridad del monarca, ¿quién se habrá creído? No extraña, pues, que la figura de Lope, sus andanzas, en fin su historia, se hunda en el mito por más de cuatrocientos años. Tanto Nueva España como el Imperio lo ocultaron, o mejor acordaron tácitamente la indiferencia, la tiniebla que lo mantuvo atado al mito, a la leyenda. Pero Aguirre no podía pasar desapercibido en el siglo XX. En el campo de la historia, tanto el positivismo como el marxismo del siglo XIX contribuyeron a consolidar una visión del mundo y del hombre diferente. "El ser determina la conciencia", afirmaba C. Marx. El materialismo histórico insufló nuevos criterios a la explicación del hombre en la sociedad. Los cambios en la concepción del mundo fueron radicales, absolutos en muchos casos. La ficción toma nuevos rumbos. El hombre se debe estructurar en sus dificultades, en sus contradicciones. Entonces la figura de Lope de Aguirre rompe, en buena medida, el cordón que lo ata al mito, y busca un nuevo

[15] Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 3ª ed., 15ª reimp., 2004, p. 67.

espacio histórico. Debe ser interpretado con las armas de la dialéctica. Aguirre será leyenda, pero también circunstancia humana, mito y presencia actual. Aun así el personaje arrastra su tiempo. Por ejemplo, *El camino de El Dorado* (1947) del venezolano Arturo Uslar Pietri, obra ya citada, lo presenta en su visión tradicional: cruel, obseso, inhumano, sacado sin más del fondo del mito, inalterable en su pasado. Claro está, más humano, más creíble. Aguirre camina en la búsqueda de un Dorado que alivie sus grandes carencias. Es el peso de la leyenda negra. En *El camino de El Dorado*, Aguirre es lo que se dice, es lo obvio, la condena. Otro venezolano, también nombrado, Casto Fulgencio López, en *Lope de Aguirre: el peregrino, primer caudillo de América*, le da un tratamiento distinto, justifica en buena parte sus acciones, su complejo peregrinar, siempre lo relaciona con el concepto de 'tiempo', por lo que nunca podemos olvidar la perspectiva histórica, ni la influencia futura de cualquier acto presente. Favorece López al personaje, históricamente hablando. No es una comprensión de la historia y la realidad. Es una percepción del peregrinar de un hombre que, convertido en mito y leyenda, precisa de una dimensión más real, más contextualizada.

En 1979 Miguel Otero Silva en *Lope de Aguirre: príncipe de la libertad* concede a Aguirre un privilegio: le otorga la exclusividad de nombrarlo antecesor de la lucha por la independencia americana. Basado en el hecho real de la presencia de Bolívar, quien difunde la carta de Aguirre al Rey Felipe II, Otero Silva, además de desmitificar a Lope, lo revela como un auténtico revolucionario; concibe incluso un hecho imaginario asombroso: coloca en boca de Aguirre una frase inmortal de Bolívar, que proyecta la figura del peregrino a una categoría más honorablemente universal: "si se opone la naturaleza a nuestros designios, lucharemos contra ella y la haremos que nos obedezca". Aguirre sentado a la diestra de la revolución de América, ¡vaya paradoja! Sanchis Sinisterra construye un Aguirre a través de los monólogos, de los discursos corales, de la carta fragmentada, de la gente que lo acompañó en la trágica expedición de los Omaguas. No maltrata Sanchis al personaje, no justifica sus crímenes, pero comprende sus circunstancias. Su *Lope de*

Aguirre, traidor es una obra fundamental que, teatralmente hablando, hace trascender a Lope a una dimensión más contemporánea.

La figura de Lope de Aguirre continúa siendo enigmática, y así será siempre. La historia interpreta los hechos, no los cambia, están ahí, pasaron. Pero la ficción tiene la grata particularidad de permitir trastocar sucesos y establecer revanchas. Es una de sus misiones. Y apropiándonos de unas palabras del escritor venezolano Luis Britto García diremos que:

> La tradición popular dice que su alma, convertida en fuego fatuo, pena eternamente el delito de rebeldía. Acaso una rebeldía más profunda que la simple sedición contra el poder real. La rebeldía de imaginar el reino de la libertad, la de partir en su busca y afrontarlo, para ser destruido o redimido.[16]

[16] Luis Britto García, *El tirano Aguirre o la conquista de El Dorado y Suena el teléfono*, Caracas, Dirección de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal (Cuadernos de Difusión, no 6), 1976, p. 8.

Lope de Aguirre, traidor:
texto dramático y texto espectacular

Fiel a sus concepciones dramatúrgicas, Sanchis Sinisterra construye *Lope de Aguirre, traidor*, como ya se ha indicado, a partir de materiales tomados sustancialmente de los textos cronísticos y de las informaciones que sobre el protagonista y los sucesos relativos a la Jornada de Omagua proporcionan otras fuentes literarias, como las señaladas en varios momentos de este trabajo. Lejos de vertebrarse en un discurso único, lineal y convencional, estos materiales se articulan a modo de sucesión de fragmentos, de secuencias de distinta naturaleza formal (dos paratextos con valor didascálico y declarativo, nueve monólogos y soliloquios, más cuatro discursos corales y la versión fragmentada de la carta de desnaturalización de Lope de Aguirre a Felipe II, entreverándose estos últimos en el discurrir de los monólogos) que enriquecen la lectura dramática y fortalecen la representación escénica, dando lugar a una nueva dramaturgia muy en consonancia, como se verá, con los planteamientos estéticos del autor. En concreto, los elementos que componen la obra se distribuyen y disponen del siguiente modo[17]:

[17] Los descriptores que se incluyen entre corchetes no son originales del autor, sino nuestros. Se trata, como puede deducirse, de secuencias del texto a las que el autor, o no dotó de título, o bien les dio uno que no las identifica formalmente (aunque sí funcionalmente, como ocurre con la "Obertura"). En el caso de la reescritura de la carta de

ACLARACIÓN

LA ESCENA

OBERTURA [= PRIMER DISCURSO CORAL]

PRIMER MONÓLOGO:

Reniegos de la Juana Torralva, privada del derecho a la palabra

[SEGUNDO DISCURSO CORAL]

SEGUNDO MONÓLOGO:

Delirio del gobernador Pedro de Ursúa, aquejado de fiebres

TERCER MONÓLOGO:

Planto de doña Inés de Atienza ante el cadáver de Ursúa, su amante

[TERCER DISCURSO CORAL]

CUARTO MONÓLOGO:

Emociones y flato de don Fernando de Guzmán, Príncipe del Perú, Tierra Firme y Chile por la gracia de Dios

Aguirre a Felipe II, añadimos las palabras con las que el propio autor, en la "Aclaración", da las claves de su materialización escénica, es decir, de su elaboración —y de la necesidad de representarla— como otro discurso coral.

[CUARTO DISCURSO CORAL]

QUINTO MONÓLOGO:
Extravíos de un marañón sin nombre en la selva amazónica

SEXTO MONÓLOGO:
Razones del matarife Antón Llamoso

SÉPTIMO MONÓLOGO:
Plegaria póstuma de Ana de Rojas, vecina de la Isla Margarita.

[CARTA DE AGUIRRE AL REY FELIPE II,
"fragmentada y reestructurada con vistas a su interpretación coral"]

OCTAVO MONÓLOGO:
Soliloquio de Elvira de Aguirre, poco antes de ser inmolada por su Padre

NOVENO MONÓLOGO:
Confesión del soldado Pedrarias de Almesto, cronista ocasional de la Jornada

La estructura dramatúrgica de esta obra responde, en parte, a uno de los planteamientos ideológicos que se propuso Sanchis desde la Creación del Teatro Fronterizo (1977) y que sigue vigente en su obra. En efecto, el autor en sus primeros manifiestos de trabajo 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 y a la construcción dramatúrgica de la obra, como expresa en este pasaje que señala ya en 1980 algunas de las preocupaciones fundamentales de su práctica escénica, vigentes aún hoy y, por supuesto, actuantes en la construcción de LAT. Se trata de someter a examen una serie de "segmentos de la escritura teatral", entre ellos

> la naturaleza del texto dramático y el modo de escritura teatral, la noción de "personaje" y su relación con las funciones escénicas del actor, el imperialismo de la "fábula" y la estructura de la trama, los conceptos de Unidad y Coherencia estéticas, el pretendido carácter discursivo de la representación, las fronteras entre narración oral e interpretación, la plasticidad del espacio espectacular, la teatralidad *diferente* del juego, del ritual, de las fiestas, de la juglaría... Toda una serie de cuestiones aparentemente "formales" pero que comprometen el *lugar*, el *sentido* y la *función* del hecho teatral en la cultura y en la historia.[18]

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.

1. La "Aclaración" es el texto didascálico que introduce la obra. Dada su brevedad y su relevancia, nos permitimos copiarlo íntegro, antes de pasar a su análisis:

> El texto fundamental de *Lope de Aguirre, traidor* está constituido por los nueve monólogos y la carta de Aguirre a Felipe II, fragmentada y reestructurada con vistas a su interpretación coral. El autor concibe, por tanto, la posibilidad de que tales materiales sean el único soporte textual de la re presentación.

[18] José Sanchis Sinisterra, "El Teatro Fronterizo: planteamientos", *Primer Acto*, 186 (octubre-noviembre 1980), p. 96. Pero la vocación experimental que se manifiesta en toda la producción dramática de Sanchis Sinisterra está ya apuntada en sus primeras tentativas y ensayos juveniles, los de la década 1957-1967, como aprecia el propio autor: "la opción por una teatralidad desnuda, despojada, basada fundamentalmente en el actor y el texto, que esquiva en lo posible la figuratividad mimética, apela a la imaginación soberana, trata de conciliar emoción y reflexión y reclama del espectador una extremada actividad descodificadora... ya está expresada, defendida y, presumiblemente, aplicada, en mis escritos, notas, apuntes, manifiestos, programas, ensayos y entrevistas de aquella década." (José Sanchis Sinisterra, "1957-1967 Mi prodigiosa década", *La escena sin límites*, Ciudad Real, Naque, 2002, ed. de Manuel Aznar Solercit, p. 291.)

No obstante es, asimismo, posible imaginar otra opción dramática en la cual una instancia coral preexista, enmarque y religue la intervención monologal de los nueve personajes. En una primera versión del texto, dicha matriz coral determinaba incluso una propuesta escénica concreta, de modo que la dramaturgia irrumpía claramente en el dominio de la puesta en escena.

Ahora, el autor prefiere limitarse a proponer un discurso enmarcador e intersticial no determinante, abierto a soluciones diversas y susceptible de ser tratado escénicamente desde planteamientos épicos, dramáticos y/o ceremoniales. Cabe también la posibilidad de estructurarlo y redistribuirlo con ciertos márgenes de libertad.

Dicho discurso coral está formado por enunciados pertenecientes a tres ámbitos temáticos:

—Narración y descripción de la Jornada.

—Retratos de Ursúa y de Aguirre.

—Jirones de los propios monólogos.

Pese a su carácter fragmentario o aparentemente caótico, tales enunciados se vinculan y suceden según nexos asociativos diversos (complementariedad, contraste, elusión, anticipación, retrospección...) y están agrupados y ordenados de acuerdo con una noción no obvia de la progresión dramática.

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 (pp. 179-180).[19]

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

[19] Las citas de la obra se hacen siempre por la versión incluida en José Sanchis Sinisterra, *Trilogía americana*, ed. de Virtudes Serrano, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 177-249. Para descargar el texto de notas al pie, se indican las páginas correspondientes a continuación de las citas.

"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 información 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.[20]

En fin, en la "Aclaración", como luego en "La escena", Sanchis quiere atender, asistir, sugerir como autor las posibles opciones para la puesta en escena; realiza un trabajo dramatúrgico: una reflexión crítica que considera tanto el texto dramático como el texto espectacular.[21] 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

[20] VV. AA., *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy: Boadella, Onetti, Sanchis y Solano*, Ciudad Real, Ñaque, 1999, p. 103.
[21] Usamos "texto dramático" y "texto espectacular" en el sentido que les da María del Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1992.

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.[22]

Es así como en la "Aclaración" se insinúa un implícito diálogo entablado con un tú, el director,[23] a quien 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 Alfredo Hermenegildo, "las didascalias son las marcas con que el escritor asegura, o pretende asegurar su presencia"[24], el lugar que el teatro le reserva para tratar de "mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo"[25], 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 autoría", constituye uno de los niveles de reflexión y de práctica escénica más fructíferos de toda la historia del teatro[26]. La práctica avala, en

[22] José Sanchis Sinisterra, "Por una dramaturgia de la recepción", *ADE Teatro*, 41-42 (1995), p. 64.
[23] 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 tanto, leer teatro es poner en escena: el lector es un director virtual." (José Sanchis Sinisterra, 'Lectura y puesta en escena", La escena sin límites, cit., p. 237).
[24] Alfredo Hermenegildo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat, 2001, p. 24.
[25] *Ibid*, p. 20.
[26] José Sanchis Sinisterra, "Didascalias grado cero", *La escena sin límites*, cit., p. 265.

efecto, estas consideraciones. Cuando se lleva a las tablas nuestra obra por primera vez, José Luis Gómez, el responsable de esa primera puesta en escena —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*. Y Sanchis Sinisterra podría hacer suyas las palabras de Alfredo Hermenegildo cuando insiste en que "la puesta en escena es autosuficiente porque el director dispone de total libertad".[27]

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 que encabezan 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 circunstancias de enunciación.[28]

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,

[27] Alfredo Hermenegildo, *op. cit.*
[28] José Sanchis Sinisterra, *op. cit.*, p. 264.

> las didascalias textuales pueden preparar la práctica de la representación con la que no figuran como palabras.[29]

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.

Es evidente que la acción la vemos representada en el hecho escénico. Alfredo Hermenegildo habla de "Bloque didascálico". Este investigador registra todas las marcas de la representación, sean explicitas o implícitas, y entre otros apartes dice que

> El espacio teatral y sus componentes se convierten en un lugar escénico que es necesario construir y sin el cual el texto no puede realizarse. Lo esencial de la espacialidad, los elementos que permiten la construcción del lugar escénico, salen de las didascalias [...] de las DE (didascalias explicitas) o de las que viven implícitas en el diálogo, las DI (didascalias implícitas).[30]

Las didascalias representan, no son acciones. Están en la escena, ayudan a construirla. No es el dramaturgo, el autor del texto, quien desde las didascalias explícitas señala siempre el vestuario, los accesorios que debe tener el personaje, el empleo de los códigos no verbales, etc. Es el propio personaje quien muchas veces señala en su parlamento indicios que van diseñando su representación. Por ejemplo, el personaje Antón Llamoso a lo largo de su discurso 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 indicar. Un ejemplo de signo muy particular que se advierte en su discurso es la referencia que hace a los dos "hierros" que usaba durante la expedición, "Espino" y "Gallardo". El personaje aporta una descripción que resume sus orígenes y

[29] Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 17.
[30] Alfredo Hermenegildo, *op, cit.*, p. 20.

sus finalidades: el primero es de origen granadino y el segundo es toledano, y los utilizaba para matar. Estos son indicios didascálicos que va emitiendo el monólogo del personaje. Es lo que llamaría Hermenegildo una DI, específicamente una didascalia icónica, que se distingue por el señalamiento de objetos, o lo que Bobes Naves llama elementos señaladores y visualizadores, que por supuesto tienen destacada representación en el montaje escénico.

Las didascalias, tanto del autor como de los personajes, constituyen un acto perlocutivo. Aunque Sanchis no use el verbo en imperativo sino que por el contrario usa más bien sugerencias, posibles opciones dramáticas, las indicaciones didascálicas no dejan de constituir un acto perlocutivo presente en la "Aclaración" y en "La escena".

En fin, la "Aclaración" —como luego "La escena"— aporta indicaciones didascálicas generales, que afectan a la concepción global de la puesta en escena, quedando materializadas como didascalias implícitas las que atañen a los aspectos particulares (atrezzo, corporalidad, luminotecnia, sonido...) de cada personaje o escena. Son muchos los ejemplos de las didascalias o acotaciones implícitas en LAT, como tendremos ocasión de comprobar y analizar más adelante, pero anotamos ahora, a modo de ejemplo de lo que decimos, la siguiente:

> Pero llueve otra vez, sin nubes ni tormenta. El cielo se hace agua y se derrama sin tregua sobre mi armada, pudriendo la madera de mis naves, las ropas, los pertrechos, la comida, la carne y la esperanza de mis hombres. Y nos llueve también desde los árboles, la tierra misma se deshace en lluvia, el río es como un cielo caído que levanta brumas, vahos que forman nubes y que llueven también sobre mis ojos, y los velan y apagan y adormecen. (p. 197).

Esta acotación sobre un acontecer de la climatología durante la expedición —la lluvia persistente y todopoderosa, que anega la tierra y la conciencia de los hombres— corresponde al monólogo de Pedro de Ursúa. A

través de su discurso se despliegan indicios didascálicos que nos remiten a cómo debe ser la escena y el espacio para el montaje. El texto secundario que es el paratexto "Delirio del gobernador Pedro de Ursúa, aquejado de fiebres" sólo nos indica que el protagonista está enfermo y tiene fiebre. Entonces, el mayor número de acotaciones las suministra el texto principal. Y esto no sólo sucede con este monólogo sino que se manifiesta en todos. Otro ejemplo que nos parece importante, porque rompe un poco la norma, nos lo brinda el monólogo de Don Fernando. El director de escena sabe que debe poseer ciertos alimentos y frutas tropicales en una mesa para saciar el hambre del llamado Príncipe:

Di que me traigan algo de comer, Gonzalo... Nada, cualquier cosilla: unos buñuelos de yuca con miel y unas pocas guanábanas y guayabas... y mira si ha sobrado algún palomino de la cena... (pp. 209-210).

El pasaje también remite a unas didascalias implícitas, y lo que hace el director es convertir en signos las palabras del personaje, o en todo caso ellas están destinadas a convertirse en accesorios, en luz, gestos, etc.

En concreto, la "Aclaración" transmite informaciones y propuestas del autor que afectan a dos aspectos de la dramaturgia: por un lado, a los elementos que componen la pieza y a las posibilidades y alternativas que para la puesta en escena a concebido, desde su primera versión (la de 1986) hasta la que ofrece impresa; por otro lado, la acotación describe la naturaleza y los materiales de que constan los discursos corales que, en función de la opción que adopte el director de escena, tendrán mayor o menor relieve en la puesta en escena, pero que, en cualquier caso (y la atención que les dedica el autor es indicio claro de ello), constituyen una de las piezas clave de la obra, uno de los resortes —estéticos y dramáticos, teóricos y prácticos, pero también ideológicos, como más adelante se dirá— en los que ésta se sustenta. Dejamos la consideración de este segundo aspecto para el momento en que analicemos el papel que desempeñan en la obra los discursos corales.

Como se ve, en fin, son dos las propuestas dramáticas que el propio Sanchis vislumbra para la puesta en escena de la obra, que ni siquiera suponen propuestas cerradas, sino alternativas que, a su vez, dejan grandes márgenes para la libertad interpretativa y creativa del director de escena (y del lector, en última instancia, cuando se acude al texto impreso). Según sus indicaciones, una posibilidad consistiría en partir exclusivamente de los nueve monólogos y de la carta de Aguirre a Felipe II, que se ha fragmentado (en el sentido que luego se analizara) y se ha dispuesto de forma que no se materialice en escena como un discurso monológico, sino polifónico, como un discurso coral, enunciado por voces diversas aunque con palabras tomadas de un texto concebido por el personaje central de la obra, a quien, de nuevo, se le concede una presencia "en ausencia". En efecto, coherentemente con el planteamiento general de la obra, ni siquiera en este momento en el que se reproducen, debidamente manipuladas por el dramaturgo, palabras propias se le concede la oportunidad de decirlas con su voz. Sanchis impide, de esa forma, que el discurso de Aguirre cobre mayor relieve que el del resto de las voces que intervienen en esta especie de juicio, convertido en teatro, al que es sometida su figura histórica. Lo coral se erige, así, más allá de su naturaleza de recurso teatral, más allá de su encarnadura retórica, en un instrumento que promueve la reflexión del espectador, que trata de despertar en él el pensamiento acerca de unos hechos que, ni desde el enunciado ni desde la enunciación, se le ofrecen con una sola cara; lo coral es para el autor, en definitiva, una opción ideológica, en la medida en que busca activar la conciencia crítica del espectador, enfrentarlo de un modo desprejuiciado a los hechos, a unos hechos del pasado que —como se insinúa en monólogos como el último, puesto en boca de Pedrarias el Almesto, el cronista— acontecen igualmente en el presente:

> ¿Os extraña verme interpelándoos de este modo, sin otros artificios que los propios del caso? Pues así es: puedo comunicar directamente con vosotros aun a pesar del tiempo y la distancia; aun a pesar de esta ficción... o quizás gracias a ella. Así me lo autoriza la escritura, privilegio del habla que queda en un papel. Si podéis hoy, aquí, leer mis palabras escritas allí y entonces, en esta Relación de

> la Jornada de Omagua y Eldorado, muy poco supone que podáis oírme y verme: apenas un leve agregado de complicidades. (p. 246).

Sin duda es esa la razón por la que Sanchis concibe una segunda opción dramatúrgica en la que los discursos corales tienen un peso más decisivo, de modo que encuadren y relacionen al resto de los segmentos de que consta la obra. Ese discurso "enmarcador e intersticial", con ser relevante y, a la luz de la operación que ensaya con la carta de Aguirre, sustancial para la potenciación de la pretendida polifonía, no encierra ningún tipo de imposición escénica. Fiel a sus convicciones estéticas y dramáticas, Sanchis elabora unos materiales, fijados textualmente y textualmente situados en una posición dada, pero susceptibles de ser tratados escenográficamente de formas distintas, e incluso de ser reubicados, sintáctica y semánticamente, "con ciertos márgenes de libertad". Queda expresada una mínima reserva *("ciertos márgenes"*), pero también la convicción de que la obra dramática no debe ofrecer soluciones, sino plantear problemas, de que es el espectador/lector el que, en colaboración activa con la propuesta dramática o espectacular, tiene la última palabra. Así lo manifiesta el autor expresamente en un texto que se inserta en el programa de la primera representación de la obra:

> El escenario no pretende *representar* nada: es una simple —y compleja— máquina productora de signos polisémicos que reclama del espectador una actitud abierta, constructiva, creadora.[31]

Virtudes Serrano, que pudo consultar un ejemplar mecanografiado de la primera versión de la obra, testimonia el cambio que, en la segunda versión, busca conferir una mayor libertad al director de escena, prescindiendo de buena parte de las acotaciones originales y eliminando una voz en *off* que obstaculizaba la construcción progresiva de la figura de Lope de Aguirre por parte del espectador/lector. En aquella primera versión, explica Serrano,

[31] Cit, por Virtudes Serrano, *op. cit.*, p. 46.

existe un sistema de acotaciones que marcan, de manera inequívoca, el movimiento escénico, basado en el vagar errático y la lucha entre los actores que componen el grupo para forzar la intervención monologal. De otro lado, la explícita descripción que una voz en *off* va haciendo del tirano, extraída del retrato procedente de la *Jornada*, elimina, por su objetividad, el sentido ambiguo que su figura tiene en la versión definitiva; asimismo resta fuerza al efecto dramatúrgico, que motiva al espectador para ir conociendo y reconociendo gradualmente al personaje a través de los que estuvieron en contacto con él o de sus propias palabras.[32]

2. Como en el caso de la "Aclaración", copiamos completo el segundo paratexto que Sanchis adjunta a la edición de *Lope de Aguirre, traidor*, titulado "La escena":

Discreta superficie que se ofrece, en declive, hacia la sala, con apariencia neutra, inofensiva: en realidad, está plagada de artificios, de engaños, de trampas y trampillas. Vagan por ella restos de un coro extraviado, perpleja ronda de fantasmas que trata de encarnarse, de adquirir cuerpo y voz: identidades. Pluralidad ambigua que quiere singularizarse, aun a costa de hundirse en la atroz soledad del soliloquio.

¿Queréis ser personajes, tener nombre y figura? Sea: el autor os condena al monólogo. Y el director, ejecutor de tal sentencia, os destierra sobre esta isla precaria, sobre esta balsa a la deriva en el río sin tiempo del Teatro.

Del Teatro, sí: jirones de su historia os acompañan. No estáis en el pasado. La expedición de Ursúa se prolonga en el tiempo y arrastra en su camino materiales y objetos impensables: confusa utilería de viejos escenarios será vuestro universo. La luz os acomete, la oscuridad os turba. Sonidos y silencios parece que se burlan de vosotros. La música juega, implacable, con vuestro desconcierto.

Lugar de encuentros y fricciones entre texto, gesto e imagen, el espectáculo es una entrega de materiales heteróclitos que pugna por unirse sin fundirse, sin someterse a una ley única y niveladora. Muy al contrario, predomina el desfase, la tensión, la dispersión de signos en bandadas. Prolifera el Sentido. La locura de Aguirre no se reduce a cifra. Cada cual la descifre (p. 181).

[32] *Ibíd*., p. 49, n. 66.

"La escena" se caracteriza por ser una propuesta didascálica, teórica para la ejecución del texto espectacular; en muy pocas líneas, plantea gran cantidad de sugerencias del autor en relación con varios aspectos del teatro: la disposición del escenario o espacio escénico, la construcción del personaje, el tiempo dramático, el monólogo y determinados signos teatrales como el sonido, la luz, la música y los gestos.

De la lectura de "La escena" se desprenden diversos campos que merecen una especial atención, dado su significado en la ejecución de la obra: por un lado, la condición de los personajes y el sentido que se le confiere al uso del monólogo; por otro, la intervención o presencia de los signos teatrales en el montaje escénico.

El decorado es una superficie "discreta" —concreción de un supuesto "escenario vacío", despojado de aditamentos innecesarios, como busca constantemente nuestro dramaturgo—[33] ligeramente inclinada en dirección a la sala, en la que han de habilitarse los mecanismos técnicos que, en los momentos en los que se precise y en contradicción con su apariencia neutra, mostrarán las trampas que encierra, en correspondencia con las miles de sorpresas y contrariedades que provoca en los aventureros la naturaleza en la que discurre su travesía. No en vano el autor asocia el decorado con una "isla precaria", una "barca a la deriva" que representa la nave en la que se adentran por la selva en pos del Dorado. Nave simbólica, en fin, que a la vez que figura el viaje "real" de los participantes en la jornada de Omagua, simboliza el viaje imparable de la vida humana por el río del tiempo y del teatro. Y todo esto no es sino una concreción de la virtualidad simbólica que Sanchis Sinisterra advierte en el espacio dramático:

[33] Sanchis es defensor de una *teatralidad menor*, "una opción estética despojada, reductivista, *empobrecedora*", la única capaz de devolver "al espectador su función creativa, combatiendo la tendencia a la pasividad del ciudadano que nuestras sociedades 'democráticas' están nutriendo aceleradamente."(José Sanchis Sinisterra, "Por una teatralidad menor", *La escena sin límites*, cit., pp. 245 y 24).

> Los elementos que componen un espacio dramático no se caracterizan solamente por sus factores objetivos (dimensiones, forma, distribución topográfica, significación socio-cultural...), sino también, y primordialmente, por su inflexión subjetiva para los personajes, es decir, por el modo como los personajes los habitan, los utilizan, los padecen... Hay en los componentes espaciales, asimismo, una dimensión *simbólica* que, en cierto modo, integra los factores objetivos y subjetivos.[34]

Concurren de ese modo varios símbolos y tópicos tradicionales, que encuentran la obra de Sanchis nuevos significados, aplicados ahora a esta materia y a estos acontecimientos: la imagen de la vida del hombre como una nave azotada por los mares y en busca de refugio, amplificación de la imagen cristiana del *homo viator*, la visión de la vida como un río que fluye imparable hacia la mar (actualizada en Manrique); y la imagen de la vida como teatro, la comparación de la identidad y la vida de los personajes (y, en última instancia, de los espectadores y de todos los seres humanos) con el teatro, es decir, la imagen metateatral del *theatrum mundi*, que se refuerza con la apelación del autor a los personajes, con el diálogo que, al modo unamuniano, entabla con ellos.

La decoración y el movimiento escénico que Sanchis diseña para LAT constituyen un espacio físico y psíquico a la vez, que cada personaje puebla con sus particulares obsesiones, actitud, modo de enunciación y función en el conjunto de la pieza. Así es como nos encontramos con que la escena es una —la que se describe en la acotación—, pero lo mismo los discursos corales que los monólogos crean cada uno un espacio escénico distinto, una ambientación, una utilería, una atmósfera distintas, que vendrán definidas por los paratextos que anteceden a los monólogos (de evidente valor didascálico: "Reniegos", "Delirio", "Planto", "Emociones y flato", "Extravíos", "Razones", "Plegaria", "Soliloquio", "Confesión") y por las acotaciones implícitas.

[34] José Sanchis Sinisterra, "El espacio dramático", *La escena sin límites*, cit., p. 235.

Frente a la consideración tradicional de la escena como un elemento estable, Sanchis defiende en teoría y aplica en su práctica teatral un dinamismo escénico que contribuye a enriquecer la trama de sentidos con la que se tejen sus obras, entre ellas LAT:

> A pesar de la aparente —y a veces real— estabilidad de los referentes espaciales y del sistema que los articula, no debe perderse de vista su posible dinamismo. En efecto: la acción dramática puede comportar —y a veces consistir básicamente en— una modificación del espacio dramático, ya sea mediante la transformación de sus componentes objetivos, ya mediante el cambio de investimiento subjetivo por parte del (o de los) personaje(s).[35]

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.[36]

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

[35] *Ibíd.*
[36] José Sanchis Sinisterra, "Personaje y acción dramática", *La escena sin límites,* cit., p. 203.

> 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.[37]

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 aparece expresamente el Marañón del monólogo quinto,[38] 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.

---

[37] *Ibíd*.

[38] 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", p. 217; "y no supimos dar con el camino de regreso, y luego nos perdimos el uno del otro", p. 218; "Y ahora, ya ves, perdidos juntos, apartados juntos", p. 220; etc.).

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."[39] Y así lo reconocen ellos mismos en algunos momentos de la obra:

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

Airadas protestas de muchos.

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

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

CORTESANO 5º.— Estas cosas... Los decorados, 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, avergonzado, el pollo*) No..., yo..., nada...

Algunos empiezan a considerar críticamente sus atuendos y los decorados.[40]

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

[39] José Sanchis Sinisterra, "Figuración", *Los figurantes*, Madrid, SGAE, 1993, p. 9
[40] José Sanchis Sinisterra, *Los figurantes*, cit., p. 83.

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 protagónico 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 Almesto, 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 dramatúrgica— 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 poéticas 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.[41]

Como indica Virtudes Serrano, los personajes de LAT

[41] Manuel Aznar Soler, "Introducción", a José Sanchis Sinisterra, *Ñaque o de piojos y actores.* ¡Ay, Carmela!, Madrid, Cátedra, 1991, p. 60.

> 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.[42]

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, sino 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.

[42] Virtudes Serrano, *op. cit.*, p. 50.

Esta abolición de los límites temporales es uno de los componentes fundamentales de la particular construcción dramatúrgica que Sanchis propone a partir del texto de LAT. En efecto, se trata de un recurso que propicia la proliferación del sentido y la necesidad de una actitud cooperativa por parte del lector/espectador. Instalar los acontecimientos del pasado y la narración cronística en un texto nuevo supone, en definitiva, proponer una lectura de los hechos del pasado como hechos que se reiteran en el presente. Lope de Aguirre y los personajes que lo acompañaron en la Historia y en los relatos oficiales de ésta no han desaparecido, están aún entre nosotros. Reflexión sobre el presente, sobre la pervivencia de hitos y mitos, sobre las herencias y las trampas de la historia y de la Historia, sobre los relatos y los metarrelatos, sobre las víctimas y los verdugos, sobre los vencedores y los vencidos, LAT se alza, en fin, como una tentativa de reflexión sobre la condición humana. Por ello, descifrar la locura de Aguirre —ésa es la tarea que nos imponen Sanchis y su obra a los lectores/espectadores— es descifrar la de cada uno de nosotros. Contemplarnos en "el río sin tiempo del Teatro", mientras contemplamos a una gama de nuestros semejantes condenados al ejercicio del monólogo autoafirmador y autoexplicativo: autorreflexivo. Los personajes de LAT, al expresarse, tratan de explicarse a sí mismos, de interrogarse sobre sí mismos interrogándose, a la vez, sobre su relación con el otro, con el ausente, con ese Lope de Aguirre que, sin salir a escena, tiene más presencia escénica que ellos. Parafraseando el título de otra de las piezas de su *Trilogía americana*, podría decirse que en LAT los personajes no desvelan tanto *las heridas del otro* —que también— como las propias.

En "La escena", por otro lado, Sanchis advierte la función y utilidad de algunos signos teatrales y sus correspondientes puntos de vista, haciendo énfasis en el espacio escénico. El espacio es la unidad dramática fundamental que organiza todas las demás. Ahí convergen los actores, la escenografía y los demás signos como la luz, el sonido, etc. En el caso del espacio en LAT el autor habla de una sala "con apariencia neutra, inofensiva", pero que, "en realidad, está plagada de artificios, de engaños, de trampas y trampillas"; por ella

vagan "rastros de un coro extraviado, perpleja ronda de fantasmas que tratan de encarnarse, de adquirir cuerpo y voz: identidades". Resulta muy importante el espacio, porque en él se concreta y representa una contraposición muy significativa en la pieza: Historia/Teatro, que se expande en otros como Vida/Literatura, Pasado/Presente, en fin contraposiciones que no se resuelven.

El teatro, al igual que otras modalidades literarias, no se produce para reflejar o transcribir la historia; el autor lo que hace, a través de unos personajes e inspirado en una parcela de la realidad, es remitirnos a una historia —real o ficticia— partiendo de su modo particular de concebirla, en este caso a partir del texto dramático. De ahí que la literatura, además de causar un goce estético, cumpla una función social, ya que el escritor, a través de su intuición, puede lograr un notable significado de la condición humana. Incluso mirar adelante o atrás, jugar con el presente y el pasado de una historia y darle su sello personal. En LAT, por ejemplo, la historia cuenta en presente un acontecimiento del siglo XVI. En este caso hay problemas planteados, histórica y cronísticamente hablando, que no se han resuelto —y dudamos que se puedan resolver—, como es el caso del referente histórico Lope de Aguirre. Las visiones, las opiniones de los cronistas e historiadores, son disímiles con respecto a la figura y trayectoria vital de este mítico personaje.

Siguiendo con el espacio, el teatro cuenta con unidades y relaciones de diversos tipos que pueden manipularse, según las orientaciones del director. No hay escenarios fijos, estáticos; los espacios escénicos no están restringidos, son infinitos, y ellos son tan significativos en el texto como la presencia de los personajes. La diégesis 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 espectador: "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. En "Por una dramaturgia de la recepción", el autor sostiene que

> todo el problema de la dramaturgia y/o de la puesta en escena consiste fundamentalmente en transformar al espectador real [...] en el receptor implícito, en el espectador ideal que hemos diseñado en el trabajo de escritura y/o de puesta en escena.[43]

De ahí, el otro concepto introducido por Sanchis: la lectura como creación. El dramaturgo apela a la cooperación 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 teatro convencional. A este respecto, resulta oportuno citar aquí su definición del 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 retroalimentación, 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.[44]

Como podemos apreciar, esta interpretación de la obra no sólo contempla significados dramáticos y escénicos sino que establece un proceso interactivo entre ella y el espectador, logrado gracias a la cooperación exigida

[43] José Sanchis Sinisterra, "Dramaturgia de la recepción", *La escena sin límites*, cit. p. 250.
[44] *Ibíd.*, p. 251.

por el dramaturgo. Este aspecto es fundamental en la propuesta teatral de Sanchis.

El autor, en su afán de renovar y de reflexionar sobre el teatro actual, y en este caso desde este texto didascálico orientado hacia la escena, propone a un determinado interlocutor —director, actor, espectador, lector— la posibilidad de elegir su propio personaje ("¿Queréis ser personajes, tener nombre y figura?"). Como bien lo señala el autor, el espectáculo es un lugar de encuentros, un espacio destinado a la representación con la posibilidad de varias interpretaciones, de posibles "acontecimientos escénicos", libre de condiciones ante una "ley única y niveladora". El espectáculo es libre, queda a criterio del director escénico e inclusive de los personajes. De ahí que la locura de Aguirre, inferida en el drama por la mayoría de los personajes y las voces sin rostro de los discursos corales, "no se reduce a cifra. Cada cual la descifre." He aquí la primera pista para acercarnos al perspectivismo de la obra.

Estamos pues ante una interpretación para la práctica escénica de *Lope de Aguirre, traidor*. Esta reflexión nada ingenua vuelve a recordar otra de las premisas del Teatro Fronterizo, la de analizar "las fronteras entre la narración oral y la interpretación". Para Sanchis la teatralidad no es

> algo definitivamente establecido por los sistemas y códigos tradicionales, sino una dimensión humana de reconocimiento y autoconstrucción que cambia con el hombre, que precede, acompaña o sigue sus deseos de cambio.[45]

De allí que el autor interprete la teatralidad como un proceso dialéctico. Para Sanchis la teatralidad está sujeta a cambios que varían según las épocas y el tipo de espectador. Es por eso que mantiene que el espectáculo no se somete "a una ley única y niveladora", por el contrario, la representación (actor, luminotécnico, tramoyista, escenógrafo, maquillador, etc.) elabora su

[45] José Sanchis Sinisterra, "El Teatro Fronterizo: planteamientos", *La escena sin límites*, cit., p. 38.

propio texto, el espectacular, a partir de la obra leída y por supuesto bajo el mando del director teatral, quien lo dirigirá tomando en consideración los aportes sugeridos por el dramaturgo.

El autor, en esta segunda parte didascálica, destaca también 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.

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 dramática. 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 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. El monólogo de Ursúa 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 natural, la luz de la luna. En el monólogo de Elvira la presencia de la luz y la sombra es una constante en su lírico monólogo: "No: quieta no. Jugando con la luz y la sombra, como antes en el jardín... en el huerto... ¡en el jardín!" (p. 242). Estas didascalias implícitas en el monólogo de Elvira son mensajes directos para el director de escena. Hay otros ejemplos que corroboran el contraste entre luz y sombra que sugiere la pieza:

> Jugando con las luces y con las sombras, por aquí viene el río, ¡no!, el río se acabó, ya no está el río del hambre y de las muertes, esto es el mar, el mar, el mar, navegando días, navegando noches, ahí está la Isla Margarita (p. 243)

A Sanchis parecen preocuparle siempre estos tipos de signos para la puesta en escena y siente un interés especial por la luz. En el texto dramático trata de apoyarse con los signos naturales, ya sea de la luna, las estrellas, la del sol o la sombra de éste. De hecho habla de "las primeras luces del alba" (p. 198). La luz es el sistema de signos que le ofrece enfatizar los gestos de los personajes, su aparición y desaparición en escena.

Como indica Carmen Bobes,

> La luz adquiere valor funcional cuando es capaz de subrayar la figura del actor o los objetos del decorado y presta unidad de sentido a todo el conjunto escénico, y alcanza un valor sustancial cuando es capaz de sustituir otros signos escenográficos para crear sentido [...] La luz se muestra también como un recurso adecuado para conseguir lo que se ha llamado "decorado espiritual".[46]

Así, por ejemplo, en *¡Ay, Carmela!* (1987), la luz desempeña un papel primordial, acompaña las apariciones y salidas de los protagonistas, define el espacio y el tiempo escénicos y, con ello, subraya el sentido de la pieza. Al comienzo de la obra, "una triste lámpara de ensayos"[47] ilumina tenuemente la escena cuando en ella aparece un solitario y acomodaticio Paulino, situado en un tiempo posterior a los acontecimientos que han provocado la muerte de Carmela. Ésta ingresa en esa misma instancia espacio-temporal precedida de *"una luz blanquecina"*[48], pero cuando Paulino rememora el momento de la velada que concluye con la muerte de Carmela y ambos regresan, gracias al poder del teatro, a aquel tiempo, éste se hace presente, después de un oscuro total, porque *"La escena se ilumina brillantemente"*[49]. Y esas serán, a lo largo

[46] Mª del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 165.
[47] Cit, por José Sanchis Sinisterra, *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay. Carmela!*, cit, p. 189
[48] *Ibíd.*, p. 192.
[49] *Ibíd.*, p. 199.

de la obra, las señales, desde ahora transparentes para el lector/espectador,[50] de esa abolición de las fronteras temporales que el teatro es capaz de producir, así como del sentido que cobra la trama. Más adelante, al final del segundo acto, cuando se escenifique el fusilamiento de Carmela, las luces volverán a resultar decisivas para reforzar los códigos verbales: la rebelión de Carmela —quien se une al canto de los brigadistas que contemplan el burdo espectáculo que ella interrumpe (convertida en *"patética caricatura de una alegoría plebeya de la República"*)—, provoca un cese escénico de la palabra, *"al tiempo que la luz ha comenzado a oscilar y adquirir tonalidades irreales"*, anticipo de su inminente muerte, presagiada por esa luz oscilante e irreal que muy pronto *"se extingue, excepto una vacilante claridad sobre la figura de Carmela"*, señal de la tragedia.[51] La iluminación se convertirá, en fin, en el lenguaje por medio del cual "habla" y se manifiesta en escena uno de los personajes de la pieza, el teniente fascista Amelio Giovanni de Ripamonte, sólo presente gracias a estos signos, a sus cambios más o menos bruscos de luces, con los que trata de dictar sus órdenes a los actores, Carmela y Paulino, cuando éstos se equivocan o se salen de los papeles, las palabras y las acciones del espectáculo preestablecido. Si en las escenas anteriormente comentadas, la luz subraya espacios y tiempos y contribuye a establecer un atmósfera irreal y difusa (el ámbito que media entre el pasado y el presente, entre la realidad y la ficción), en esta otra ocasión es un instrumento al servicio de un poder dictatorial, que trata de imponer su discurso. En ambos casos, sin embargo, adquiere una dimensión simbólica de refuerzo ideológico, en la medida en que el lenguaje de las luces es trasunto del lenguaje del poder, pero también de los lenguajes encaminados a subvertirlo. Como tantas veces puede comprobarse en Sanchis, no hay elementos superfluos e insignificantes, y todo el conjunto colabora en la construcción de una teatralidad dinámica y

[50] Así, por ejemplo, el segundo acto comienza, como el primero, con la *"luz de ensayos"* del presente del solitario Paulino, pero pronto *"La escena se ilumina bruscamente, como al final del primer acto"* (señal de retorno al tiempo pasado); la luz pierde intensidad (*"Queda, finalmente, una iluminación discreta"*), remitiéndonos así al tiempo previo a la representación, que, cuando se evoque de nuevo, irá acompañada de una iluminación absoluta de la escena (*"Se ilumina de golpe el escenario"*) (*ibíd.*, pp. 223-231).
[51] *Ibíd.*, pp. 251-252.

experimental, que se fundamenta en y da cuerpo a un discurso ideológicamente marcado.

En el teatro de Sanchis es determinante el aprovechamiento de este y del resto de los códigos no verbales. Para Virtudes Serrano, estos signos teatrales (en particular, la luz y los sonidos, y sus contrapuestos la oscuridad y el silencio) "se confabulan para crear en los personajes el desconcierto entre la realidad y la ficción, lo vivido y lo representado"[52], y así ocurre en piezas como LAT o *¡Ay, Carmela!* Aunque, en realidad, podríamos decir que de ese desconcierto son conscientes sólo algunos personajes (v. *infra* el análisis de los monólogos), quien parece serlo del todo, gracias al juego teatral y a la disposición de estos elementos, es el espectador, para quien estos signos están reforzando y reorganizando las líneas de sentido de la obra. Podemos afirmar, en suma y una vez más, que se trata de dispositivos que potencian la labor creativa de los receptores.

De hecho, el juego con los códigos visuales constituye uno de los "cuatro puntos cardinales de la teatralidad" para Sanchis, de ahí que le conceda una atención especial a la hora de teorizar sobre el género, pero también y sobre todo a la hora de escribir para la escena:

> Quizás por ello muchos de mis textos acotan —o presuponen— una precisa dosificación del silencio, del vacío, de la oscuridad y de la quietud (a los que denomino los "cuatro puntos cardinales" de la teatralidad, más allá de los cuales acecha el colapso de la representación), de donde han de extraer la intensidad sus opuestos:
>
> —el sonido, la palabra...
>
> —la presencia, la plenitud…
>
> —la luz, la visibilidad...
>
> —el movimiento, la acción...[53]

[52] Virtudes Serrano, *op. cit.*, p. 50.
[53] José Sanchis Sinisterra, "Cuerpos en espacio-tiempo", *La escena sin límites*, cit., p. 273.

Estos elementos, como observa Juan Mayorga, "ganan terreno en Sanchis frente al discurso compacto del escritor que todo lo sabe y todo lo dice" y, a fin de cuentas, deben entenderse como "la tierra que el autor cede para que el espectador levante casa desde su propia experiencia"[54], como un espacio abonado para una creatividad singular y un afán de experimentación enfocado no sólo a la realidad textual, sino también a la misma comunicación teatral, a las relaciones entre escena y sala, entre texto y lector, entre espectáculo y público.

Virtudes Serrano considera que "La escena" tiene "la función de establecer conexión con el lector (actor, público o director), y hacerlo cómplice del juego que el creador propone".[55] Es, en otras palabras, un texto concebido para establecer unas premisas compartibles entre el dramaturgo y el resto de los implicados en el juego teatral; un texto en el que se fijan las condiciones del pacto que ha de regir las relaciones entre todos ellos.

Sanchis lo ha escrito con unas evidentes dosis de lirismo, renunciando a la mera enunciación informativa o exhortativa, con el no menos evidente propósito de ofrecer un texto en sí mismo polisémico y sujeto a la actividad creativa del receptor. Esto, y no un mero prurito literario, es lo que explicaría la presencia y función de las aliteraciones ("la atroz soledad del soliloquio"), los emparejamientos ("sobre esta isla precaria, sobre esta balsa", "la luz os acomete, la oscuridad os turba", "predomina el desfase […]. Prolifera el Sentido"), los juegos de palabras (políptoton, derivación o paronomasia: "trampas y trampillas", "unirse sin fundirse", "no se reduce a cifra. Cada cual la descifre"), así como la utilización del apóstrofe y la estructura dialógica que el texto posee.

3. Como explica el autor en la "Aclaración", los discursos corales se construyen a partir de tres núcleos histórico-narrativos, y aprovechan tanto

[54] Juan Mayorga, "Romper el horizonte: la misión de José Sanchis Sinisterra", en José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites*, cit., p. 25.
[55] Virtudes Serrano, *op. cit*, p. 50.

el discurso historiográfico y literario previo como la nueva creación de Sanchis: sus enunciados provienen, por un lado, de la "narración y descripción de la Jornada" y de los retratos heredados de dos de sus protagonistas principales, Ursúa y Lope de Aguirre; por otro lado, toman fragmentos de los monólogos escritos por Sanchis, que se anticipan o se reutilizan en un muy productivo efecto de reduplicación tendente a fortalecer tanto la estructura como el sentido de la obra. A ello contribuyen igualmente los "nexos asociativos diversos" que el autor ha dispuesto para vincular los enunciados en cada discurso coral y en relación con el conjunto mayor —la obra en su totalidad— del que forman parte. La naturaleza coral de estas piezas se refuerza con la ampliación del elenco de personajes: sobre la base de múltiples y numerosas voces, se alzan nueve (diez si contamos la de Aguirre) que se individualizan para convertirse en representantes de los demás, para personificar así a todos los participantes en la aventura; en escena estarían, pues, o podrían estar (dependiendo de la decisión del director escénico), sólo nueve actores o esos nueve —los que tienen voz en los monólogos y a quienes se atribuyen algunos de los enunciados de los discursos corales— más otros que serían "miembros exclusivos de la instancia coral". Copiamos el comienzo de la "Obertura" a modo de ejemplo de la articulación textual de estas partes de la obra:

> — Por este río Maranón abajo, dicen...
>
> — Grandes cosas dicen del río y de sus tierras comarcanas...
>
> — Dicen de las provincias de Omagua y de Eldorado...
>
> — Y de la gran muchedumbre de naturales y abundantes riquezas, dicen, por este río abajo...
>
> INÉS. —Río abajo, tiempo abajo, sangre abajo, miedo abajo...
>
> — Grandes cosas dicen, que mueven los ánimos y las voluntades, para verlas por vista de los ojos...
>
> — Para verlas y alcanzarlas y tenerlas, mueven los ánimos y las...

PEDRO. —Por este río infinito, por este mar moviente...

— Se están juntando, dicen, gran acopio de hombres y caballos y armas y provisiones...

— Pedro de Ursúa, navarro, nombrado gobernador de esta jornada, dicen por el Virrey...

JUANA. —Los decires y runrunes que corren en torno a esta jornada del río Maranón...

— Con gran anchura de orilla a orilla, dicen, y muchas leguas de tierra para conquistar y repartir y poblar...

ELVIRA. —Y volveremos libres, ricos, poderosos…

INÉS. —Traerme contigo a una mísera guerra de alacranes…

PEDRO. —Omagua, corazón intacto de las Indias, mina caudalosa de todas las riquezas...

JUANA. —Que para esta jornada se está juntando mucha gente perseguida y malcontenta...

— Buscar y hallar un sitio donde hacer los doce bajeles que son menester…

— De este gran río Maranón, que también llaman de las Amazonas y, por otro nombre, el Mar Dulce…

PEDRO. —Es demasiada su espesura, su agua, su distancia, su vida acumulada, sus escondidas muertes…

INÉS. —Pero a ti te acuciaba el brillo impagable de esta oscura jornada…

— ¡Pedro de Ursúa, gobernador de Eldorado y de Omagua, Dios te perdone!

(*Silencio.*)

Los discursos corales tendrán siempre esta naturaleza textual. En ellos se combinan diversas voces que encabalgan sus palabras, sus enunciados casi siempre inacabados, entrecortados, interrumpidos, pero que van

construyendo una especie de tenue pero coherente línea argumental, así como una red de informaciones precisas para situar acontecimientos y personajes en el contexto (histórico, social, ambiental, familiar, etc.) que los explica. A base de ese balanceo de frases que se cortan, de sintagmas y palabras que se repiten a modo de letanía o salmodia ("dicen", "Río abajo, tiempo abajo, sangre abajo, miedo abajo..."), de apóstrofes a personajes cuya identidad no siempre resulta manifiesta (será en la realidad textual de los monólogos posteriores donde, al reiterarse y proporcionarnos el contexto, los reconoceremos), el lector/espectador va localizando el tiempo y el lugar de la historia (Pedro de Ursúa, la jornada de Omagua, la búsqueda de Eldorado), pero también las sombras y los riesgos que acechan a los aventureros que protagonizan "esta oscura jornada"; se hace consciente, en suma, de la inquietante y "mísera guerra de alacranes" que, a todas luces, se convertirá en el eje de la obra. De ese modo, el lector/espectador se predispone para asistir al relato de una jornada plagada de rumores ("dicen"; "Los decires y runrunes que corren"), tras la que acechan el peligro y la muerte: se hace "gran acopio de hombres y caballos y armas y provisiones", pero ahí está tanta "gente perseguida y malcontenta", ansiosa por enriquecerse, como lo están los jefes de la expedición ("Y volveremos libres, ricos, poderosos"); es mucho el esfuerzo ("Buscar y hallar un sitio donde hacer los doce bajeles que son menester") necesario para poder internarse en un río que hace augurar un final trágico: "Es demasiada su espesura, su agua, su distancia, su vida acumulada, sus escondidas muertes..." Convoca así el autor la existencia de esos elementos que la Historia oficial oculta, silencia o reduce a un segundo plano, pero que aquí se ponen de relieve justamente por medio de estos recursos. Hablando del proceso de composición de *El retablo de Eldorado*, otra de las obras de su *Trilogía americana*, manifiesta su deseo de

> poner en escena —y poner en cuestión— algunos fragmentos significativos de la memoria colectiva. Aquellos, precisamente, que la historia oficial tiende a olvidar, tergiversar o reprimir; aquellos también donde se anudan o entretejen preguntas sin respuesta, problemas y enigmas no resueltos, expectativas aún

abiertas que penden sobre el presente común de ambos mundos, sobre el futuro de un diálogo inacabado.[56]

Para ello, nos presenta a un protagonista que, como los de LAT,

> pronto se ve arrastrado por utópicas quimeras: el reino de las Amazonas, las fabulosas riquezas de Eldorado, la Fuente de la Eterna Juventud... Toda una constelación mítica que centellea sobre el cúmulo de esfuerzos, penalidades, decepciones y fracasos, y también sobre la codicia, la sordidez, la barbarie y la crueldad que subtienden la acción conquistadora.[57]

Así se explica, entre otros, el enunciado que cierra esta primera secuencia y que se reiterará al final de todas las que componen la "Obertura", echando mano por enésima vez el autor a la reiteración con función enfatizadora, en este caso para contribuir desde el principio a la caracterización de uno de los personajes centrales de la trama (tanto de la histórica como de la dramatúrgica que aquí analizamos), pero también para lanzar pistas acerca del sentido de la aventura, de la inadecuación entre los objetivos reconocidos y los intereses reales de quienes en ella se embarcaron.

Vemos, pues, cómo Sanchis ofrece por medio de estos discursos corales una información necesaria, renunciando a hacerlo de forma convencional, discursiva, para que sean los espectadores los que, a partir de la red de sugerencias, datos, indicios que le proporciona fragmentaria y reiterativamente, construyan el sentido. De nuevo nos encontramos ante el uso deliberado y sistemático de una técnica de implicación del receptor, algo que, como sabemos, preocupa de forma especial a nuestro dramaturgo. Se trata, en sus palabras, de propiciar

> el cuestionamiento de una dialogicidad plena y transparente y la búsqueda de una palabra "impropia", insuficiente, poblada de sombras, rasgada

[56] José Sanchis Sinisterra, "El retablo de Eldorado", *La escena sin límites*, cit., p. 77.
[57] *Ibíd*., p. 78.

por huecos, habitada por la incertidumbre... como recurso para garantizar la actividad del receptor.[58]

Los discursos corales de LAT son, en fin, una muestra elocuente de esa palabra "impropia", formada a base de fisuras, ramificaciones, aperturas que se erigen como recursos apropiados para poner en práctica la buscada "distorsión de la pretendida transparencia comunicativa"[59] y, con ello, "perturbar y cuestionar la tranquila pasividad receptiva del público".[60]

La "Obertura" es el primero de los discursos corales de la obra y el único que lleva un título que la singulariza indicando su función; es, a la vez, la pieza inicial de la obra, de modo que introduce los discursos corales, los monólogos y la carta fragmentada de Lope por Sanchis. Como es sabido, una obertura "es una pieza instrumental con que se da principio a una ópera, oratorio u otra composición lirica" (DRAE), y la elección de ese título por el dramaturgo revela claramente que le confiere una función similar. En este sentido, la incorporación de un término musical es un dato que, como dice Sosa, sirve para confirmar "la extrema flexibilidad con que el dramaturgo se mueve entre géneros y aun códigos artísticos diferentes".[61] Además, no es la única ocasión en que Sanchis utiliza este recurso; lo hace en otras dramaturgias, como las realizadas a partir de *Moby Dick*, de Melville, o *Cuento de invierno*, de Shakespeare.[62] En el caso que nos ocupa, la utilización del recurso llama nuestra atención también sobre los efectos de musicalidad asociados a los procedimientos utilizados por el autor para construir estas piezas, tanto la "Obertura" como el resto de los discursos corales: la fragmentación, la reiteración, la sucesión y acumulación de voces, etc.

La "Obertura" está estructurada en tres instancias escénicas con pausas determinadas a través de la acotación *"Silencio"*. Al igual que el resto de los discursos corales, es la parte musical que facilita los intercambios

[58] José Sanchis Sinisterra, "La palabra alterada", *La escena sin límites*, cit., p. 278.
[59] *Ibíd*.
[60] José Sanchis Sinisterra,"El retablo de Eldorado", cit., p. 79.
[61] Marcela Beatriz Sosa, Las fronteras de la ficción. El *teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad, 2004, p. 163, n. 213.
[62] Estas dramaturgias pueden leerse en Marcela Beatriz Sosa, *op. cit*., pp. 247-251 y 252-254 respectivamente.

dramáticos entre personajes identificados y sin identificación, no siempre manteniendo el orden en la comunicación. El discurso se desarrolla sin el esquema tradicional pregunta/respuesta; se da como un intercambio de comentarios sobre lo que va a suceder o sobre lo acontecido, pero no propiamente un diálogo. Los personajes no se escuchan; sus palabras se suceden comúnmente sin más. Y es por eso que en algunos casos se rompe el hilo secuencial entre los diálogos, como podremos observar más adelante, exactamente cuándo en el segundo intermedio intervienen Elvira y Antón.

El diálogo dramático de los personajes y de las voces sin rostro es una interacción verbal que ha construido el dramaturgo para ser retomado, pronunciado, recitado, dramatizado por los actores. De este modo, el discurso coral interviene en diálogo con los personajes del drama. A través del diálogo se apunta al desarrollo de las acciones, que se van a presentar y desarrollar en los monólogos. Es así como muchas veces las voces sin rostro adoptan el modo de hablar de los personajes con nombres y saben tanto como ellos. Mientras las palabras de los personajes con nombres permiten una síntesis de lo que viene luego en sus monólogos, el discurso de los coralistas innominados funciona como una palabra poética cantada, como una especie de letanía a través del conglomerado coro de los personajes.

La "Obertura" se inicia, entonces, con una voz anónima, sin rostro, que precisa el espacio y el ambiente de la escena y del drama que dominará en los discursos corales: "Por este río Marañón abajo, dicen..." (p. 183). La combinación de voces de uno y otro tipo, como hemos visto, será una constante en el discurso coral, y, además de iniciar el tratamiento de algunos de los motivos centrales de la obra e introducir al lector/espectador en la historia que luego irán narrando los monólogos y el resto de las piezas de la obra, suponen la primera presentación en escena de los protagonistas. Es así como aparece Inés, el primer personaje con nombre, cabalgando, como es habitual, las últimas frases del anterior intérprete. Su intervención resalta la trágica naturaleza del río Marañón. Inés adelantará parte de su monólogo en este

discurso coral. Su enunciado está dirigido a su interlocutor, Pedro de Ursúa, a quien dice en el coro: "Traerme contigo a una mísera guerra de alacranes..." (p. 184), mientras que en su monólogo la frase completa es: "Me arrebataste con besos y palabras de la paz y riquezas del Perú, para traerme contigo a una mísera guerra de alacranes" (p. 202). El discurso de Inés en el coro reproduce y reafirma lo que señalará en su monólogo.

Esta primera instancia escénica que pertenece a la "Obertura" también incorpora otros tres personajes del drama: Pedro, Juana y Elvira. Como vemos la presencia femenina protagoniza este primer discurso coral.

La figura de Pedro en esta instancia corrobora la descripción que Inés viene entregando del río Marañón. Sin embargo, el dramaturgo coloca en Pedro su ambición por El Dorado: "Omagua, corazón intacto de las Indias, mina caudalosa...", aspecto que va a reiterar en su monólogo: "Omagua, corazón intacto de las Indias, mina caudalosa de todas las riquezas esparcidas de sur a norte, de mar a mar, bajo este nuevo cielo descubierto" (p. 197). El dramaturgo a través del discurso coral del gobernador desea remarcar la visión del conquistador español, que no sólo se movía por la evangelización y la honra sino también por el oro, aunque él en el monólogo tienda a presentarlo como la víctima de Lope y de sus hombres, el gobernador débil, enfermo, desgastado. Vemos que al autor lo mueve otra intención: develar el verdadero objetivo de Ursúa.

La presencia de Juana Torralva en este intermedio funciona como un cúmulo de varios significantes para un solo significado; una síntesis de su extenso monólogo se advierte en su enunciado. Sus palabras en el coro recogen fragmentos de su enunciado principal: "Que para esta jornada se está juntando mucha gente perseguida y mal contenta...", mientras en el desarrollo de su monólogo expresa:

> Sólo que lo que yo callo, la calle lo canta ya. Y tal canción, bien lo sé, dice con media lengua *que para esta jornada se está juntando mucha gente perseguida y mal contenta*, y que ese don Pedro de Ursúa no pretende sino revolverse sobre el Perú y quitarlo al rey de España, como quisieron los otros que he dicho. (p. 189)[63]

Como bien se puede verificar en el discurso coral, el texto de Juana está incompleto y funciona a manera de informe. Mientras el discurso coral de Juana sirve para advertir el tipo de gente que se está reuniendo para organizar la expedición de El Dorado, el discurso de Elvira es una parte del diálogo interno que ella sostiene con su padre: "Y volveremos libres, ricos poderosos. Te alzaré un palacio, el más bello del Cuzco, y te daré el marido más noble del Perú". (p. 242) Por supuesto, en el discurso coral sólo aparece la primera frase: "Y volveremos libres, ricos, poderosos..." El resto de las voces sin rostro, que derivan principalmente de los cronistas, amplían la descripción del caudaloso río, continuando con la narración y descripción de la jornada, recalcando la historia que iniciaron Inés, Pedro, Juana y Elvira.

En la segunda parte del primer discurso coral se incorporan otros personajes del drama: Pedrarias, Don Fernando, Antón Llamoso y el Marañón anónimo. Pedrarias inicia su intervención describiendo la figura de Lope de Aguirre: "—Era este tirano Lope de Aguirre un hombre de casi cincuenta años, muy pequeño de cuerpo y poca persona, de mal gesto y cara pequeña y chupada." Luego interviene Fernando, con una breve apología sobre Lope, que veremos ampliada en el análisis de su monólogo: "Qué temple de soldado, qué miras de caudillo, qué cuidados de padre, qué labia sentenciosa y persuasiva..." (p. 184). En ese orden de aparición está Elvira rompiendo el hilo de los acontecimientos, limitándose a una frase muy concreta, a la última de su monólogo: "¿Me llama, padre? ¿Qué quiere de mí?", alertando al lector/espectador de su trágica muerte, narrada en su monólogo por Pedrarias de Almesto. En este mismo ciclo, y también rompiendo la cohesión del tema aparece Antón Llamoso diciendo: "Él me diga a quién debe

[63] El subrayado es nuestro.

despacharse, que yo, sin titubeos ni preguntas, le cumplo la sentencia...” (p. 184). Este retazo de monólogo recoge la esencia de su personaje en el drama. En este apartado aparece nuevamente la primera voz sin rostro de la primera secuencia: “Por este río Marañón abajo, dicen”. La reiteración de esta frase que funge como un verso libre en el discurso coral es como una letanía en el coro que facilita el recordatorio de la expedición y de su objetivo. Le sigue al coro sin nombre la intervención de Juana: “Extraviar los huesos por este río del fin del mundo...”; al igual que su anterior intervención, éste es un extracto de su informe. En su monólogo refiere la edad de Lope: “son años todos los que tiene encima ese hombre, que rondan los cincuenta, para extraviar los huesos...”

Se destaca en esta instancia coral que las voces de Pedrarias y de Juana, desde rostros disímiles, narran y describen la jornada de Omagua. Pedrarias, tomando parte directa como cronista, refiere una breve descripción física de Lope de Aguirre basada en la historia, mientras que Juana desde su condición de esclava y “aliada” de Aguirre relata los descontentos y las anomalías de los oficiales y de los navíos de la expedición. Este discurso coral, de alguna manera, apunta en gran parte el pensamiento del cronista Pedrarias, la alabanza de Don Fernando hacia Lope y las últimas palabras de Elvira antes de ser asesinada por el padre, y por supuesto las palabras del Marañón, de Antón y de la criada.

El coro continúa contando su historia: “Por este río Marañón abajo, dicen”, cooperando en la descripción de la jornada: “—Con treinta caballos bien aderezados y mucha pólvora y plomo y salitre y azufre...” (p. 185). Enumeración caótica y polisíndeton remarcan el sentido de la fábula.

Y la tercera secuencia de esta primera intervención coral, distinguida por la limitación de dos voces sin rostro, cierra la descripción de Lope, sus calificativos y sus proyectos. Estos últimos están expresados en la voz de Elvira: “A llevar la justicia a los pobres y esclavos, y a los viejos soldados como

él, gastados por las guerras y maltratados por el Rey y sus ministros..." (p. 185). A la intervención de Elvira siguen las voces de Antón, Inés, Pedro, Fernando y Marañón. Luego aparece por primera vez, en este intermedio, una voz sin rostro, a la que sigue, tras un enunciado en boca de Ursúa, una última voz sin rostro que termina el coro con la misma frase con que concluyen los dos anteriores intermedios: "—¡Pedro de Ursúa, gobernador de Eldorado y de Omagua, Dios te perdone!" (p. 186). Como antes señalamos, vemos la misma voz en los tres intermedios, invocando la sombra de Ursúa, que luego aparecerá en escena en el segundo monólogo.

De este modo, la "Obertura" a través de los nueve personajes, seleccionados según los intermedios, y los "miembros exclusivos de la instancia coral", es decir las voces sin rostro, sintetiza la historia de la expedición y enfatiza, a través del encabalgamiento de frases reiterativas y otros recursos como los señalados, la esencia de los enunciados subsiguientes del drama. De ahí, que pueda decirse que la "Obertura" funciona como el prólogo del drama, pero también que funciona como una espita que activa el ritmo de la historia, la historia de Lope y de la tripulación, una historia que se caracteriza por una visión estereoscópica, como mostraremos en la segunda parte de esta investigación.

El segundo discurso coral —que se inserta entre el primero y segundo monólogo del texto— se inicia, igual que el primero, con una voz sin rostro, pero también apuntando a la narración y descripción de la jornada. Luego aparece Pedrarias para describirnos a Pedro de Ursúa: "Era Pedro de Ursúa caballero navarro, gran servidor del Rey, de unos treinta y cinco años, gentil hombre de mediano talle y algo delicado, y de buena conversación..." (p. 192). La descripción que Pedrarias hace de Ursúa termina con apologías y alabanzas: "Parecía tener gracia especial en las palabras, porque a todos atraía con ellas a su querer y voluntad..." Su discurso en la instancia coral es totalmente adulador.

La ubicación de este discurso coral entre los monólogos de Juana y Pedro —que toman la palabra en él, acompañados sólo de Pedrarias e Inés, entre los intervinientes con nombre— actúa como una especie de lamento ante el asesinato del gobernador (recordemos que ya Inés lo ha inferido en el primer discurso coral). La presencia de Ursúa en el coro es su desdoblamiento, es la figura del más allá, traída a la escena a través de su fiebre, de su delirio.

Las intervenciones de las distintas voces sin rostro se traen también para hablar del trabajo militar de Pedro y de la fecha exacta de la salida de la expedición: "A veintiséis días del mes de septiembre de mil quinientos sesenta, río abajo...". Observamos cómo a través de esta intervención se determina el tiempo histórico y dramático de la expedición: la fecha de salida que recogen todos los cronistas de la época. Este segundo discurso orientado a Pedro se sustenta con sus propias palabras interrogativas, aquellas que dirá en su monólogo: "¿Alguien os dio noticia, por ventura, de que Pedro de Ursúa dejara de cumplir alguna empresa por él comenzada?". Mientras el primer discurso coral estaba orientado a resaltar la figura de Aguirre y las dimensiones de la expedición, especialmente el río Marañón, este segundo discurso apunta a enaltecer la figura de Pedro de Ursúa y a comentar la anarquía y las muertes durante su gobierno.

Los motivos temáticos de los anteriores discursos corales se repiten con mayor fuerza en el tercer discurso: la retórica sobre el retrato de Ursúa y de Lope se deja ver en la intervención de Pedrarias, pero no lo que dice en su monólogo sino lo que escribió en su crónica. La intervención del personaje sin nombre describe parcialmente el desarrollo de la jornada durante la gobernación de Ursúa. En este mismo sentido, surge otra voz sin rostro para aclamar a Don Fernando cuando fue nombrado Príncipe del Perú y de Chile por Lope de Aguirre. Asimismo esta instancia coral se caracteriza por recoger la ironía del matarife Antón Llamoso cuando dice en su monólogo que "No es cristiano burlarse de la desgracia ajena, y menos de la muerte" (p. 207).

Sin duda alguna, este tercer discurso coral, representado por siete personajes del drama LAT y ocho enunciados sin atribución, funciona como pequeño retazo descriptivo del drama y de la crónica de Indias para reiterar la historia que viene señalando y describiendo a través de técnicas perspectivitas. El perspectivismo será mostrado a través de la revisión y análisis de cada uno de los personajes: por ejemplo, Juana dirá que la expedición no fue altamente positiva porque se "embarcó mucha gente mal contenta", que Ursúa no es el mejor gobernador y "que entierro ha de volverse esta locura" (p. 192); la experiencia de Juana al lado de Aguirre ya avizoraba las muertes y la desaparición de la expedición. Por su parte, Inés relatará a partir del asesinato de su amante, acusando a Lope de todos los crímenes, Pedrarias relatará su propia crónica, y así cada uno irá contando la historia de la expedición desde su propia perspectiva.

Vemos, pues, cómo desde la "Obertura", por un lado, se asiste a la confección de la imagen heroica, gallarda y caballeresca de Ursúa que había iniciado Pedrarias en los dos primeros discursos corales; por el otro, se realiza una reseña de la figura de Aguirre. Hay evidentemente una estrecha relación temática entre los discursos corales y los monólogos de la obra, que conduce, entre otros aspectos, a establecer un juego interactivo entre el texto y el lector/espectador. El juego entre texto, lector y espectador concluye con el informe de Pedrarias, su informe como cronista, el informe oficial, que se viene presentando desde el primer monólogo y que se hilvana en los demás personajes.

En el cuarto y último discurso coral repite Pedrarias de Almesto con su informe cronístico, e incorpora información que amplía el retrato de Lope: "También decía que le mostrase el Rey de Castilla el testamento de Adán, para ver si le había dejado por herencia esta tierra de las Indias" (p. 215). Esta referencia no figura en su monólogo. El enlace "también" que utiliza para continuar el texto sobre Aguirre expresa el deseo de contarlo todo en breve tiempo. Entonces, podríamos hablar de dos discursos de Pedrarias en LAT.

El discurso de la intervención coral y el discurso del monólogo. El dramaturgo hizo una excepción con este personaje, marcando la distancia entre el discurso literario y el cronístico. Por el otro lado, observamos que este último discurso coral recoge la esencia del monólogo de Ana de Rojas, especialmente, aquellas últimas palabras dirigidas a su único interlocutor (Dios) y que alcanzan el clímax de su monólogo: "¿Qué esperas, Dios del cielo, para dar en la tierra señal de tu poder?" (p. 215).

Virtudes Serrano señala que la "Obertura" y el resto de los discursos corales

> Desde un punto de vista dramatúrgico, funcionan como acotaciones implícitas que proporcionan, mediante el decorado verbal, las condiciones espaciales en las que se mueven los personajes, o evoca momentos de la gesta. El tono fluctúa de la divagación lírica a la narración épica de sucesos, según que el interés resida en uno u otro elemento.[64]

Los discursos corales no pierden el sentido teatral para el que fueron pensados desde la escritura: reiteran a través de las distintas voces, con o sin nombre, una prosecución de la historia americana que dicen los monólogos. A modo de pieza musical, Sanchis utiliza los personajes para introducir los sucesos que se contarán en los monólogos subsiguientes o para reproducir lo ya dicho, creando de ese modo un efecto intensificador y proporcionando al espectador pistas para su interpretación de los hechos evocados y transformados en materia teatral.

Desde esta perspectiva, puede afirmarse que los discursos corales contribuyen a reafirmar y complementar los enunciados de los monólogos, pero también, y quizá sea ésta su principal función, a decir lo que no se dice en los monólogos, pero tampoco en la crónica oficial. Lo que ésta oculta o tergiversa aflora, en la obra de Sanchis, gracias a estos resquicios que se abren en los discursos aparentemente inconexos y fragmentarios, como lo

[64] Virtudes Serrano, *op. cit.*, pp. 51-52.

hace en las fisuras que se crean en los monólogos. Los discursos corales, además, sirven como coro al parlamento de los personajes. El dramaturgo expone a través de la testificación de los personajes identificados —consciente o inconscientemente— una defensa y/o una acusación de los hechos cometidos por Aguirre y el resto de los personajes involucrados en ellos.

4. Aunque, como hemos mostrado en las páginas precedentes, tanto los paratextos didascálicos que se incluyen en la edición de la obra como los discursos corales desempeñan un relevante papel en LAT, son los monólogos los que llevan el peso de la obra y constituyen, junto con la carta de Aguirre, "el texto fundamental", tal como indica el autor en la "Aclaración". Más adelante nos ocuparemos del análisis de estos elementos de la obra, por lo que aquí nos limitaremos a realizar tan sólo unas breves consideraciones sobre ellos.

Sin duda alguna, la esencia de LAT es la presencia de los nueve monólogos o de los nueve personajes que, desde una visión estereoscópica, relatan la expedición de El Dorado, que duró trece meses. Es a partir de la presencia de ellos como se aludirá a la historia, secuencia, acción e intriga del texto. Y es así como a través de los personajes y sus monólogos podemos conocer parte de la trágica expedición. Los monólogos representan la columna vertebral del drama, donde la figura del personaje es indispensable.

Los monólogos no sólo constituyen el eje en la construcción del texto sino que son imprescindibles para la historia que se cuenta. Todos los personajes coinciden en señalar a un mismo referente histórico y dramático: Lope de Aguirre. Es a partir de los nueve monólogos como podemos examinar y revisar la propuesta estético-ideológica del dramaturgo, sobre todo cuando su preocupación por develar el tema americano va precedida de un título tan significativo y expresivo que remite directamente al texto cronístico y al referente histórico ya nombrado. De ahí que resulte importante en esta

construcción dramatúrgica la presencia de los nueve monólogos con sus respectivos personajes y didascalias que remiten al contenido del discurso.

De acuerdo al orden de aparición de los personajes en el texto dramático es Juana Torralva, la criada de Aguirre, quien inicia el rosario de monólogos. La criada representa en el texto la informante de Lope, la voz de los vencidos, la conciencia histórica. Ella es el primer personaje que empieza a dar pistas de Lope. Por ella, el lector comienza la construcción imaginaria del personaje omitido. No sólo observamos en Torralva a la sirvienta del soldado, sino a la mujer reflexiva, capaz de razonar, cuestionar la actitud del gobierno, cuando pregunta: "cuál justicia podemos esperar los que servimos de quienes nos gobiernan, estén lejos o cerca" (p. 190).

El siguiente personaje es Don Pedro de Ursúa. Este personaje es de vital importancia en la construcción dramatúrgica del texto. Recordemos que es el primer Gobernador de la expedición de El Dorado. Ursúa no hablará de Lope de Aguirre, sino de sí mismo. Su monólogo expresado a través de la fiebre, el delirio y alucinación ayuda mucho a comprender la historia central del texto. Las alucinaciones producidas por el subconsciente de su alma ofrecen una confesión espontánea de su vida como militar antes de la expedición.

Inés de Atienza, la amante de Ursúa, es el tercer personaje escogido por el dramaturgo. Su personaje se representará a través de un "Planto". En este mismo modo son perceptibles sus palabras cuando refiere la anarquía entre los tripulantes después de la conjura de Ursúa. Uno de los monólogos más dramáticos del texto es sin duda éste. El autor concentra toda la lástima, la conmiseración, la pena y el dolor humano en este personaje.

Mientras Sanchis desborda buena parte de elementos trágicos en el personaje de Inés (arrastrándola a la soledad de la selva y a los hombres de Lope), en Don Fernando descarga su humor e ironía. Don Fernando es el

personaje que genera cierta comicidad en el texto. El título de "Príncipe" otorgado en plena selva amazónica y su conducta hacen de este personaje un pelele, un bobo, un pazguato. Su descripción física, psicológica y comportamiento remite a una deformación sistemática de la realidad, destacando sus rasgos grotescos, absurdos y esperpénticos.

El quinto monólogo corresponde a un Marañón, soldado anónimo. Este personaje no es casual en la dramaturgia de Sanchis. En efecto, al decir de Virtudes Serrano, este personaje

> Es, en su metateatral búsqueda de identidad, descendiente de Ríos y Solano y de los "figurantes" de Sanchis; y se emparenta directamente con los personajes distanciadores de sus *Naufragios de Álvar Núñez.*[65]

Responde al rescate, a la búsqueda, al protagonismo de aquellas personas que no figuran, a los marginados, a los don nadie, a los vencidos. De ahí que aparezca en la pieza un personaje sin identificación. La presencia de éste en el drama también reviste mucha importancia. A través de él conocemos parte de la historia de los soldados que desaparecieron en la selva amazónica durante la expedición.

Antón Llamoso, el sexto personaje, es el amigo fiel, el escudero, el matarife, el último soldado y compañero de Lope. Su actuación se destaca en el drama por narrar sus crímenes y recrear muertes o asesinatos. Entre ellos, describe el de Don Fernando y el de Doña Inés. En síntesis, Antón es el personaje de LAT que resume los crímenes ordenados por su jefe.

Ana de Rojas, el séptimo personaje del drama, otra víctima de Aguirre resume y muestra con ejemplos parte de la estancia de Aguirre en la Isla de Margarita, Venezuela. Ana de Rojas desde la cuerda donde pende, el espacio escénico que le dio el dramaturgo, clama justicia por las barbaridades,

[65] *Ibíd.*, p. 59.

saqueos, hurtos de Aguirre y de sus hombres. Su plegaria póstuma es un rosario de denuncias, confesiones, protestas, etc. O como dice la protagonista:

> Soy una voz brasa de odio, soy una voz doliente, soy sólo esta plegaria enfurecida que te busca en la muerte para pedirte un rayo vengador. Castiga a esos demonios que trastornan tu reino (p. 232).

A Ana de Rojas le sigue otra voz femenina, la de Elvira, la hija de Lope de Aguirre. Esta, al igual que Ana e Inés, está marcada por la fatalidad y la tragedia. Aunque, por supuesto, existen referencias a la hija del tirano que fue asesinada por su padre, su nombre no aparece en las crónicas. Frente a lo que ocurre en otras versiones de la historia de Lope (como en el *Juicio Universal* de Giovanni Papini), de su asesinato no tenemos noticias por ella, sino por el último monólogo, el de Pedrarias de Almesto. Pero sí que nos ofrece algunos indicios, como la última llamada que ella atiende en el teatro y que está recogida en el primer discurso coral ("¿Me llama, padre? ¿Qué quiere de mí?"), que avisa al receptor de su trágico final, "confesado" poco después por Pedrarias. Su monólogo se distingue por un tono lírico, juvenil, cándido, y en él cobran protagonismo el miedo y el temor: "Ya está el miedo otra vez" (p.243).

Y el último monólogo es el del ya nombrado Pedrarias de Almesto. Este monólogo, además de aportar dos de los más importantes episodios relativos a Lope y la expedición (como el citado parricidio y la muerte de Lope), reflexiona y pone punto final sobre la historia principal de LAT. Pedrarias es la voz del cronista, el testigo de la expedición y la voz que sirve de intérprete para contar y dramatizar un aspecto de la conquista americana.

La construcción y elección de los monólogos en el drama LAT tiene sentido estético en la concepción que sobre el personaje tiene Sanchis. Para él,

> un personaje sólo se configura textual y escénicamente a través de su participación en la acción dramática. Los enunciados verbales asignados a cada uno de los sujetos o voces del discurso teatral adquieren sentido —sería más exacto decir *producen sentido*— en tanto que registro de *actos del habla* efectuados dentro de un sistema de interacción.[66]

Es así como los enunciados de los personajes adquieren mayor significado en la obra cuando cooperan en la articulación de la historia que se teje. De ahí la heterogeneidad de personajes "tipo" y antitéticos en el drama LAT: una criada, un gobernador, una amante, un matarife, un cronista, un soldado, una niña, un marginado y un irónico príncipe.

Las ambigüedades y contradicciones en que se debate la figura de Lope de Aguirre nacen de las opiniones de cada uno de los enunciadores de los monólogos. Por un lado, tenemos a sus aliados: la criada, la niña, el príncipe y el matarife, tratando de afrontar una reflexión objetiva sobre la naturaleza concreta de Lope y de la expedición, manteniéndose en su discreto parentesco y afinidad con el protagonista del drama —prácticamente inevitable, dado que Lope es el padre de Elvira, amigo de Antón, y jefe de Juana y de don Fernando—, se destaca que resulta imposible desvincularlo de su subjetividad. Las emotivas palabras de Juana y la sensación física que nos transmite consiguen crear en el inicio de su monólogo el pode creador de la encarnación de su personaje, y el lector/espectador no puede menos que continuar escuchándola, viéndola o leyéndola.

Por el otro lado, tenemos a sus antagonistas: la viuda de Ursúa, el gobernador asesinado, Ana de Rojas degollada, el Marañón anónimo perdido en la selva y el cronista describiendo el crimen de Aguirre y la frustración de su proyecto ideológico. De ahí, que los personajes se muestran como "meros fantasmas" que sirven como "agente o paciente de los acontecimientos figurados". En fin, los monólogos, de una u otra manera, independientemente de su rol, cooperan en la visión estereoscópica del soldado español.

[66] José Sanchis Sinisterra,"Personaje y acción dramática", cit., p. 208.

5. 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: a base de 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 vascongado...
>
> — 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 oidores 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... (pp. 234-235).

Quizá el juego dramatúrgico 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, metementodo, 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. (p. 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 mismo 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.

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 realzadas, y confiriéndole una estructura circular de la que carece el original. El punto de apoyo de esa 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 fin, la carta de Aguirre, "fragmentada y estructurada" por Sanchis a través de una amplia gama de procedimientos retóricos (elipsis, epífora, 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 adelantar 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 fíes 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 glotones 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" (p. 235). La selección del texto histórico contempla así desde la descripción del origen humilde del soldado, cuya pierna derecha fue inutilizada en el valle de Chuquinga luchando al servicio del rey (p. 236), 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 carta original que Aguirre le envía al rey Felipe II[67] 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 parescerá por tus reales libros.

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

Bien creo, excelentísimo Rey y Señor, aunque para mí 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. Avísote, 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 desnaturándonos de nuestras tierras, que es España, y hacerte en 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 ansí, 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 bravoso Thomás 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 Hernández 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 ochocientos mil pesos de tu Real caja para sus vicios y maldades. Castígalos como a malos, que de cierto lo son.

Mira, mira, Rey español, *que no seas cruel a tus vasallos, ni ingrato, pues estando tu padre y tú en los reinos de Castilla, sin ninguna zozobra, te han dado tus vasallos, a costa de su sangre y hacienda, tantos reinos y señoríos como estas partes tienes*. Y mira, Rey y Señor, que no puedes llevar con título de Rey justo ningún interés destas partes donde no aventuraste nada, sin que primero los que en ello han trabajado sean gratificados.

Por cierto lo tengo que van pocos reyes al infierno, porque sois pocos; que si muchos fuésedes, ninguno podría ir al cielo, porque creo allá seríades peores que Lucifer, *según teneis sed y hambre y ambición de hartaros de sangre humana*; mas no me maravillo ni hago caso de vosotros, pues os llamais siempre menores de edad, y todo hombre inocente es loco; y vuestro gobierno es aire. Y cierto, a Dios hago solemnemente voto, yo y mis docientos arcabuceros marañones, conquistadores, hijos-dalgo, de no te *dejar ministro tuyo a vida, porque yo sé hasta dónde alcanza tu clemencia*; y el día de hoy nos hallamos los más bien aventurados de los nascidos, por estar como estamos en estas partes de Indias, teniendo la fe y mandamientos de Dios enteros, y sin corrupción, como cristianos; manteniendo todo lo que manda la Sancta Madre Iglesia de Roma; y pretendemos, aunque pecadores en la vida, rescibir martirio por los mandamientos de Dios.

A la salida que hicimos del río de las Amazonas, que se llama el Marañón, ví en una isla poblada de cristianos, que tiene por nombre la Margarita, unas relaciones que venían de España, de la gran cisma de luteranos que hay en ella, que nos pusieron temor y espanto, pues aquí en nuestra compañía, hubo un alemán, por su nombre Monteverde, y lo hice hacer pedazos. Los hados darán la paga a los cuerpos, pero donde nosotros estuviéremos, crée, excelente Príncipe, que cumple que todos vivan muy perfectamente en la fée de Cristo.

Especialmente es tan grande la disolución de los frailes en estas partes, que, cierto, conviene que venga sobre ellos tu ira y castigo, porque ya no hay

ninguno que presuma menos que de Gobernador. Mira, mira, Rey, no les creas lo que te dijeren, pues las lágrimas que allá echan delante tu Real persona, es para venir acá a mandar. *Si quieres saber la vida que por acá tienen, es entender en mercaderías, procurar y adquirir bienes temporales, vender los Sacramentos de la Iglesia por prescio; enemigos de pobres, incaricativos, ambiciosos; glotones y soberbios; de manera que, por mínimo que sea un fraile, pretende mandar y gobernar todas estas tierras.* Pon remedio, Rey y Señor, porque destas cosas y malos exemplos, no está imprimida ni fijada la fée en los naturales; y, *más te digo, que si esta disolución destos frailes no se quita de aquí, no faltarán escándalos.*

Aunque yo y mis compañeros, por la gran razón que tenemos, nos hayamos determinado de morir, *desto y otras cosas pasadas, singular Rey, tú has sido causa, por no te doler del trabajo destos vasallos, y no mirar lo mucho que les debes; que si tú no miras por ellos, y te descuidas con estos tus oidores, nunca se acertará el gobierno.* Por cierto, no hay para qué presentar testigos, más de avisarte cómo estos, tus oidores, tienen cada un año cuatro mil pesos de salario y ocho mil de costa, y al cabo de tres años tienen cada uno setenta mil pesos ahorrados, y heredamientos y posesiones; y con todo esto, si se contentasen con servirlos como a hombres, medio mal y trabajo sería el nuestro; mas, por nuestros pecados, quieren que do quiera que los topemos, nos hinquemos de rodillas y los adoremos como a Nabucodonosor; cosa, cierto, insufrible. Y yo, como hombre que estoy lastimado y manco de mis miembros en tu servicio, y mis compañeros viejos y cansados en lo mismo, nunca te he de dejar de avisar, que *no fíes en estos letrados tu Real conciencia*, que no cumple a tu Real servicio descuidarte con estos, que se les va todo el tiempo en casar hijos e hijas, y no entienden en otra cosa, y su refrán entre ellos, y muy común, es: "A tuerto y a derecho, nuestra casa hasta el techo".

Pues los frailes, a ningún indio pobre quieren, absolver ni predicar; y están aposentados en los mejores repartimientos del Pirú, y la vida que tienen es áspera y peligrosa, *porque cada uno de ellos tiene por penitencia en sus*

cocinas una dozena de mozas, y no muy viejas, y otros tantos muchachos que les vayan a pescar: pues a matar perdices y a traer fruta, todo el repartimiento tiene que hacer con ellos; que, en fe de cristianos, *te juro, Rey y Señor, que si no pones remedio en las maldades desta tierra, que te ha de venir azote del cielo; y esto dígolo por avisarte de la verdad, aunque yo y mis compañeros no queremos ni esperamos de ti misericordia.*

¡Ay, ay, qué lástima tan grande que, César y Emperador, tu padre conquistase con la fuerza de España la superbia Germania, y gastase tanta moneda, llevada destas Indias, descubiertas por nosotros, que no te duelas de nuestra vejez y cansancio, si quiera para matarnos la hambre un día! Sabes que vemos en estas partes, excelente Rey y Señor, que conquistaste a Alemania con armas, y Alemania ha conquistado a España con vicios, de que, cierto, nos hallamos acá más contentos con maíz y agua, sólo por estar apartados de tan mala ironía, que los que en ella han caído pueden estar con sus regalos. Anden las guerras por donde anduvieron, pues para los hombres se hicieron; mas en ningún tiempo, ni por adversidad que nos venga, no dejaremos de ser sujetos y obedientes a los preceptos de la Santa Madre Iglesia Romana.

No podemos creer, excelente Rey y Señor, que tú seas cruel para tan buenos vasallos como en estas partes tienes; sino que estos tus malos oidores y ministros lo deben hacer sin tu consentimiento. Dígolo, excelente Rey y Señor, porque en la ciudad de Los Reyes, dos leguas della, junto a la mar, se descubrió una laguna donde se cría algún pescado, que Dios lo permitió que fuese así; y estos tus malos oidores y oficiales de tu Real patrimonio, por aprovecharse del pescado, como lo hacen, para sus regalos y vicios, la arriendan en tu nombre, dándonos a entender, como si fuésemos inhábiles, que es por tu voluntad. Si ello es así, déjanos, Señor, pescar algún pescado siquiera, pues que trabajamos en descubrirlo; porque el Rey de Castilla no tiene necesidad de cuatrocientos pesos, que es la cantidad por que se arrienda. Y pues, esclarecido Rey, *no pedimos mercedes en Córdoba, ni en Valladolid,*

ni en toda España, que es tu patrimonio, duélete Señor, de alimentar los pobres cansados en los frutos y réditos desta tierra, y mira, Rey y Señor, que hay Dios para todos, igual justicia, premio, paraíso e infierno.

En el año de cincuenta y nueve dió el Marqués de Cañete la jornada del río de las Amazonas a Pedro de Orsúa, navarro, y por decir verdad, francés; *y tardó en hacer navíos* hasta el año de sesenta, en la provincia de los Motilones, que es término del Pirú; y porque los indios andan rapados a navaja, se llaman Motilones: aunque estos navíos, por ser la tierra donde se hicieron lluviosa, *al tiempo del echarlos al agua se nos quebraron los más dellos, y hicimos balsas, y dejamos los caballos y haciendas, y nos echamos el río abajo, con harto riesgo de nuestras personas*; y luego topamos los más poderosísimos ríos del Pirú, de manera que nos vimos en Golfo-duce; caminamos de prima faz trecientas leguas, desde el embarcadero donde nos embarcamos la primera vez.

Fue este Gobernador tan perverso, ambicioso y miserable, que no lo pudimos sufrir, y así, por ser imposible relatar sus maldades, y por tenerme por parte en mi caso, como me ternás, excelente Rey y Señor, *no diré cosa más que le matamos; muerte, cierto, bien breve. Y luego a un mancebo, caballero de Sevilla, que se llamaba D. Fernando de Guzmán, lo alzamos por nuestro Rey y lo juramos por tal*, como tu Real persona verá por las firmas de todos los que en ello nos hallamos, que quedan en la isla Margarita en estas Indias; *y a mí me nombraron por su Maese de campo; y porque no consentí en sus insultos y maldades, me quisieron matar, y yo maté al nuevo Rey y al Capitán de su guardia*, y Teniente general, *y a cuatro capitanes, y a su mayordomo, y a un su capellán*, clérigo de misa, *y a una mujer*, de la liga contra mí, *y un Comendador de Rodas, y a un Almirante y dos alférez, y otros cinco o seis aliados suyos*, y con intención de llevar la guerra adelante y morir en ella, por las muchas crueldades que tus ministros usan con nosotros; *y nombré de nuevo capitanes, y Sargento mayor, y me quisieron matar, y yo los ahorqué a todos. Y caminando nuestra derrota pasando todas estas muertes y malas*

venturas en este río Marañón, *tardamos hasta la boca dél y hasta la mar, más de diez meses y medio:* caminamos cien jornadas justas: *anduvimos mil y quinientas leguas*. *Es río grande y temeroso*: tiene de boca ochenta leguas de agua dulce, y no como dicen: por muchos brazos tiene grandes bajos, y ochocientas leguas de desierto, sin género de poblado, como tu Majestad lo verá por una relación que hemos hecho, bien verdadera. En la derrota que corrimos, tiene seis mil islas. ¡Sabe Dios cómo nos escapamos deste lago tan temeroso! Avísote, Rey y Señor, no proveas ni consientas que se haga alguna armada para este río tan mal afortunado, porque en fe de cristiano te juro, Rey y Señor, que si vinieren cien mil hombres, ninguno escape, porque la relación es falsa, y no hay en el río otra cosa, que desesperar, especialmente para los chapetones de España.

Los capitanes y oficiales que al presente llevo, y prometen de morir en esta demanda, como hombres lastimados, son: Juan Gerónimo de Espíndola, ginovés, capitán de infantería; los dos andaluces; capitán de a caballo Diego Tirado, andaluz, que tus oidores, Rey y Señor, le quitaron con grande agravio indios que había ganado con su lanza; capitán de mi guardia Roberto de Coca, y a su alférez Nuño Hernández, valenciano; Juan López de Ayala, de Cuenca, nuestro pagador; alférez general Blas Gutiérrez, conquistador, de veinte y siete años, alférez, natural de Sevilla; Custodio Hernández, alférez, portugués; Diego de Torres, alférez, navarro; sargento Pedro Rodríguez Viso, Diego de Figueroa, Cristóbal de Rivas, conquistador; Pedro de Rojas, andaluz; Juan de Salcedo, alférez de a caballo; Bartolomé Sánchez Paniagua, nuestro barrachel; Diego Sánchez Bilbao, nuestro pagador.

Y otros muchos hijos-dalgo desta liga, *ruegan a Dios, Nuestro Señor te aumente siempre el bien y ensalce en prosperidad contra el turco y franceses, y todos los demás que en estas partes te quisieran hacer guerra; y en estas nos dé Dios gracia que podamos alcanzar con nuestras armas el precio que se nos debe, pues nos han negado lo que de derecho se nos debía.*

Hijo de fieles vasallos en tierra vascongada, y rebelde hasta la muerte por tu ingratitud, Lope de Aguirre, el Peregrino.

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 II. 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".[68]

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

[68] Miguel Otero Silva, *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, Barcelona, Seix Barral, 1979, p. 252.

escrita, fue un documento bien agudo, que justifica la sublevación y critica el poder del rey Felipe II. 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 ingratitud 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 lo que 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 piensa distinto y se convierten en máquinas de matar.[69]

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

[69] Sor Elena Salazar, Entrevista a José Sanchis Sinisterra, Gijón, España, 2001. Véase Anexo.

las acusaciones de algunos personajes. Sanchis muestra cierta parcialidad al seleccionar aquellos fragmentos que dan una imagen meritoria o favorable de Aguirre. ¿Lo admira todavía?

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

Intertextualidad, realidad histórica y ficción

La intertextualidad se ha venido convirtiendo en uno de los mecanismos básicos y primordiales de la creación literaria. Muchos escritores han recurrido con bastante frecuencia a la utilización de textos históricos, cronísticos, de otros discursos literarios, novelas, cuentos, teatro, prensa, ensayo... para diseñar su obra. El escritor, indistintamente de su preferencia por otros géneros discursivos, recurre con frecuencia a textos "viejos" o "antiguos" para construir su obra. La intertextualidad así entendida resultaría la base o el pilar de esas creaciones. Es así como la noción de 'intertextualidad' se ha convertido en un fenómeno de carácter epistemológico: todo texto es escrito y leído a partir de uno anterior. Bajo esta fundamental idea hemos calculado el objeto de nuestro trabajo: analizar el drama *Lope de Aguirre, traidor* desde la referencia histórica ya citada: la expedición de El Dorado, pero tomando como base los textos de la crónica de Indias, material insustituible para el conocimiento y significación de la aventura de los Omaguas, que se integra de una u otra manera a *Lope de Aguirre, traidor* de Sanchis Sinisterra, que se centra en la controversial figura de Lope de Aguirre.

Muchos críticos literarios estudian este criterio intertextual, que se destaca especialmente en la escritura dramática del escritor valenciano. Por

este motivo, consideramos necesario fijar el significado de la denominada intertextualidad y cómo será interpretado y manejado en esta investigación. El término fue acuñado por primera vez, en 1967, por la teórica búlgara Julia Kristeva, a partir de los aportes de M. Bajtín, quien utilizaba, para referirse a estos mismos fenómenos, el término *dialogismo*. Kristeva señala que

> Todo texto se construye como mosaico de citas y todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble.[70]

Esta circunstancia exigirá que nos detengamos en algunos criterios que han surgido en torno a los vocablos *intertexto* o *intertextualidad*. Cierto es que, desde la Antigüedad, términos como *parodia*, *centón*, *palinodia*, *paráfrasis*, *travesti*, *alusión*, *collage*, *plagio*, etc., han existido para determinadas formas de relaciones concretas entre un texto y otro. Pero es a partir de los criterios que Kristeva señala sobre la intertextualidad que surgen o se derivan otros términos, que pueden ser aplicables a aquellos textos literarios que tienen una referencia directa de textos históricos o cronísticos, como es el caso de LAT. No quiere decir esto que el texto de Sanchis responda a una preelaboración textual bajo los patrones y tipologías que se han derivado de los estudios intertextuales; al contrario, el dramaturgo se sirve de un texto antiguo como referente para confeccionar su propio discurso, construido a partir de una previa lectura e investigación sobre los acontecimientos del siglo XVI que muestra su obra. Sanchis consultó, leyó y anotó muy bien muchos de los pasajes que dieron cuenta de la expedición de El Dorado. En la escritura de todos los monólogos de LAT se advierte su creación contaminada por las lecturas del texto antiguo, por las lecturas de las crónicas. Desde el mismo título de la obra, Sanchis declara de alguna manera su hipotexto básico. Antes de hacer la confrontación textual en la que podemos notar ciertas divergencias entre *Lope de Aguirre, traidor* y *La*

[70] Julia Kristeva, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, 1997, p. 3.

Jornada de Omagua de Francisco Vázquez, uno de los textos cronísticos que sirvió de inspiración en la confección del drama, realizaremos una revisión de los elementos fundamentales de la intertextualidad como una vía de transformación de los propios textos o textos creativos.

En una primera instancia, podemos señalar que el concepto de intertextualidad nos permite establecer que ningún texto puede escribirse independientemente de lo que se ha escrito; es decir, en palabras del crítico francés Pierre Macherey, que toda obra literaria es autónoma pero no independiente[71]. Con respecto a la autonomía del texto, nos parece notoria la forma genérica, particular que eligió Sanchis para su creación: el texto dramático a través de monólogos, donde todos los personajes adquieren protagonismo, desde Juana Torralva, la criada de Lope, hasta Pedrarias de Almesto, el cronista oficial de la expedición. Observamos entonces que su afán creativo responde a un interés acucioso por la crónica, que incluso se revela hasta en el título de su drama, pues *traidor* fue justamente el adjetivo que, según la crónica de Vázquez y de Pedrarias, utilizó Aguirre para firmar y justificar la rebelión y el asesinato de Pedro de Ursúa a través de la famosa carta enviada a Felipe II, y que se ha convertido en un documento fundamental para el estudio de la Nueva España.

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:

> Hecha la información como la ordenaron, con un largo preámbulo y parecer, firmaron el gobernador don Fernando de Guzmán, el primero; y como fueron á Lope de Aguirre, que era segunda persona, como maese de campo, puso en su firma *Lope de Aguirre, el traidor*, y mostróla á los que estaban junto á él, y dijo: ¿Qué locura y necedad es de todos los que aquí están, que habiendo muerto á un gobernador del rey, que traía su poder y provisiones selladas con su sello y

[71] Para la distinción entre los conceptos de 'autonomía' e 'independencia', véase Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966, Pp. 65-68.

> representaba su persona, piensen eximirse de culpa? y que todos los que habían sido en ello habían sido traidores.[72]

Ya el paratexto del drama de Sanchis indica los signos que establecen una diferencia con la crónica oficial y un contacto con el lector. Como dice Marcela Beatriz Sosa refiriéndose a otros textos de Sanchis,

> El título es un elemento paratextual que orienta al lector/espectador sobre su condición: a veces duplica al del hipotexto, en ocasiones lo modifica parcialmente y otras lo reemplaza en forma total.[73]

No es sólo el título del drama LAT la pista que orienta al lector sobre la historia que se contará, sino los títulos de los diferentes monólogos. Así, por ejemplo, en el tercer monólogo, "Planto de Doña Inés de Atienza, ante el cadáver de Ursúa, su amante", este largo paratexto guiará al lector/espectador por la serie de acontecimientos pasados y presentes en la expedición ya citada. De ahí que

> La paratextualidad incluye la marca explícita del título de la reescritura y las declaraciones (prefacios, notas, postfacios, etc.) que puede realizar el enunciador empírico sobre su propio texto.[74]

Sanchis, al igual que Ramón J. Sender, Miguel Otero Silva, Adolfo Briceño Picón, Casto Fulgencio López y otros escritores, reescribió así el hipotexto de la expedición de Omagua. Esta jornada histórica también conocida como la jornada de El Dorado, fue encomendada al Gobernador Ursúa en el año 1559 por el virrey del Perú. En el nuevo texto, o en el hipertexto del dramaturgo, se da el caso de una reescritura a partir de la historia de un texto antiguo que registra la crónica de Indias, y muy particularmente de la crónica de Francisco Vázquez y de la carta de

[72] Elena Mampel González y Neus Escandell Tur (eds.), *op. cit*, p. 75.
[73] Marcela Beatriz Sosa, *op. cit.*, p. 18.
[74] *Ibíd.*, p. 19.

desnaturalización de Lope de Aguirre dirigida al Rey Felipe II. LAT es un texto dependiente porque se sostiene en una historia ya contada.

Sin embargo, como dice la ya citada investigadora Sosa, para analizar en forma cabal una reescritura se debe atender el sujeto de la enunciación, el lector/espectador, el enunciado y las modalidades[75]. En este sentido, si quisiéramos juzgar las condiciones desde las cuales el dramaturgo reescribe, podríamos interpretar muchos aspectos: en primer lugar, Sanchis responde a un *lector hipertrofiado* y a un escritor informado que es capaz de inventar, imaginar, trasponer, reescribir, rellenar. El enunciado de Sanchis, que centra obviamente su atención en Aguirre, deja muchas interpretaciones de la participación militar del soldado vasco en la expedición de Omagua. La ausencia de Aguirre en el texto dramático y la reescritura parcial de su carta transcrita entre uno de los monólogos, la defensa de Aguirre por Juana Torralva, la apología del matarife Antón Llamoso favoreciendo a Lope, hace trascender y redimensionar la figura histórica de Aguirre. La criada suministra información histórica, Pedrarias de Almesto narra el parricidio de Elvira y el asesinato de Lope; Ursúa resume parte de su vida militar; Antón Llamoso confiesa sus crímenes; Inés de Atienza narra el crimen de Ursúa y la anarquía de los conquistadores y Ana de Rojas sintetiza la estancia de Aguirre en la Isla de Margarita. De este modo, cada uno de los personajes contribuye a la confección de la historia de Omagua o la expedición de El Dorado.

La noción de 'intertextualidad' nos servirá aquí para englobar toda la diversidad de formas y grados de reescritura que realiza Sanchis sobre la expedición de Ursúa. Así, en el marco de este recurso de reescritura podremos detectar, identificar, por ejemplo, varios casos de reproducción, literal o no, de segmentos o pasajes de la expedición de Omagua, intencionalmente recuperados en los monólogos y en los discursos corales de LAT; otras veces,

[75] *Ibíd.*

la relación que une el texto de Sanchis con el de su predecesor se manifiesta independientemente de toda suerte de préstamo, sea o no literal: el parentesco puede ubicarse en un plano temático más que lingüístico. Es probable que el dramaturgo no trate de recuperar o de transcribir la lengua original de los participantes seleccionados para su creación literaria y tampoco está obligado. Sin embargo, a través de la apropiación de las crónicas, de alguna manera logra describir parcialmente el léxico de Antón Llamoso y el de la criada.

Es obvio que en el plano temático trata de ser fiel al texto antiguo, por lo menos mantiene la trama y la intriga esencial de la expedición. LAT no descuida su objetivo de destacar las aventuras, hazañas y desventuras de los conquistadores durante la expedición de Omagua; en síntesis quiere distinguir la complejidad de la expedición, desmitificarla, subrayar las voces discriminadas según las crónicas de la criada, del soldado desconocido, de Llamoso, de Elvira, de Inés, en fin de las mujeres. La mayoría de los pasajes son tomados de las crónicas de Indias, como ya lo hemos señalado varias veces, y otros son extraídos o inspirados de las referencias de textos biográficos, históricos y literarios. De allí que la obra dramática de Sanchis está construida de varios hipotextos que permiten su heterogeneidad e incitan a la búsqueda de los orígenes de la expedición, y a la reivindicación y reinterpretación de algunos personajes. Los ejemplos son muchos. El principal es la figura histórica de Lope de Aguirre, al igual que la de otro soldado, Pedro de Ursúa, y la de don Fernando de Guzmán, todas figuras históricas y protagonistas esenciales de la malograda expedición de los Omaguas.

Nuestras orientaciones teóricas en cuanto a los elementos intertextuales se basarán, principalmente, en las interpretaciones y estudios de Kristeva y Genette, quien ha definido la intertextualidad

> Como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas o sin referencia precisa) en una forma menos explícita y menos canónica, el *plagio* [...] que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la *alusión*, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado a la que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptibles de otro modo.[76]

Es importante reparar en la necesidad de partir de estos dos autores para el estudio del texto que estamos revisando. Los planteamientos de ambos coinciden en sus propuestas, y son fundamentales para el análisis de LAT porque nos facilita la lectura que sobre Aguirre hizo Sanchis.

En este sentido, es marcadamente útil la clasificación de Genette sobre la *transtextualidad* literaria. Éste señala cinco tipos de relaciones transtextuales: a) la *intertextualidad*, la cual comprende la *cita*, el *plagio* y la *alusión*; b) la *paratextualidad*, que tiene que ver con el título, subtítulo, intertítulos, prefacio, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; c) la *metatextualidad*, que es la relación que se conoce como el comentario; d) *hipertextualidad*, que designa la relación que une un texto B llamado *hipertexto* con un texto anterior A llamado *hipotexto*; y e) la *architextualidad*, que engloba una serie de prácticas como el *pastiche*, la *parodia* y el *travestimiento*.[77]

En cuanto a los aspectos intertextuales presentes en LAT, la *cita* es poco utilizada por Sanchis. Con ella trata de confirmar algunos hechos que la crónica considera o trata como reales, verídicos. Veamos una comparación del texto cronístico de Vázquez y el del dramaturgo para percatarnos cómo Sanchis hace uso del texto original para construir su propio texto. La *cita* aparece en el último monólogo del texto LAT, tanto al inicio como al final. Ambas pertenecen a una parte de la crónica de Francisco Vázquez que resume

[76] Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.
[77] *Ibíd.*

y detalla el último crimen de Lope. Sanchis, dentro de su discurso dramático, parte del texto de la crónica de Vázquez, lo que permite una integración que no rompe con la continuidad de la historia narrada:

> Y viéndose con no más de seis o siete de los que decían ser sus amigos, y entre ellos su capitán Antón Llamoso, le dijo el tirano: "Llamoso, hijo, ¡qué os parece de esto?" Y el Llamoso respondió: "Que yo moriré con vuestra merced, y estaré hasta que nos hagan pedazos" *Y viéndose casi solo, desesperado, en lugar de arrepentirse de sus culpas, hizo otra crueldad aún mayor que las pasadas, que fue dar de puñaladas a una sola hija que tenía y a quien decía querer más que a sí mismo.* (p. 245)[78]

Este texto introducido por Sanchis resume las acciones de Lope antes de cometer el último homicidio, el de su hija. El texto cronístico transcrito por Sanchis perteneciente al discurso de Vázquez debería ir entre comillas. O en todo caso, el texto que da cuenta de las declaraciones de Llamoso, quedaría como una *cita* no señalada, es decir, como un *plagio*, por parte del dramaturgo. También resulta notoria en la creación de Sanchis la supresión de algunos adjetivos peyorativos como "tirano perverso" y "el desesperado diablo", que como veremos está en la crónica de Vázquez:

> y viéndose con no más de seis o siete de los que decían ser sus amigos, y entre ellos un su capitán Llamoso, le dijo el tirano: "Hijo, Llamoso, ¡qué os parece desto?" Y el Llamoso respondió: "Que yo moriré con vuestra merced, y estaré hasta que nos hagan pedazos" [...] Y el tirano volvió el rostro, y vido estar un soldado, que hemos dicho que se había señalado en servir al Rey, que se decía Pedrarias de Almesto, al cual le dijo el tirano: "Señor Pedrarias, estaos quedo, y no salgáis de aquí, que yo diré antes que muera quién y cuántos han sido leales al Rey de Castilla; que no piensen estos, hartos de matar gobernadores y frailes y clérigos y mujeres [...]". Y el dicho Pedrarias, no hallándose seguro de las traiciones de aquél, aguardó coyuntura, y como no tenía armas [...] acordó de arremeter con una lanza [...] Y luego los negros que estaban con su General salieron diciendo al Pedrarias: "Señor, llévanos al campo del rey, porque no nos maten en el camino" *Y así, luego el tirano perverso, viéndose casi solo, desesperado el diablo, en lugar de arrepentimiento de sus pecados, hizo otra*

[78] El énfasis es nuestro.

crueldad mayor que las pasadas, con que echó el sello a todas las demás; que dio de puñaladas a una sola hija que tenía, que mostraba quererla más que a sí.[79]

Los dos textos (el de Sanchis y el de Vázquez) con sus respectivas elisiones y detalles son muy parecidos. Creemos que el dramaturgo seleccionó el correlato histórico de la crónica que más se adaptara a su propuesta ideológica inicial: la reivindicación del personaje histórico. Por ello, no es casual la elipsis que hace el autor de ciertos adjetivos descalificativos de Lope presentes en el texto de partida. Aunque no sólo ocurre con el texto de Vázquez, sino con otros textos que Sanchis deliberadamente soslaya o evita cuando destaca o describe la actitud nefasta de Aguirre, en la famosa expedición de los Omaguas.

En fin, la elección del plagio de Vázquez en el último monólogo del texto de Sanchis cumple, entre otros, el papel de referencia histórica que se viene narrando en LAT, dándole su carácter particular. Es por eso que en el significado de su obra, la intención y funcionalidad del plagio serán muy diversas, y oscilan desde su simple inserción en un monólogo con vocación de reivindicación o referencia histórica hasta la estratégica apropiación de una palabra o la elipsis de ciertas expresiones. Así ocurre, por ejemplo en las citas anteriores, con la ya mencionada frase: "Y viéndose casi solo, desesperado, en lugar de arrepentirse de sus culpas", o la referencia de los marañones perdidos en la selva amazónica que registra la crónica y es recordada por el dramaturgo en el quinto monólogo titulado "Extravíos de un marañón sin nombre" sin advertir su procedencia.

Otro tipo de intertextualidad es la referida a la *alusión*, una de las que más prolífera en los monólogos de la obra. Según Genette esta forma intertextual "supone la percepción de su relación con otro enunciado". Uno de los monólogos que ilustra ese tipo de intertextualidad es, por ejemplo, el perteneciente a los comentarios que sostiene Juana en su discurso cuando

[79] Francisco Vázquez, op. cit., pp. 143-144. El subrayado es nuestro.

alude a los doscientos azotes que ordenó el alcalde Esquivel para Lope por traficar con esclavos sin la licencia correspondiente. Veamos parte del texto de la criada:

> ¿Acaso fueron pocos los doscientos azotes que te mandó encajar en Potosí el alcalde Esquivel? ¿Te supo bien la saña que tragaste aquellos años de seguirlo y por cientos de leguas, hasta la muerte? Y luego, verte huido y escondido y mezclado con rebeldes y tiranos, como aquel estragador de don Sebastián, que levantó ejércitos contra el rey y sus ministros para... Pero, Chitón: que muda me mandan ser, y es crianza obedecer. (p. 189)

Sanchis, a través de Torralva, incorpora ciertas referencias de la crónica de Indias sobre algún pasaje de la vida de Lope. La alusión es un recurso bastante complejo, en cuanto que no se presenta ni explicita ni literal, se expresa más sutil, implícita y discreta.

La alusión literaria supone que el lector va a comprender lo que el autor quiere decir. De esta manera, apela muy sutilmente a la memoria y la inteligencia del lector. Este debe saber, conocer el código semántico de lo que Torralva está señalando, o en todo caso, debe tener un conocimiento previo del referente histórico. Para Charles Nodier, la alusión

> es una manera ingeniosa de traer al discurso propio un pensamiento muy conocido, de forma que difiere de la cita en que no necesita apoyarse con el nombre del autor que es familiar a todo el mundo, y sobre todo porque el rasgo que toma prestado es menos una autoridad —como a la cita propiamente dicha— que una llamada dirigida a la memoria del lector.[80]

Pues bien, el enunciado anterior de la criada responde a una información cronística o a un texto histórico que sobre la vida de Aguirre escribieron algunos biógrafos. En este sentido, el escritor e historiador venezolano Casto Fulgencio López narra el recorrido de Aguirre desde el

[80] Charles Nodier, *Questions de littérature légale*, Paris, Crapelet, 1828 (Cit. por Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1997, p. 52).

Cuzco hasta la Villa de Potosí, donde tenía Aguirre la intención de progresar en la granjería:

> a principios de 1551, salía una banda de soldados en una entrada de Tucumán y en ella se enganchó Aguirre como cabo de una cuadrilla con su aditamento de indios cargados de armas y bastimentos. Y dado que estaba prohibido el servicio personal de cargar a los indios, el Alcalde Mayor de justicia, Licenciado Francisco Esquivel, exagerando el cumplimiento de sus obligaciones, se apostó a la salida de la tropa y dejando pasar algunas cuadrillas con sus indios cargados, se fijó en Aguirre, bien porque le juzgó más débil o porque quiso dejar pasar a los otros para cerciorarse del desacato a la ley.[81]

Podemos observar que las palabras de Juana en el monólogo tienen una base histórica, que Sanchis consigue integrar a su discurso dramático. Así, el monólogo —como hemos señalado— se va enriqueciendo con la variedad de notas que el dramaturgo va incorporando, producto de sus lecturas históricas y de crónicas sobre el mítico personaje. El lector o espectador va ordenando un corpus referencial de Lope y de su entorno histórico: lo sucedido con Esquivel y cómo Lope se vengó de éste; la referencia de Gonzalo Pizarro, quien estuvo a punto de llamarse el Rey del Perú; la referencia de Hernández Girón, quien andaba prometiendo libertad y justicia; los descontentos y las revueltas de los hombres de Ursúa; el sometimiento de Elvira, forzada a vivir unos episodios a que no estaba obligada; la ingratitud del Rey hacia Lope por tantos años de servicios (esta nota aparece en la carta que Lope envía al Rey), o las palabras de la criada, cuando realiza varios comentarios que enriquecen el texto:

> ¿Que no ves que es necedad escuchar cantos de sirena revoltosa? ¿Adónde fueron a parar los anteriores alborotos? Tú mismo, don penurias, ¿qué galardón hubiste por tus fatigas y maltratos? Al cabo, tanta negra fortuna recibiste cuando leal al rey, como cuando rebelde. Al cabo, todo se te volvió congoja y estrechez y desventura. (p. 190)

[81] Casto Fulgencio López, *Lope de Aguirre, el Peregrino, apellidado el Tirano, primer caudillo libertario de América. Historia de su vida hazañosa y cruel y de su muerte traidora*, Caracas, 1947, p. 64.

Como ya ha sido señalado, el autor de *Palimpsestos* distingue junto a la intertextualidad literaria cuatro tipos de trascendencia textual —paratextualidad, metatextualidad, architextualidad, hipertextualidad— de las cuales sólo nos interesará aquí esta última. Así mismo, también hemos advertido de acuerdo a Genette que esta última trascendencia textual, cuarto tipo de la transtextualidad, es la relación que une un texto B llamado *hipertexto* con un texto anterior A llamado *hipotexto*, en el que se inserta de una forma que no es la del comentario, con el que mantiene una dependencia de orden no metatextual.

Ahora, la variedad de relaciones transtextuales estipuladas por Genette lo motiva a distribuir en dos categorías distintas lo que se conoce realmente como intertextualidad: las relaciones de derivación (la parodia y el pastiche) pertenecen a la hipertextualidad. Lo dicho no supone que intertextualidad e hipertextualidad no se hallen, en la interpretación de Genette, estrechamente ligadas.

Otros autores definen la intertextualidad en relación estrecha con el lector. En este sentido, Michael Riffaterre concibe la intertextualidad como

> un fenómeno que orienta la lectura del texto, que rige eventualmente la interpretación del mismo, y que es lo contrario de la lectura lineal, [...] Es el modo de percepción gracias al cual el lector toma conciencia del hecho de que, en la obra literaria, las palabras no significan por referencia a cosas o a conceptos, o, de manera más general, por referencia a un universo no-verbal.[82]

En síntesis, lo que plantea Riffaterre es la comprensión, por parte del lector, de las relaciones entre una obra y otras que la han precedido, de modo que, entonces, éstas formarían el intertexto de la última. Queda entendido, para este autor, que si el lector/espectador no tiene una buena memoria, una asociación de hechos y una competencia literaria no podría identificar la presencia del fenómeno intertextual. Sin embargo, esta tesis controversial y

[82] Michael Riffaterre, "El intertexto desconocido", en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité*, cit., p. 171.

polémica basa la potencialidad de la obra sólo en el lector/espectador y no presenta mayor complejidad en LAT, porque Sanchis, desde el paratexto del drama, nos orienta a un referente histórico bastante conocido; y el discurso de los nueve personajes, coincidente con los de la expedición de El Dorado, confirma la intertextualidad del drama.

Sanchis, desde el mismo título de la obra, revela el caso de la hipertextualidad a través de "la vieja imagen del *palimpsesto*, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino lo que deja ver por transparencia"[83]. La imagen del *palimpsesto* retomada por Sanchis para ilustrar el título de su obra encubre, entre otros aspectos, un hipotexto de paternidad especial: ya el mismo dramaturgo, cuando corrige el título original de la obra, sugiere que el componente ajeno del nombre es mucho mayor que su aportación personal.

El dramaturgo español, tanto en la primera como en la segunda versión de su obra, por medio de la incorporación de textos viejos (citas, alusión) e incorporando nuevas palabras en el habla de sus personajes, logra confeccionar sin la presencia directa del personaje principal una obra donde se observa cierta reivindicación del personaje histórico, y la recreación de la historia a través de nueve protagonistas que dan cuenta de la odisea amazónica. La implícita defensa de Lope que asume el dramaturgo se puede ilustrar con algunas frases de Juana Torralva cuando alude a los azotes de Esquivel; las significativas frases de Pedrarias de Almesto, cuando rememora los ideales de Lope, y fragmentos de la carta que Lope envía al Rey manifestándole, o destacando entre otras cosas, su rebeldía, su traición y su desnaturalización:

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

[83] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 14.

— Las crueldades que usan tus oidores virreyes y gobernadores hemos salido de…

— Hemos salido de hecho 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…

— Usurpado y robado nuestra fama vida y honra…
[...]

— Y así yo manco de mi pierna derecha por dos arcabuzazos que me dieron luchando a tu servicio. (pp. 235-236)

Esta organización del drama por parte del autor de *Misiles melódicos* sin lugar a dudas responde a la tesis planteada por Kristeva, en relación al texto como mosaico de citas, y la absorción y transformación de otro texto, en nuestro caso, las crónicas oficiales de la expedición de Omagua. Parte de los motivos que condujeron a Sanchis a escribir esta obra ya han sido testimoniados por él mismo en el texto mecanografiado (comentario que hizo para el primer montaje de Lope de Aguirre), cuando dice:

> Surge, pues, inevitablemente, la tentación de redimirle, de leer "al revés" este discurso detractor y convertir a Lope en un héroe de la revuelta, en un santo maldito, en un prematuro libertador. Es lo que han hecho no pocos autores contemporáneos.[84]

Sin embargo, en una entrevista posterior, a propósito de esta afirmación y revisando el texto *Lope de Aguirre, traidor* desde una

[84] En Virtudes Serrano, *op. cit.*, p. 46.

perspectiva crítica, y no ya como dramaturgo, Sanchis considera que las crónicas reflejan un planteamiento más integrado a las verdades históricas; y que la ficción se estructura, lógicamente, en un mundo particular.

Es así como a partir de la reflexión de algunas crónicas y textos literarios respetando, en parte, su fidelidad, sobre todo en algunos episodios suscitados durante la expedición de El Dorado, Sanchis ofrece una obra muy particular e innovadora con relación a los discursos dramáticos y narrativos que existen sobre el mismo personaje. Y, aunque la opinión de Sanchis con respecto a Aguirre sufre un cambio de perspectiva, creemos que en gran medida continúa manteniendo una cierta admiración por el llamado "peregrino", como observamos anteriormente.

La estructura de la obra dramática *Lope de Aguirre, traidor* con "Su "Aclaración", "Escena", "Obertura", los discursos corales, el fragmento de la carta de Aguirre enviada al Rey Felipe II (reseñadas en páginas anteriores), y sus nueve monólogos posibilita la diversidad de lecturas. El texto, además, como signo polisémico, ofrece al lector varias interpretaciones. Por los momentos, hay dos lecturas que deseamos destacar: una, que estaría basada en la escritura antigua, originada y ceñida a la intertextualidad genettiana, que se distingue, como sabemos, por la incorporación de *citas*, *parodia*, *intertítulos*, *comentarios*, *plagios*, *paratextos* y notas alusivas provenientes de las crónicas; la otra, sería una lectura tradicional dramática, ajustada al texto, que comprende la creación directa del dramaturgo, la ficción literaria, integrada a la intervención o el manejo metodológico de la intertextualidad, o del metatexto, y la architextualidad y con énfasis en destacar unos personajes sin esplendor histórico y sin protagonismo en otras creaciones literarias.

Desde esta perspectiva, la primera lectura, la antigua, de referencias históricas y simbólicas, consistiría en mirar el texto desde afuera, y observar a los nueve personajes que, reunidos en un solo coro con distintas voces,

asisten a un juicio para acusar y/o defender la conducta de Lope durante su participación militar en la expedición de El Dorado. Un juicio que, por lo demás, es muy particular: el acusado no tiene oportunidad de defenderse (por estar ausente como personaje físico) a excepción de algunos párrafos de la carta que Lope envía al Rey y que son transcritos por el dramaturgo para apoyar, de manera indirecta, la defensa del personaje. La dicotomía defensa/acusación de Lope, implícita en el texto, se manifiesta evidentemente a través de los discursos de los nueve personajes. Personajes, a quienes Sanchis les da voz, permitiéndoles ofrecer su propia versión de la crónica, o mejor aún de la expedición de la que fueron también personajes esenciales, pero olvidados, soslayados por la historia oficial. Algunas opiniones de personajes como Juana, Pedrarias de Almesto, Antón Llamoso, Elvira y el Marañón anónimo, son claves que justifican, a veces, la actitud de Lope. Como observamos en el soliloquio de Elvira, cuando rememora palabras que muchas veces le dijera su padre:

> No irás a tener miedo, ¿verdad? ¿Por qué ibas a tenerlo? Te lo ha dicho muy claro: No tengas miedo, no has de tener miedo; yo te defenderé de los hombres del rey... Antes tenía miedo de él, te escondías detrás de los últimos ciruelos cuando regresaba. Siempre estaba regresando, siempre estaba marchándose. Meses, años sin verle. Tú le tenías miedo. Un día regresó, maltrecho, roto, envejecido, y te dijo: Nunca volveré a separarme de ti. Y añadió: No tengas miedo; aunque te grite, aunque te pegue... no has de tener miedo mientras esté a tu lado. Siempre estaré a tu lado [...] Una tarde llegó muy alterado. Nos vamos, te dijo [...] adiós a la miseria, adiós a la vergüenza de estos años [...] Y volveremos ricos, libres, poderosos. Te alzaré un palacio, el más bello del Cuzco, y te daré el marido más noble del Perú. (pp. 241-242)

De este delirante y reflexivo texto de Elvira es de donde Sanchis infiere, destaca parte de los sentimientos y las ideas de Lope: ansias de libertad, ansias de poder, esperanzas por un mundo mejor.

Por lo demás, no encontramos en las crónicas acciones de un Lope-Padre, abnegado y cariñoso. Parece que la idea de los cronistas era presentar o describir solamente las atrocidades y villanías del aventurero Lope de

Aguirre. De allí que la presencia de la hija de Aguirre en LAT ofrezca una visión diferente: la del otro, de los que no tienen voz. En este caso Elvira fue, como se dijo, un personaje básico en la expedición de los Omaguas, pero escasamente nombrada en las crónicas oficiales.

La segunda lectura, la tradicional, es la que corresponde directamente a la propuesta dramatúrgica del autor, al diseño de la obra. Mientras la dramaturgia clásica se constituye con elementos como la exposición, el nudo, el conflicto, el desenlace y el epílogo, muchos textos de Sanchis desaparecen por la disposición de la obra, proponiendo una nueva manera de hacer teatro, y este es uno de sus grandes aportes. En este sentido, sus monólogos —precedidos por aspectos didascálicos, discursos corales y fragmentos epistolares— permiten que personajes oscuros, maltratados o desconocidos por la crónica pasen a un primer plano de importancia. Sanchis le da a los personajes, y a partir de un lenguaje creativo, un protagonismo único, como fue el caso de las mujeres. Con respecto a Inés de Atienza, por ejemplo, el dramaturgo la describe de acuerdo a la información que de ella registra el relato cronístico. Observamos así una imbricación entre la historia oficial y la visión del dramaturgo que, a través de un lenguaje apelativo, de gran fuerza alegórica, nos permite establecer una notable fusión de crónica y de imágenes poéticas, produciendo lo que se conoce como enigma, que no es más que "la correspondencia entre la imagen con sus notas y el término real con las suyas, y que no se percibe con claridad"[85], y que a pesar de que el profesor Lázaro Carreter afirma que no es fácil su percepción en el texto, Sanchis nos permite como lector/espectador caracterizar la figura de Inés como un personaje trascendente redimensionándola en su rol de mujer y de verdadera protagonista de la expedición de El Dorado, muy a pesar de la indiferencia de la historia y la crónica por este personaje.

Por supuesto que la lectura basada en la ficción, en el plano estético es más breve, lacónica y solamente está ceñida a la palabra del dramaturgo, con

[85] Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 3ª ed. corr., 1984.

la influencia e inspiración del texto antiguo. Veamos un ejemplo en el tercer monólogo:

> No otra cosa ha sido mi vida, desde que estos pechos brotaron de mi cuerpo de niña y un aroma frondoso me nació en lo hondo del vientre. Hembra codiciada por jauría de varones, sí, Pedro de Ursúa, varón también sediento de mi carne. Esta carne que ahora, mediada la mañana, se atilda y adereza para otro, para otros, tal vez, que me rondan y husmean como perros en celo, mientras urden y ejecutan su maraña de crímenes. (p. 202)

Habría que aclarar que el hipertexto de la reescritura dramática de Sanchis se derivó fundamentalmente del hipotexto de la crónica de Vázquez. Sin embargo, en algunos monólogos podemos reconocer que la reescritura se fundamenta también en algunas leyendas o mitos antiguos que pertenecen a la literatura oral. Citamos otra vez el caso del Tercer monólogo: "Planto de Doña Inés de Atienza, ante el cadáver de Ursúa, su amante". La crónica de Toribio de Ortiguera describe la llegada de Inés al real, sitio denominado por los cronistas Vázquez y Pedrarias de Almesto como Los Motilones:

> Y ya que la jornada estaba en el punto y estado que se ha oído, llegó al real una doña Inés, moza hermosa, natural de la ciudad de Trujillo del Pirí, á quien había servido Pedro de Orsúa, para se ir con él a la jornada, y como la quisiese tanto, aunque contra la voluntad y opinión de sus amigos, la hubo de llevar, de que dio mucha nota, por ser como era cabeza y caudillo en quien todos tenian puestos los ojos para recibir buen ejemplo [...] si Pedro de Orsúa no llevara esta doña Inés, se poblara la tierra y se excusaran grandes daños [...] todos afirman que por su causa hubo descuido en el buen gobierno y descubrimiento de la tierra.[86]

La referencia de Ortiguera es bastante extensa: comenta entre otros aspectos la presencia de Inés en la expedición en contra de los tripulantes y de los amigos de Ursúa. De ella no se hablará más sino después del asesinato de Ursúa. Otro monólogo que hay que considerar como reescritura es el de Torralva, identificado por la referencia de la crónica, la leyenda y el mito

[86] Toribio de Ortiguera, Crónicas, p. 46. Se ha mantenido la grafía del texto original.

popular. Como veremos luego en el análisis detallado del monólogo podemos afirmar que Sanchis revive el mito como un elemento que integra gran parte de su obra.

Asimismo, analizando sistemáticamente los enunciados de todos los monólogos desde la perspectiva de Genette, podemos decir que LAT conforma un intertexto bastante amplio, destacándose la intertextualidad y la hipertextualidad.

Así el hipertexto *Lope de Aguirre, traidor* es un texto derivado de un texto anterior por "transformación simple". Reiteramos su autonomía, que se contempla en su construcción, su lenguaje, su estilo, su sintaxis, la elección de sus personajes, y otros elementos que son inherentes al texto, como la imaginación del autor. LAT es autónomo pero no deja de ser dependiente, como hemos dicho, ya que se construye a partir de un referente histórico, que en este caso es el texto A, la crónica de Indias que sirvió de fuente inspiradora al autor para construir el texto B. El hipertexto *Lope de Aguirre, traidor*, así como también obras como *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* de Ramón J. Sender, *Crónica dramática de la Historia americana en tres jornadas* de Gonzalo Torrente Ballester o *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad* de Miguel Otero Silva, son hipertextos originados de un mismo hipotexto: las crónicas de Indias.

Se podría decir entonces que en *Lope de Aguirre, traidor* se observa muy bien el concepto de intertextualidad propuesto por Kristeva y la hipertextualidad determinada y estudiada por Genette. El recurso intertextual, como dijimos, se origina del mismo título del texto, *Lope de Aguirre, traidor*, uno de los tantos calificativos que identificaban a Lope.

Los objetivos del conquistador español o las causas por las que fue enviado Pedro de Ursúa a la expedición no se relatan en los textos de los cronistas. En ningún momento se alude a la codiciosa búsqueda del oro, que

atormentaba y perseguía a algunos conquistadores, y que según algunos autores fue el motivo principal de la conquista. Según Irving A. Leonard, Bartolomé de las Casas, testigo de excepción y único defensor de la integridad de las Indias, se ha atrevido a señalar que

> La causa por que han muerto y destruido tantas y tales y tan infinito número de ánimas los cristianos ha sido solamente por tener por su fin último el oro y henchirse de riquezas en muy breves días y subir a estados muy altos y sin proporción de sus personas, conviene a saber, por la insaciable codicia y ambición que han tenido, que ha sido mayor que en el mundo ser pudo.[87]

Podríamos preguntarnos como lectores si esa historia que escribieron Vásquez, Toribio de Ortiguera, Gonzalo de Zúniga, Pedrarias de Almesto, Custodio Hernández y otros es verídica, si en realidad ese hipotexto es fiel a los hechos y si el hipertexto de Sanchis es producto realmente de un hipotexto oficial y "triunfalista". Sobre la veracidad del hipotexto hay observaciones que merecen ser destacadas. A propósito, Nathalie Piégay-Gros en la introducción de su trabajo sobre la intertextualidad habla sobre lo incierto y los límites de ésta: "Non seulement les définitions de l'intertextualité sont variables, mais les limites de l'intertexte sont elles aussi incertaines: où commence et oú s'arrete-til?"[88]

En otro contexto, con respecto a las realidades presentadas en los textos cronísticos y literarios, nos sirven las observaciones de Wilfried Floeck, quien afirma que

> las relaciones de los acontecimientos externos no expresan toda la realidad histórica. Por un lado, los textos representan casi exclusivamente la perspectiva de los vencedores. La voz de los vencidos sólo se hizo notar en ocasiones particulares y, además, normalmente filtrada por la voz de los vencedores.[89]

---

[87] Cit. por Irving A. Leonard, *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996, p. 15
[88] Nachalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 3.
[89] Wilfried Floeck, "*El conquistador como tránsfuga cultural en la película Cabeza de vaca*, de Nicolás Echeverría", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26/1 (2001), p.357.

El texto de Sanchis está minado de citas, alusiones que dan muestra de la intertextualidad. Por ejemplo, en el séptimo monólogo, hay un paratexto que dice así: "Plegaria póstuma de Ana de Rojas, vecina de la Isla Margarita". La protagonista, Ana de Rojas, dice:

> Mostrándose al llegar tan desvalidos, rotos, menesterosos y sin armas, tan enfermos y hambrientos, pidiendo humildemente recalar unos días para reparar fuerzas, ofreciendo oro y plata a cambio de comida... y cuando le abrimos solícitos los brazos, confiados y contentos del próspero negocio que la fortuna nos deparaba, ¡qué súbita mudanza! (p. 231)

En las crónicas se dice que Lope de Aguirre finge llegar enfermo y solicita hablar con el Gobernador para que le den posada y alimentos, y una vez que ha logrado su objetivo, convencer al Gobernador, se apodera de la isla por cuarenta y un días (con saqueos, quema, torturas y asesinatos) e inicia lo que ya contaremos a través de los análisis de los monólogos. El texto anterior, el que corresponde a la voz de Ana, fue extraído y recreado del texto *La Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre, El Peregrino*:

> hallaron al tirano Lope de Aguirre desembarcando la gente enferma y algunos de sus amigos, y con él, según dicen, un Diego Tirado [...] la demás gente dejó en el bergantín debajo de cubierta escondida [...] y pidiéronle carne para comer, con muchos ruegos y crianza.[90]

Son muchos los ejemplos que podemos enumerar en este monólogo. A medida que Ana de Rojas va narrando desde su interior las hazañas de Aguirre, vamos observando los intertextos: "Y cómo se nos entraron sus hombres en las casas, so pretexto de hacer el inventario de mercadurías y alimentos y animales, y se dieron a hurtar todo cuanto pudieron" (p. 232). Mientras el texto de Vázquez dice lo siguiente:

> Y asimismo fueron a una casa donde estaba la caja real, y sin aguardar ni pedir llaves, hicieron pedazos las puertas de una cámara donde estaba y la

[90] Francisco Vázquez, *op. cit.*, pp. 75-76.

> quebraron, y robaron lo que hallaron en ella, y rompieron los libros de las cuentas Reales.[91]

En algunos monólogos del texto se advierte con mayor claridad la influencia de la escritura de las crónicas, más que la escritura original del autor. En el caso del séptimo monólogo, observamos cómo el autor a través de Ana de Rojas hace un resumen de la versión que Vázquez, Pedrarias de Almesto y Gonzalo de Zúniga hicieran sobre la estada de Aguirre en la Isla de Margarita. Ana de Rojas, amarrada en el rollo de la plaza para ser ahorcada por orden de Lope, narra, cuenta sobre las atrocidades de Aguirre y sus marañones.

El monólogo se inicia con un tono de ruego, súplica por ella y por el pueblo. En la plegaria se advierte la influencia directa de las crónicas: el nombre de Diego, su marido, que no es otro que Diego Gómez, mencionado por varios cronistas, y a quien Lope también ordenó matar porque supuestamente lloraba la muerte de su esposa. En la *Trilogía americana*, por ejemplo, se describe con detalle lo que era la Isla antes de la llegada de Lope y como éste la "convirtió de paraíso en purgatorio" durante su permanencia. El monólogo de Ana resume la vivencia de Aguirre en esas tierras, destacando los cambios que sufrió la Isla con su presencia, y denunciando la extracción de las perlas que allí se hacía antes de la llegada del marañón español. La alusión de la explotación de las perlas no es relatada en las crónicas de Almesto y Vázquez sino que es contada en otros textos de carácter histórico, por ejemplo en *Elegías de Indias* de Juan de Castellanos. Sanchis, que pareciera tener un conocimiento del comercio perlífero en la Isla, aprovecha la información para colocarla en el discurso de Ana. De forma muy sutil alude a esa otra parte del comercio y del pillaje que hicieron muchos españoles en la Isla de Cubagua, también llamada Nueva Cádiz. Por cierto, no acusa Sanchis a Aguirre; y en el fondo creemos que el autor español descarta la

[91] *Ibíd.*, pp. 78-79.

rapacidad o la obsesión por el oro o las perlas que la historia le pudo haber atribuido al rebelde vasco.

Pese a los intertextos, se advierte una escritura muy lineal, horizontal que no aleja la atención del lector ni del escritor. *Lope de Aguirre, traidor* adquiere su carácter de hipertexto con los testimonios de los nueve protagonistas, de los monólogos que ordenan el texto, y con los discursos corales.

Muchos de los refranes que aparecen en el habla de los protagonistas son frases que corresponden a personas o a textos. Una frase hecha como por ejemplo "comerán los pobres y se hartarán" es una cita incorporada por el dramaturgo correspondiente a la frase que llevaba escrita en su medalla uno de los redentores de Indias, Hernández Girón rememorada por Juana en su monólogo. Esta es uno de los personajes que más usa frases hechas y refranes. Los refranes, las canciones, los dichos, las plegarias y otros tipos de textos, que son signos de la oralidad, son propios de este personaje. No son casuales esos giros en la lengua de Juana, recordemos que ella pertenece a otro nivel de clase, es la criada de Lope. Generalmente, los criados, los esclavos acompañaban su trabajo con el canto y los refranes. Este es uno de los logros de Sanchis: el uso de giros lingüísticos, de frases comunes, relacionados con la actuación social de algunos personajes.

El uso de este tipo de frases y refranes se corresponde con lo que José Enrique Martínez lama "intertextualidad exoliteraria",[92] que tiene elementos orales y escritos. Los orales agrupan los refranes, voces sin rostro, canciones, eslóganes, etc., y los escritos se refieren a textos periodísticos, científicos, etc. No se trata de hacer un inventario de todos los refranes y frases hechas que aparecen en todos los monólogos sino su pertinencia en textos orales y escritos

[92] José Enrique Martínez, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 168-192.

más la incorporación de textos antiguos, que van conformando lo que Álvarez Sanagustín llama "intertextualidad específica".[93]

Un aspecto que debemos considerar es que esta técnica empleada por Sanchis de introducir párrafos completos de textos "viejos" y conformar su discurso dramático debe distinguirse de la simple contextualización social o de una obra de carácter histórico. LAT es una obra que va más allá de una mera reproducción de datos históricos. La obra teatral sigue siendo lo que Miras señala como

> la representación cathartica del sacrificio del hombre, pero con la importante innovación de que sus antagonistas no son las fuerzas ciegas del destino, sino fuerzas sociales muy concretas que se pueden y se deben identificar.[94]

El despliegue de intertextos, frases, jirones, reescrituras, parodia, citas y otras formas transtextuales que fueron extremadamente exageradas en el discurso LAT representa un ensayo bastante particular, que contribuye a caracterizar el drama como una de las piezas más importantes de la escena española de finales del siglo XX.

La intertextualidad funcionó en este texto, no sólo en el sentido de la superficie textual, como "un concepto positivo que permite que un texto se enriquezca"[95], sino en niveles más complejos del espesor del drama: fue la recreación de una realidad histórica y a su vez una desmitificación de la misma; es la reivindicación del personaje femenino, pero desde la voz de los que nunca la tuvieron; no es la reivindicación de Lope de Aguirre, pero alude a una manera de reencontrarlo con la historia, de darle su justo valor. En fin, en LAT asistimos, a través de la perspectiva de los personajes, a un mundo

[93] Alberto Álvarez Sanagustín, "Intertextualidad y literatura", en *Investigaciones semióticas I*, Madrid, CSIC, 1986, pp. 43-52.
[94] Domingo Miras, "Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la Historia", *Primer Acto*, 187 (diciembre 1980-enero 1981), p. 23.
[95] Milagros Sánchez Arnosi, "Introducción" a José Sanchis Sinisterra, *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2003, *op. cit.*, p. 44.

alucinante que marcó para siempre una parte de la historia americana, como fue la trágica travesía de Lope de Aguirre y sus marañones. Como dijera Marcela Beatriz Sosa,

> La presencia de un hipotexto dramático determina una reescritura intramodal, porque ésta afecta el funcionamiento interno dentro de un mismo modo (mimético). En cambio, un hipotexto narrativo implica el paso del modo diegético al mimético, por lo que se denomina a dicha reescritura *intermodal*.[96]

Sanchis reescribió una parcela de la realidad histórica de la expedición ya nombrada; reescribió especialmente el asesinato de Ursúa, la muerte de Don Fernando, la conjura y anarquía de los tripulantes, la tortura de Inés de Atienza y el acoso sexual de los conquistadores, el parricidio y descuartizamiento de Lope por parte de algunos marañones y algunas acciones previas a la expedición, o en todo caso a otras reescrituras "intermodales" como la adaptación de textos, la revisión y reposición de textos.

Es así como el dramaturgo realizó una reescritura dramática basada en las crónicas de Indias, en la carta de Lope dirigida al rey Felipe II, en los mitos y/o leyendas del tirano Aguirre y en las historias que él recopiló de algunos parientes exilados en América. Sin embargo, el hipertexto de Sanchis debe su reescritura dramática básicamente a la crónica de Francisco Vázquez. Gran parte de los intertextos reescritos pertenecen al texto de Vázquez. En este mismo sentido, pudimos observar cómo Sanchis comportó modificaciones formales frente al hipotexto de la crónica de Indias y de la carta de Lope dirigida al rey.

Las conclusiones de la reescritura llevada a cabo por Sanchis pueden sintetizarse de la siguiente manera:

[96] Marcela Beatriz Sosa, *op. cit.*, p. 17.

— La correspondencia entre el discurso dramático (hipertexto) y el cronístico (hipotexto) es patente en muchos pasajes de los monólogos.

— Utilización primordial de la crónica de Francisco Vázquez y de la carta de Lope.

— Conservación de ciertas notas arcaizantes, que remiten a la época histórica en la que vivieron los referentes reales, en el lenguaje de los *dramatis personae*.

— Conservación de los nombres de los personajes con algunas modificaciones humorísticas y formales. Las modificaciones humorísticas recayeron sobre el personaje de Don Fernando de Guzmán.

— Adaptación de un texto cronístico a un drama que obvia su referente histórico principal: Lope de Aguirre.

— Deliberada apropiación de uno de los adjetivos aplicados a Lope de Aguirre, y asumido por él mismo, para construir el drama.

— La incorporación de la carta de Aguirre al Rey Felipe II con sus respectivas modificaciones.

— Los topónimos, abundantes en la crónica de Vázquez, casi han desaparecido en LAT, que sólo recoge algunos como "Machifaro".

De igual manera Sanchis, con sus recursos dramáticos, se permitió renovar algunas formas que estaban, entre otros aspectos, desatendidas, obviadas en la práctica del texto contemporáneo, y que él introduce para darle un carácter más actual, y por qué no, más polémico y controversial a su drama: el plagio, la sátira, el *collage*, el pastiche, la cita, la crónica recorren LAT, demostrando que ese discurso intertextual abre un camino, si no inédito, al menos tratado desde una perspectiva particular, para la construcción dramática de personajes históricos.

El monólogo en *Lope de Aguirre, traidor*: teoría y práctica escénica

En la producción literaria española y latinoamericana hay una variedad de obras referidas a la figura de Lope de Aguirre. Cada una de esas creaciones reúne distintas técnicas, conformadas en una heterogeneidad de géneros literarios sobre un mismo referente histórico. Es así como este controversial soldado fue recreado desde una biografía, una acción narrada (novela), desde un hecho representado en imágenes (poesía, cinematografía) y desde una estructura dramática, teatral (drama, comedia).[97]

De todos es sabido que toda obra literaria está construida, en primera instancia, por la palabra, el lenguaje, instrumento indispensable del artista, y que el emisor o hablante dramático básico del texto necesita para comunicar su mensaje. La palabra escrita o pronunciada siempre apunta a un tú, a otro (su interlocutor, ficticio o real). Y en el caso particular de LAT mantiene y ejerce su función en el drama, como lo podemos apreciar en el análisis de los monólogos en la segunda parte de este libro.

[97] Las referencias históricas, biográficas, literarias y cinematográficas han sido señaladas y sintetizadas en el primer capítulo, "Historia, mito y literatura sobre Aguirre".

LAT es un drama que distingue su construcción dramatúrgica por dos paratextos con funciones didascálicas, unos discursos corales, nueve monólogos y una carta fragmentada de Lope. La obra refleja autonomía en su estructura estilística y lingüística, mas no su independencia, recurre al hipotexto de la crónica de Indias: un episodio histórico americano del siglo XVI (señalado en páginas anteriores). Si bien no es absolutamente novedosa la técnica teatral utilizada por Sanchis en LAT, presenta algunas particularidades que le confieren un sello distintivo en un autor que ha recurrido a ella en numerosas ocasiones.[98] El dramaturgo en la primera parte del drama, por ejemplo, específicamente en "La escena", llama "fantasmas" a los personajes e indica que "el autor os condena al monólogo. Y el director, ejecutor de tal sentencia, os destierra". Esta nota, ya citada en un capítulo anterior, nos permite inferir su rol en el monólogo como técnica teatral. Como vemos, el planteamiento del autor no sólo recae sobre el personaje y los conceptos que están con él relacionados, sino también en la norma literaria, en el drama. Así podemos apreciar que si no hay una implícita subestimación de esta técnica, interpretamos que recurre a ella, desde su estructura organizativa y estilística, para restringir el esfuerzo que requiere una obra de mayor extensión, o simplemente apela a ella, como lo hizo con *Mísero Próspero y otras breverías*, obra compuesta de monólogos y diálogos, por las razones que él mismo expresa:

> Podría, pues, suponerse que estas "breverías" han debido de escapárseme, rápida y subrepticiamente, por entre los intersticios de esa otra abrumadora y más ardua tarea: juegos o caprichos escritos de repente, como alivio en el esfuerzo sostenido que requerirían las obras de mayor extensión y ambición.[99]

Basándonos en estas últimas reflexiones y en su criterio para la construcción de obras literarias es cuando inferimos el uso en LAT. De este mismo modo, podemos interpretar que el dramaturgo le da doble uso al

[98] Sanchis posee otra obra dramática confeccionada sobre la base de nueve textos breves (monólogos y diálogos) llamada *Mísero Próspero y otras breverías*, Madrid, La Avispa, 2000.
[99] José Sanchis Sinisterra, *Mísero Próspero y otras breverías*, cit., p. 7.

monólogo: por un lado, su aplicación para textos cortos como pre-texto para la participación de muchos personajes en una misma historia, sin la posibilidad de diálogos entre ellos, y, por el otro, su uso como el instrumento literario que emplea el dramaturgo conjuntamente con otras técnicas para confeccionar su texto, entre ellas la carta de Lope a Felipe II como el único medio que le otorga a Lope la posibilidad de defenderse de las acusaciones que la crónica y la historia le han hecho. En fin, el autor encontró en el monólogo el modo de expresión más idóneo para reescribir la historia de El Dorado.

Es así como el recurso del monólogo es una de las técnicas literarias que utiliza el autor para su construcción dramatúrgica y que en el sentido literal, no admite diálogo, comunicación, en este caso el *feed back*. El monologuista dice, advierte, sugiere, señala y nunca obtiene respuesta, entonces su opinión o su visión es determinante. De ahí, que Sanchis repare en esta técnica para confeccionar su visión estereoscópica de los acontecimientos de Omagua: nueve personajes desde diferentes ideologías exponen su visión sobre la expedición y sobre su referente histórico, Lope de Aguirre.

Las peculiaridades del monólogo como género dramático consienten la variedad de contraposiciones en el texto, que no se resuelven y que además plantean tensiones irresolubles. Las contraposiciones se expanden por todo el texto; Culpable/Víctima, Pasado/Presente, Noche/Día. En los análisis de los monólogos veremos a través de ejemplos del propio texto cómo algunos de los personajes —como Inés de Atienza, Pedro de Ursúa o Elvira— fueron descritos como víctimas de la expedición. Y del otro lado del texto también observaremos los supuestos culpables y cómo en ellos se intercambian los roles. En el caso de Ursúa podríamos decir que fue víctima de sus propios hombres, pero a su vez fue el culpable de los motines suscitados durante la expedición. Los tripulantes se quejan constantemente de la gobernación de

Ursúa. Y un ejemplo de esta situación lo podemos advertir en la escritura de la carta de Don Fernando a su madre:

> [...] el gobernador Ursúa quería dejarnos perdidos en estas arboledas inhabitables y llenas de bichos, que de las riquezas del reino de Omagua y Eldorado, nada de nada, que la gente andaba desabrida, enojada y sediciosa, que todo eran discordias y pendencias y que, en fin, para evitar mayores males, hube de consentir en ser nombrado su capitán General. (p. 211)

Observamos en el texto de Don Fernando la situación, el estado de la expedición, la presencia del malestar, la anarquía, la ausencia del oro prometido; en fin, el texto resume el pasaje de la crónica que da cuenta de la inconformidad de los tripulantes después de varios meses de navegación.

Además de las peculiaridades que pueda presentar, la técnica teatral utilizada por Sanchis constituye uno de los elementos más interesantes del teatro contemporáneo, en cuanto a la participación simultánea de sus interlocutores —emisor, receptor—, quienes activan, construyen una interacción explicita y directa de uno de los personajes más controversiales de la historia de España, como lo es Lope de Aguirre.

El dar paso a una perspectiva de estudio y a una comprensión literaria más cabal del monólogo y su función en la escritura dramática de LAT hace necesario reconsiderar y superar ciertas nociones que funcionan, a menudo implícitamente, en la literatura dramática actual. De ahí que comenzaremos por recordar las interpretaciones que sobre monólogo y soliloquio se han realizado.

Algunos autores interpretan soliloquio como sinónimo de monólogo y otros apenas establecen diferencias entre ellos. Al monólogo se le tiende a confundir con el soliloquio. No parece existir una definición unánime, entre la crítica, sobre los conceptos ya nombrados. Cuando buscamos información sobre estos términos, el diccionario remite de inmediato al otro. El vocablo

monólogo viene del griego *mono*, 'único', y *logos*, 'discurso', y se define como "el discurso de una sola persona" o, como dice Patrice Pavis, "discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta".[100]

El soliloquio es entendido como una reflexión en voz alta, y el monólogo como el discurso de una persona en soledad, dirigido a un receptor que funciona como un ente ficticio, decorativo. Sin embargo, para Eduardo Aznar Anglés,

> Soliloquio, sería un monólogo en situación de soledad, es decir, es uno el que habla y ese uno habla 'solus'; finalmente, el monólogo interior alude al discurso en la intimidad de la conciencia. El término monólogo resulta, por tanto, el hiperónimo de los términos soliloquio y monólogo interior.[101]

Soledad y conciencia son los dos grandes pilares señalados por Aznar Anglés y por otros críticos literarios para diferenciar soliloquio y monólogo. Sin embargo, mientras el soliloquio se manifiesta en una situación de soledad absoluta, el monólogo alude a la conciencia. Esta puede transformar el sentido de la vida, puede bucear y ahondar en el subconsciente, que es lo que permite penetrar en la intimidad del protagonista.

En este mismo sentido, García Barrientos afirma que el monólogo "es el diálogo (de cierta extensión) sin respuesta verbal (considerable) del interlocutor, o porque no hay interlocutor o porque no puede o no quiere contestar verbalmente [...]"[102]. Aunque el discurso de un personaje "no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta", el monólogo implícitamente se dirige a un interlocutor, que en este caso, según afirmaciones de muchos críticos, resulta ser imaginario o

[100] Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1984, p. 319.
[101] Eduardo Aznar Anglés, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona, EUB, 1996, p. 72.
[102] José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2001, p. 64.

simplemente está oculto en la escena. Acota Pavis que al monólogo "se le reprocha su inverosimilitud."[103]

Otra interpretación sobre el monólogo señala:

> El monólogo se distingue del soliloquio en cuanto que ocurre antes de cualquier verbalización, a un nivel pre-discursivo; intenta representar la naturaleza fragmentaria del pensamiento antes de ser organizado, con intenciones comunicativas, por quien lo piensa. Este nivel pre-discursivo da a la narrativa un sentido mucho mayor de realismo psicológico, de intimidad con el personaje. El lector se siente testigo presencial, no mero receptor, de sus pensamientos. Pues el monólogo interior es un flujo de la conciencia, que se encarga de presentar al lector el curso de la misma precisamente como está ocurriendo en la mente del personaje.[104]

Aunque esta definición apunta a la narrativa, queda entendido que el monólogo es como un flujo de conciencia que sólo se da en la intimidad del personaje, cuyos pensamientos no parecen ser controlados por el autor, y en donde no hay posibilidad de un receptor, sino que el interlocutor es un simple testigo presencial; mientras que el soliloquio es un acto verbal controlado por el personaje y por el autor. Muy aparte de las diferencias que pueden existir entre esos dos vocablos, también hay similitudes:

> El soliloquio coincide con el monólogo interior en el hecho de presentarse como modo directo, emancipado de verbos introductores y de partículas con finalidad semejante. [...] El soliloquio, en su calidad de monólogo —'mono-logos'; de un habla 'solus'— supone, no obstante, una enunciación orientada dialógicamente [...] hacia un tú no explícito, no activo, el cual a su vez, señala hacia un ente que comparte absolutamente el contexto con el locutor, puesto que, en realidad, ambos representan el mismo sujeto hablante.[105]

El monólogo como técnica literaria plantea problemas complejos: generalmente habla un solo personaje que no obtiene respuesta de otro

[103] Patrice Pavis, *op. cit.*, p.319.
[104] http://www.upf.es/materials/fhuma/oller/lab/treb/mon/monto/monto.htm
[105] Eduardo Aznar Anglés, *op. cit.*, p. 146.

personaje; en el soliloquio un personaje habla solo, lo hace en voz alta, "se da en la realidad en situaciones extremas o en casos patológicos"[106], y tampoco obtiene respuesta. El soliloquio también se distingue porque el hablante "medita acerca de su situación psicológica y moral".[107] Podríamos pensar en varios monólogos del drama LAT: el texto del Marañón anónimo, o quinto monólogo, titulado "Extravíos de un marañón sin nombre en la selva amazónica", donde el personaje principal se manifiesta en la dualidad monólogo/soliloquio:

> Juntos nos metimos en esta desastrosa jornada del río Marañón, juntos pasamos hambre, calor y frío, juntos nos dio la fiebre en Machifaro, juntos nos enterábamos, los últimos, de todos los motines, muertes, conjuras, traiciones, más muertes, más conjuras, más traiciones... Los últimos, sí, que a duras penas llegábamos a tiempo de gritar ¡viva éste! o ¡muera aquél!, cuando ya todo estaba concluido. [...] Y ahora, ya ves, perdidos juntos, apartados juntos, y quizás para siempre, de aquella patulea encizañada... entonces, [...] ¿Qué estoy haciendo, di, además de inventarte? (pp. 219-220)

Por un lado, el Marañón medita y reflexiona sobre sus experiencias en guerras, lo que nos hace suponer que estamos en presencia de un soliloquio, por su discurso coherente y reiterativo; y por el otro, nos acerca a un monólogo interior que narra parte de la expedición, sin coherencia en su discurso mental, afirmando desde la intimidad de su conciencia que ha inventado a otro compañero.

Algo parecido sucede con el soliloquio, cuya diferencia puede ser aclarada a través de un par de ejemplos: es monólogo la narración-información de Inés de Atienza referida al asesinato de su amante dirigido por Aguirre y sus esbirros en El Dorado:

> Sólo un temor me asalta algunas noches. De esta caterva de traidores y cobardes que llevaste contigo en tu jornada y que ahora, mira, parecen nuevamente pensar en Eldorado, alguien me desazona. Siento crecer su nombre,

[106] José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 64.
[107] Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 462.

> su sombra, su torcida figura. Semana tras semana, mientras se construyen las naves en este asentamiento, él parece abrasarse de no sé qué oscuro poderío. Era uno más, y ahora es más que uno. Cuando me mira, sus ojos atraviesan mi cuerpo, que nada le enardece, y escudriñan mi oculto pensamiento. He de procurar su muerte, si quiero vengar la tuya, Pedro de Ursúa. Es aquel Vizcaíno pequeño de cuerpo y de ruin talle de cuyos voceríos te burlabas; aquel Lope de Aguirre, ¿lo recuerdas? (p. 205)

Queda obvio que Inés se dirige a Pedro. Su monólogo es directo y lo confirma cuando dice: "He de procurar su muerte", refiriéndose a la muerte de Lope, y anteriormente ha señalado: "mira, parecen nuevamente pensar el Eldorado".

Es soliloquio la reflexión de Elvira respecto al significado de su existencia y la capacidad de acción que propone su padre; es decir, el monólogo está contado a una circunstancia: el soliloquio a una instancia de reflexión, de pensamiento o de análisis. Sanchis en LAT plantea un ejemplo de monólogo-soliloquio, simultáneamente en un mismo texto, en el octavo monólogo titulado "Soliloquio de Elvira de Aguirre, poco antes de ser inmolada por su padre", al mostrarnos y referirnos a Elvira con sus interiores reflexiones. Veamos parte del texto de Elvira:

> Elvira no sabe nada, no tiene culpa alguna, ella no quiere más muertes ni más miedos ni más odios. Ella tiene un secreto. El secreto se va por mar, el mar, el mar de nuevo. Y la costa por fin: la tierra firme. Ya parece que el Perú está más cerca, casi al alcance de la mano, el cofrecillo blanco... pero no es verdad. (p. 244)

Elvira, la protagonista del monólogo, se invoca a sí misma y reflexiona en voz alta. La primera pista de soliloquio en este monólogo la ofrece el dramaturgo a través del paratexto, titulándolo "Soliloquio de Elvira de Aguirre antes de ser inmolada por su padre". Mientras al resto de los monólogos los califica de "Reniegos", "Planto", "Emociones", "Extravíos", "Razones", "Plegaria" y "Confesión", a éste lo llama "Soliloquio". Cuestión que no resulta curiosa y nada ingenua su elección. El dramaturgo no quiere

comprometer el texto de Elvira con los anteriores. Mientras el resto de ellos aluden directamente a crear una visión general y crítica de la expedición, motivada en parte por las promesas de oro, el texto de Elvira se limita, como dice Virtudes Serrano, "de la fantasía a la realidad de su extraña cotidianidad junto a aquel hombre, que ella ve solícito y amenazador, hasta llegar al terror de la isla Margarita."[108]

El soliloquio de Elvira es una conversación en voz alta consigo misma, una conversación de una niña que juega con sus palabras en un escenario natural, bucólico, con una marcada escenografía de fondo confeccionada por varios signos escénicos como "el mar, el mar de nuevo", "la tierra firme" y "el cofrecillo blanco". Sus palabras llenas de esperanzas, deseos, nostalgias, transcurren entre el mar y tierra firme. Entre el ir y venir. Es el tiempo que atormenta su mente: volver al Perú, dejar la expedición. Su conversación expresa su interna confesión; ella no tiene culpa de lo que sucede en la expedición y por el otro extremo tampoco desea más muertes ni más temores.

Lo que sí es importante es que ambos recursos literarios (el monólogo y el soliloquio) trabajan con la palabra y el diálogo (sea este directo o indirecto). Y la cuestión no resulta tan sencilla cuando se trata de diferenciar uno del otro, sobre todo cuando hay que considerar muchos aspectos inherentes a ellos, como es el diálogo implícito que los caracteriza. Al respecto, señala Julia Kristeva:

> La idea de "diálogo lingüístico" preocupaba a los formalistas rusos. Ellos insistían en el carácter dialógico de la comunicación lingüística y consideraban que el monólogo, como "forma embrionaria" de la lengua común, era posterior al diálogo. Algunos de ellos hacían la distinción entre el discurso monológico como "equivalente a un estado psíquico", y el relato como imitación artística del discurso monológico".[109]

[108] Virtudes Serrano, *op. cit.*, p. 63.
[109] Julia Kristeva, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité*, cit., p. 4.

Es interesante la concepción de Kristeva, porque ella plantea una interpretación del monólogo como una forma posterior al diálogo y del relato como imitación artística del monólogo. Todo esto como variantes del monólogo. Y acota, en esta misma investigación, que para Bajtín el diálogo puede ser monológico, y lo que se llama monólogo es a menudo dialógico. Hay que aclarar que para este crítico ruso, al decir de Kristeva,

> el diálogo no es sólo el lenguaje asumido por el sujeto: es una escritura en la que se lee al otro (sin ninguna alusión a Freud). Así, el dialogismo bajtiniano designa la escritura a la vez como subjetividad y como comunicatividad o, mejor dicho, como intertextualidad; frente a ese dialogismo, la noción de "persona-sujeto de la escritura" empieza a desvanecerse para cederle el puesto a otra, la de "la ambivalencia de la escritura".[110]

Se interpreta, entonces, que el monólogo, según Bajtín, aunque lo apreciamos como una forma diferenciadora, es en general, un diálogo. Un diálogo que se manifiesta en el sujeto, que es simultáneamente un receptor.

Bajtín también establece una tipología de los discursos que nos resulta interesante destacar para nuestra investigación, en concreto su concepción de

> un discurso monólogico que comprende 1) el modo representativo de la descripción y de la narración (épica); 2) el discurso histórico; 3) el discurso científico. En los tres, el sujeto asume el papel de 1 (Dios) al cual, por el mismo proceder, él se somete; el diálogo inmanente a todo discurso es reprimido por una prohibición, por una censura, de modo que ese discurso se niega a volverse sobre sí mismo (a "dialogar").[111]

Quisimos anotar esta parte de la tesis de Bajtín porque, de esos tres modos discursivos que él contempla, nos parecen muy significativos los dos primeros para el análisis de nuestros monólogos, manifestados a través de una narración épica que fragmenta la expedición de Ursúa. Esta narración que no deja de recrear la ficción del dramaturgo responde al discurso histórico

[110] *Ibíd.*, p. 5.
[111] *Ibíd.*, p. 13.

de la crónica de Indias. Es por eso apropiado para esta parte del ensayo la tipología del investigador ruso. Lo que Bajtín sugiere o dice, entre otros aspectos, es que el monólogo (sin importarle su clasificación) se somete a sí mismo. Todo lo conoce, mas sin tener que ver nada con interlocutor alguno, ya que de por sí lo tiene prohibido y se contrapone inmanentemente a todo discurso que quiera dialogar, a dar información al lector o espectador. Y más aún cuando refiere que en los tres modos discursivos el sujeto asume el papel de Dios, es decir, el sujeto que todo lo sabe, todo lo ve, todo lo presiente, todo lo adivina, es como una especie de mago.

Más allá de lo que piensa Bajtín sobre los modos discursivos monologales en cuestión, resulta interesante lo que sobre el monólogo también piensa la ya citada Julia Kristeva:

> Parece que lo que se obstinan en llamar "monólogo interior" es la manera más irreductible en que toda civilización se vive con identidad, caos organizado y, finalmente, trascendencia. Ahora bien, ese "monólogo" no es hallable, sin duda, en ninguna otra parte que no sea en los textos que fingen reproducir la supuesta realidad psíquica del "flujo verbal". La "interioridad" del hombre occidental es, pues, un efecto literario limitado (confesión, habla psicológica continua, escritura automática).[112]

La amplia y compleja definición de Kristeva sobre el monólogo nos remite más bien a crear incertidumbre sobre éste, específicamente cuando afirma que el monólogo no es perceptible en ninguna parte que no sea en los textos que fingen reproducir una "supuesta realidad psíquica del *flujo verbal*". Los monólogos de Sanchis apuntan más bien, desde ese flujo verbal, automático y espontáneo que le ha colocado el dramaturgo a describir una parcela de la realidad, aquella que ha sido fuente inspiradora del autor, y que desea recrear ya sea para despertar la memoria de un pueblo o para mostrar la ideología dominante del siglo XVI gobernado por Felipe II. En este sentido, ese "flujo verbal" está dirigido a alguien, a un receptor, aunque este receptor,

[112] Ibíd. p. 4.

como sostiene Magdalena Cueto, es un receptor ficticio que no funge como interlocutor, y no es ningún otro personaje, es él mismo. Cueto define el monólogo como un

> discurso continuo de un personaje, solo en escena o con otros personajes que permanecerán ocultos o "no presentes" para él, cuyo receptor ficticio no es ningún otro personaje, sino acaso él mismo o algún ente exterior a él, los cielos, el mundo, los dioses, es decir, alguien que puede ser interpelado como receptor pero que de ninguna manera pueda funcionar como interlocutor (en ese momento), que no posee la misma naturaleza ni el mismo estatuto semiológico que el personaje, y más precisamente que no tenga entonces ningún papel en el esquema actancial.[113]

Queda claro a partir de esta concepción que el monologuista es simultáneamente su propio receptor ficticio que figura clandestinamente en el proscenio y que no puede funcionar como interlocutor. Además de esto, el monólogo según Cueto "puede insertarse plenamente en la trama argumental y en el tiempo dramático con mayor frecuencia que el aparte y la apelación al público".[114] Apoyándonos en esta reflexión, podemos decir que el primer monólogo de LAT constituye parte de las acciones, de las intrigas y del tiempo dramático de la obra:

> Callada como una muerta, sí señor, aunque me salten en la boca mil razones que le digan cómo es locura ir a perderse él en tal empresa, pero muy más locura es arrastrar consigo a esa hija suya, a mi niña Elvira que, aunque mestiza, tiene más alma dentro con sus quince años que todos los Aguirres de Araoz y de Oñate con sus siglos a cuestas. [...] ¿Acaso fueron pocos los doscientos azotes que te mandó encajar en Potosí el alcalde Esquivel? ¿Te supo bien la saña que tragaste aquellos años de seguirlo y perseguirlo por cientos y cientos de leguas, hasta darle la muerte? (p. 188)

El dramaturgo empieza por presentarnos a una mujer reflexiva, verosímil, decisiva, que constantemente habla de Lope y de sus andanzas. El

[113] Magdalena Cueto, "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral", en *Investigaciones Semióticas II. Lo cotidiano y lo teatral*, Oviedo, Universidad, 1988, vol. I, pp. 522-523.
[114] *Ibíd.*, p. 523.

monólogo de la criada se caracterizará por señalar al lector/espectador sucesos anteriores a la expedición que no serán descritos en los monólogos subsiguientes. Juana habla de muchas cosas, entre ellas de la vida militar de Lope previa al alistamiento de la expedición, y muy especialmente de la acción del alcalde Esquivel; en fin, el texto de Juana está cargado de historia. Este monólogo, de acuerdo a la tipología de propuesta por Wolfgang Kaiser, sería de tipo épico, que definiremos en las siguientes páginas.

Mientras en este primer monólogo se organiza la historia de la expedición, en el tercero, en el de Inés, se centra en cierto modo el núcleo de la acción central, la acción que desencadenará los futuros acontecimientos de la trama: el asesinato de Ursúa y la anarquía de los tripulantes por tomar el poder de la expedición. Será a partir de este tercer monólogo que conoceremos mejor la historia de Omagua.

Así mismo es importante destacar la semántica del monólogo y del soliloquio como vocablos parecidos. Dice al respecto Jirí Veltrusky:

> Semánticamente, el monólogo dramático es una variante del diálogo [...] La construcción semántica del monólogo no se ve afectada por la presencia o ausencia de otros personajes, siempre y cuando no haya un destinatario como tal.[115]

Evidentemente, este estudioso se refiere específicamente al monólogo dramático como parte del diálogo y no al monólogo como género, y menos al soliloquio, y desde esa perspectiva acota que la ausencia de cualquier personaje favorece la construcción del monólogo dramático, y éste es simplemente un monólogo en el sentido lingüístico. Existen muchas maneras de mantener la pluralidad de los contextos en el monólogo dramático, sin plantearse la presencia o ausencia de otro personaje: por ejemplo, en LAT podemos encontrar una de ellas en el quinto monólogo, ya citado. El Marañón

[115] Jirí Veltrusky, *El drama como literatura*, Buenos Aires, Galerna, 1990, p. 74.

no identificado ha perdido a su amigo Arrieta en la selva. El Marañón se encuentra solo en todas las escenas de su monólogo. Cada una de las unidades de significado de este monólogo entra no sólo en el contexto asociado con el relator que es el Marañón sino también en el asociado con Arrieta, que está ausente. Todo el monólogo pertenece al contexto asociado con el personaje en ausencia, pero está siendo roto por la presencia virtual de ese contexto. El monólogo dramático del Marañón es un diálogo latente con un interlocutor ausente o "inventado".

Mientras que para Jirí Veltrusky semánticamente el monólogo dramático es una variante del diálogo, que no se ve afectada por la presencia o ausencia de otros personajes, para Wolfgang Kayser el monólogo dramático es el "que ayuda a tomar decisiones importantes para el desarrollo de la acción". Kayser clasifica al monólogo, desde la perspectiva novelesca y desde un punto de vista estilístico, en

> *técnico* cuando sirve para no dejar vacío el escenario; *épico* cuando comunica al espectador sucesos anteriores que no han sido presenciados; *lírico* cuando lo usa un personaje para expresar sus sentimientos y emociones; *reflexivo* cuando incluye consideraciones sobre una situación o tema determinados, y *dramático* cuando ayuda a tomar decisiones [...] para la acción.[116]

Cabe destacar que esta clasificación será notoria en los monólogos del drama. Se da el caso en que se asocia al mismo personaje con dos o hasta tres contextos diferentes que apuntan a las intenciones, emociones, actitudes o criterios de los distintos personajes con relación a su particular manera de enfocar el suceso. Ejemplos con dos o tres contextos diferentes los advertimos en muchos monólogos, pero uno que llama la atención por la carga de información sobre acontecimientos previos a la expedición y a Lope es el de Juana:

¿Acaso fueron pocos los doscientos azotes que te mandó encajar en Potosí el alcalde Esquivel? ¿Te supo bien la saña que tragaste aquellos años

[116] Wolfang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 4ª ed. rev., 1970, p. 76.

de seguirlo y perseguirlo por cientos y cientos de leguas, hasta darle la muerte? Y luego, verte huido y escondido y mezclado con rebeldes y tiranos, como aquel estragador de don Sebastián de Castilla, que levantó ejércitos contra el rey y sus ministros para... Pero, chitón: que muda me mandan ser, y es crianza obedecer. (p. 189)

En este texto parcialmente citado podemos notar cómo se manifiesta lo épico, lo reflexivo y lo dramático. El primero introduce elementos históricos anteriores a la expedición sobre la vida de Lope (los doscientos azotes de Esquivel y la venganza de Aguirre); la referencia de un "estragador", don Sebastián de Castilla. La parte reflexiva de la monologuista está unida a los datos que emite en forma interrogativa. Y lo dramático se plantea cuando Juana, a partir de su enunciado, trata de cooperar en la reflexión de Lope, en las posibilidades de tomar acciones futuras. Hay otros ejemplos que ilustraremos en la segunda parte de este trabajo.

En este punto nos parece conveniente, para nuestros propósitos, recordar algunos hitos en la historia del monólogo como técnica teatral, así como poner de relieve ciertos aspectos de su confluencia con recursos de la novela contemporánea como el monólogo interior, que, sin duda, ha tenido notables repercusiones en la experiencia teatral de los últimos siglos.

Para Xavier Fábregas, el origen del monólogo se remonta a la primera parte del siglo XVIII en Francia, a través de algunos comentarios de los autores de la Comedia Francesa contra los actores de los suburbios de París, a los que se les prohibía hablar desde el escenario. Por tal motivo, la monologización fue posible en el año 1722 cuando los cómicos de la feria, después de una larga protesta contra los representantes de las Artes Escénicas, lograron la licencia que les permitía actuar en las calles.

De ahí que Fábregas sostenga que el monólogo "aparece como la condensación de dos necesidades dramáticas opuestas, bien que no por ello

excluyentes: la exhibición del actor y la introspección del personaje."[117] Esta característica pensada más bien para su representación escénica nos lleva a pensar que la exhibición del actor y su pensamiento más interno sólo es posible en el espectáculo, mientras que el personaje dramático del monólogo sólo lo vemos en el texto escrito.

Sin embargo, Melvin Friedman, citado por Silvia Burunat, sostiene que el término monólogo interior, utilizado dentro de la crítica literaria, fue inventado por Larbaud, y le dio al *stream of consciousness* el sentido que se le da hoy en día.

Otro aspecto importante en el nacimiento de esta forma literaria es su relación con la novela epistolar y el relato autobiográfico. Muchos investigadores adjudican al monólogo interior su descendencia directa de ese tipo de literatura.

Una gran parte de la producción literaria del siglo XIX se caracterizó por mostrar la intimidad de los personajes, es decir, lo más profundo del pensamiento. Los autores escudriñaron lo psíquico de los personajes y por supuesto esas intimidades del pensamiento eran exhibidas sin la mediación de las tradicionales voces narrativas que la teoría literaria calificaba como la voz del narrador. De ahí que el autor utilizaba otras normas estilísticas y literarias para dar paso a otra técnica literaria como el monólogo interior.

Según Silvia Burunat, el monólogo interior no es más que una técnica que pertenece a un género literario llamado *stream of consciousness* (fluir de la conciencia), que contempla además del monólogo interior, otras técnicas como el "análisis interno" y la "impresión sensorial":

> En el análisis interno interviene el autor que trata de presentar un resumen de las impresiones del personaje. Aquí el pensamiento aparece dirigido

[117] Xavier Fábregas, "Indagación de un género", *Pipirijaina*, 13 (1980), p. 4.

> y hay control racional de la palabra [...] La impresión sensorial se acerca mucho más al monólogo [...] La impresión sensorial se relaciona especialmente con la música y el monólogo interior con la poesía. [...] No sólo la poesía, sino también el drama poético con sus largos soliloquios, prestan sus recursos al monólogo interior.[118]

Son muchos los aspectos que están contemplados en esta técnica literaria y, aunque el estudio de Burunat está referido a la novelística española, su teoría nos sirve para revisar e interpretar los monólogos de Sanchis, quien maneja esta técnica con mucha habilidad y conocimiento en el drama.

De acuerdo a otras técnicas del monólogo interior señaladas por Burunat como el "análisis interno" y la "impresión sensorial", podemos inferir que Sanchis colocó en cada uno de los personajes una síntesis de sus impresiones de la conquista americana. Desde el "análisis interno" como otra técnica del *stream of consciousness*, el autor dramatizó en cada uno de ellos una instancia de la expedición.

Cuando se habla de los orígenes del monólogo interior, una mayoría de investigadores y críticos literarios coinciden en señalar que el término fue usado por primera vez por el filósofo y psicólogo William James en sus *Principios de la psicología* (1890), y posteriormente el término se difundió literariamente. Probablemente, quien inicia el máximo desarrollo sea el escritor irlandés James Joyce en su *Ulises*, publicado parcialmente por primera vez en el mes de marzo de 1918, en una revista literaria de vanguardia, y luego editado como volumen en 1922.

Fue después de la publicación del *Ulises* que esa forma de escribir recibió en Francia el nombre de monólogo interior. Sin embargo, esa técnica que se distinguió por expresar los pensamientos más íntimos, los más

[118] Silvia Burunat, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980, p. 17.

espontáneos, y que sedujo a muchos jóvenes escritores de lengua inglesa y de otras nacionalidades, se originó mucho antes de la aparición del Ulises.

El propio Sanchis se hace eco, en un pasaje de *El lector por horas*, de la invención del recurso. En efecto, en la secuencia 14, Ismael —representante de la conciencia erudita de Sanchis—, que ha sido contratado por Celso como profesor de literatura para su hija Lorena, ciega, señala que fue Edouard Dujardin, el autor de *Les lauriers sont coupés* (1887), quien por casualidad inventó y aplicó por vez primera el monólogo interior:

> ¿qué? Nada: una novelucha sin... Pero, ahí lo tienes... Inventó, por casualidad, el monólogo interior y... Sí, lo de menos es que Joyce lo leyera... Hay otras formas de... Eso tiene un nombre: intertextualidad. Es la vida misma de la literatura.[119]

El texto de Dujardin apareció por primera vez en 1886, en *La Révue Indépendante*, fundada por él mismo. Muchos años después, en 1931, Dujardin escribiría un ensayo sobre el monólogo interior, en el que sostiene que éste es

> el discurso sin oyente y no pronunciado, mediante el cual un personaje expresa su pensamiento más íntimo, el más cercano posible del inconsciente, anteriormente a toda organización lógica, es decir, en su estado naciente, por medio de frases directas reducidas a la mínima sintaxis para dar la impresión de que surge sin un orden fijo.[120]

Como se ve, mientras los anteriores comentarios señalaban un interlocutor para los monólogos, su fundador difiere afirmando que éstos son discursos sin receptores.

Por su parte, Valéry Larbaud, en el prólogo a la edición española de *Han cortado los laureles*, señala que en una conversación con James Joyce éste le dijo

---

[119] Cit. por José Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela! El lector por horas*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, ed. de Eduardo Pérez Rasilla, p. 233.
[120] Edouard Dujardin, *Han cortado los laureles*, Madrid, Alianza, 1973, p. 230.

> que esta forma ya había sido empleada, y de manera continua, en un libro de Edouard Dujardin, publicado en plena época simbolista y casi treinta años anterior a la composición de *Ulyses*.[121]

Posterior al reconocimiento de Joyce, fue cuando Dujardin elaboró sus propias conclusiones sobre el monólogo y las publicó en 1931 con el título de *Le monologue intérieur*. Y en una parte de su texto, entre otras observaciones, señala que "el monólogo interior es de naturaleza poética ["dans l'ordre de la poésie"] y que representa el pensamiento en un estado naciente, cercano al inconsciente."[122]

Sanchis conoció muy bien el texto de Dujardin, al igual que el *Extraño interludio*[123] (1927; Premio Pulitzer en 1928), del dramaturgo Eugene O'Neill (1888-1953). La crítica tradicional señala que en esta obra compuesta de nueve actos el autor emplea técnicas desconocidas en el teatro moderno, con extensos soliloquios que reflejan los pensamientos de los personajes. El *Extraño interludio* puede ser una referencia influyente en la confección de LAT.

Cierta crítica ha señalado, como lo hemos venido destacando, que el discurso del monólogo interior no está dirigido a nadie en particular, sino a un "alter ego". Se caracterizaría así por un estilo directo, libre; el hablante dramático básico es simultáneamente la primera y la segunda persona del monólogo; se distingue por ser un discurso egocéntrico; predomina la autorreferencialidad en las frases, con una excesiva subjetividad y la destacada identidad de la lengua que se manifiesta a través del idiolecto del personaje. Esta particularidad lingüística la apreciamos en todos los monólogos de LAT, pero donde resulta palpable es en el parlamento de la

---

[121] Valéry Larbaud, "Prólogo" a Edouard Dujardin, *Han cortado los laureles*, cit., p. 14.
[122] Cit. por Eduardo Aznar Anglés. *op, cit*., p. 47.
[123] "Tragedia psicológica, de tono moderado, donde queda al desnudo el drama de la especie como unidad organizada de instintos, como fuerza biológica y realidad vital humana que se impone inexorablemente. [...] *Extraño interludio* es el drama de la normalidad fisiológica [...]" (León Mirlas, "Prólogo" a Eugene O'Neill, *Nueve dramas*, vol. I, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947.)

criada: "¿Quién le pide opinión a una sirvienta? Que no otra cosa soy, pese a quien pese, por más que me titulen dama de compañía". (p. 187)

De los elementos técnicos que el dramaturgo destaca en la construcción de sus monólogos son frecuentes los que aluden a los receptores imaginarios o ficticios que no fungen como interlocutores del protagonista del discurso en ese momento. Estos desempeñan un importante rol en el discurso del protagonista. La presencia imaginaria de esos receptores es de utilidad en la continuidad del mensaje del hablante dramático básico. La presencia imaginaria de un receptor estimula la conversación interna del hablante dramático y permite su espontaneidad discursiva.

Los nueve monólogos dramáticos que conforman LAT en su mayoría responden a unos diálogos latentes con su interlocutor ausente. En este punto, aclaramos que el interlocutor ausente no es siempre Lope, recuérdese que él está presente en ausencia. Hay entonces otros interlocutores ausentes en el drama. Nos referimos a los interlocutores de Inés, Ana de Rojas, del matarife Antón Llamoso y otros. Cuando Inés se dirige a Pedro, su interlocutor, él está muerto (la intervención de Inés es posterior al asesinato del gobernador). En el caso de Ana de Rojas, colgada de la cuerda para ser ahorcada, se dirige a un interlocutor que es Dios.

Creemos entonces en ese momento que el interlocutor del monólogo es ficticio e imaginario y no puede responder. Las posibilidades de respuestas del interlocutor del monólogo dramático son limitadas, pero en el texto escénico éstas son mayores; el director teatral puede acudir a la voz en *off* que figure como interlocutor al discurso del personaje teatral, o simplemente utilizar otro signo del teatro como la música, el gesto, el sonido que sirva de receptor. Toda la información examinada anteriormente, con relación a la técnica del monólogo, nos permitirá acercarnos al uso que Sanchis hace de su estructura monologal.

De acuerdo a toda esta información sobre el monólogo y el soliloquio, podemos decir que varios procedimientos típicos desencadenan esa red lingüística: la síncresis (confrontación de diferentes discursos sobre un mismo asunto) y la síntesis de las impresiones de cada personaje acerca del relato histórico que permite al dramaturgo seguir su propia teoría dramatúrgica. El autor, mediante el recurso de la síncresis, logra confeccionar una historia desde varias perspectivas. Esta visión estereoscópica de los acontecimientos históricos de la expedición es una de las características que distingue la creación de Sanchis de las demás adaptaciones literarias del mismo asunto.

El autor, en la creación de los monólogos, no sólo muestra una síntesis de las impresiones del personaje acerca del relato histórico, sino que también va sugiriendo su propio arte o teoría dramatúrgica. En este caso, el personaje tiene libertad de decir lo que desea, de obrar a su antojo. Sanchis quiere que los personajes hablen y se comporten con su lógica, "aunque a mí me resulte extraña, contradictoria, insoportable, absurda".[124] Esa es parte de la filosofía del dramaturgo.

En LAT vemos cómo éste organiza y confecciona los nueve monólogos, observamos cómo Sanchis, sintetiza las impresiones de los personajes que tuvieron que ver con la expedición de El Dorado. Resulta además admirable cómo el autor logra hacer del monólogo interior una destacada forma dramática y teatral, estableciendo una integración más íntima, más estrecha entre los interlocutores. Los monólogos de Sanchis no son meros parlamentos, simples tiradas de frases, de un personaje que habla más que los demás o a quien se niegan a responder o no. Los monólogos de LAT son textos escritos bajo la consciente rememoración de la expedición del siglo XVI y bajo la escritura automática del hablante dramático básico. Estos dos grandes aspectos caracterizan la construcción estilística de los monólogos de LAT. Pese a la parcial presencia de la escritura automática, el dramaturgo

[124] Santiago Fondevila, "Sanchis Sinisterra: El teatro no es un círculo cerrado", *El Público*, 42 (abril, 1981).

mantuvo el orden cronológico de los acontecimientos: inició el relato con el resumen de Aguirre a través de la memoria oral de Juana Torralva, y terminó con el parricidio y asesinato de Lope a través de la confesión de Pedrarias de Almesto, cronista y testigo de la expedición.

En síntesis, LAT desde la construcción interna de sus monólogos remite a una forma específica oral de la narración y a sus características lingüísticas: entonación, construcción sintáctica del discurso oral, léxico respectivo, instituyendo así dos modos de narración en el relato, el indirecto y el directo. El indirecto es el que está construido con la imaginación e invención del autor, aquel que está diseñado a través de la ficción. Lo que no aparece en las crónicas, lo que no dicen los documentos históricos. Y el directo es el que narra la realidad de los acontecimientos como el asesinato de Lope, el parricidio de Elvira y los crímenes de la expedición, pero eliminando toda exposición o información que detalla los hechos pasados, estos se deben dar en este discurso a través de alusiones y los gestos deben ser inferidos por el lector. Sin embargo, en algunos monólogos, como lo comprobaremos en sus análisis detallados, consideramos que hay cierto abuso de información. Y un ejemplo de ello son los monólogos de Juana, Inés y Pedrarias que, de excederse en información, son sumamente retóricos.

II

Revisión y análisis de los *dramatis personae*

La construcción de los personajes en *Lope de Aguirre, traidor*

El personaje es un elemento clave en el desarrollo del texto dramático y espectacular, aunque son muchos los autores que expresan que el personaje moderno está en una profunda crisis. Se habla de la desintegración y fragmentación del sujeto en esta era posmoderna. Aun así, el personaje continúa siendo una pieza fundamental en la dramática universal. Se ha afirmado, por ejemplo que el teatro del siglo XIX es un teatro de personajes; y que a través de él gira la acción y la intriga, aun en el teatro de contenido y crítica social. Todo el teatro romántico español de ese siglo es una muestra fehaciente de la fuerza y la centralización en el drama del personaje, como sujeto desencadenante de parte de las acciones y la intriga:

> La preexistencia del personaje es uno de los medios que aseguran la preexistencia del sentido. El trabajo de análisis será, entonces, el de un descubrimiento del sentido, ligado a la esencia misma del personaje, de una hermenéutica de la "conciencia".[125]

Esta afirmación de Anne Ubersfeld nos revela que el personaje teatral existe antes del discurso, es la esencia del drama, sobre todo en el siglo XIX,

[125] Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, cit., p. 86.

a diferencia del cuento o la novela, centrados en lo que hacen los personajes. En el teatro el personaje se manifestará a través de su rol temático, que se desarrollará en figuras de significado en el plano del contenido. La citada Ubersfeld considera, así mismo, que los personajes literarios no pueden trasladarse a la noción idealista de persona: "Al personaje (de teatro) no se le debe confundir con el discurso psicologizante o hasta psicoanalítico que sobre él se pueda construir", pues "Estos discursos aíslan al personaje del conjunto del texto".[126]

Ese descubrimiento del sentido, ligado a la esencia misma del personaje, y que se desarrollará en figuras de significado en el plano del contenido, de lo cual nos habla Ubersfeld, exige en el drama histórico una identidad concreta, provocando entre los personajes las pasiones y los sentimientos, cuyo análisis preciso y exacto es el que representa el único interés del texto. Es así como el personaje —con toda su carga significativa— se construye a base de atribuciones, calificaciones y comportamientos que dinamizan el contexto de la obra dramática.

El personaje no es, pues, una copia sustancial de un ser, a pesar de la referencia que por su estructura puede significar. La crítica se sigue aferrando a la noción de personaje ideológicamente hablando, lo que tiende a conceptuar el discurso teatral en función de los contenidos semánticos, que es uno de sus componentes. Sin embargo, es necesario destacar, volviendo a Ubersfeld, que

> El personaje (que denota una figura histórica o imaginaria en conjunto de semas) "connota" una serie de significaciones ajenas. Un personaje antiguo, heroico, puede connotar todos los elementos de su leyenda que no aparecen, de modo explícito, en el texto teatral. La flexibilidad del sistema de connotaciones hace posible que toda una serie de construcciones ideológicas, del lector o del espectador, sean asumidas por el personaje, por medio de elementos extra-

[126] *Ibíd.*, p. 89.

> textuales, históricos o legendarios. Además de sus referencias textuales, el personaje puede conllevar toda una serie de campos semánticos.[127]

Esta extensa cita de Ubersfeld es muy significativa, en la medida que la obra no está exenta de todas las variantes de significados e interpretaciones a que se verá sometida en su acción. El tirano Aguirre es un personaje histórico, que de por sí va unido a una realidad humano-social, ¿Se puede abstraer ese personaje de esa condición en una obra inventada? La realidad extra-textual en una obra que tenga como referente a una figura como Aguirre es independiente de las intenciones del autor. Lógicamente, la lectura del drama, o del espectáculo, no equivale a reducirlo a un análisis de la realidad extra-textual, donde la realidad específica y cambiante de la obra se transformaría en un simple esquema abstracto, o en un condicionamiento social general o particular. Dice Abirached que

> En cuanto nos hacemos la pregunta de quién es Fedra, Hamlet o Edipo, nos damos cuenta de que la respuesta no nos la proporciona el personaje, ni la obra que le hace actuar, sino quien hace su exégesis o asume su encarnación. Esta exégesis y esta encarnación proceden ambas a partir de signos proporcionados por el discurso y por la acción de Fedra y de Hamlet.[128]

El mismo Abirached somete al personaje a un proceso cognoscitivo, y hacia percepciones claras y distintas de sí mismo. Ante un personaje histórico, que está descubierto por su dimensión esencial de la realidad humana, el teatro, a través de la acción, no puede separar la relación fundamental de los personajes, con su jerarquía tradicional de valores, con sus mitos, con sus leyendas, de la historia como acontecimiento, de las vivencias, de las ideas.

Ahora bien, ¿se debe revelar en la obra artística —en este caso el drama— el conocimiento de la historia a través del personaje? ¿Cómo? ¿Para

---

[127] *Ibíd.*, p. 9.
[128] Robert Abirached, La *crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1994, p. 33.

qué? Volviendo a Abirached, éste nos dice que el personaje no puede dar respuesta, tampoco la obra que le hace actuar. Es el discurso de los personajes el que proporciona la base para que se interprete el conflicto que se va (re) creando en la obra misma. La obra literaria no debe —ni puede, así lo quiera— ceñirse a revelar la verdad histórica o los hechos de la vida particular del autor. Si la obra de arte —llámese novela, poesía o drama— buscara reflejar en sus acciones, su argumento, su tesis, una supuesta verdad histórica, estaría reflejando sólo una parte de esa verdad, la que ha relacionado el autor. Lo que significaría que sobre una misma base material pueden erigirse distintas realidades.

Esta segunda parte de la tesis tendrá como escenario la presentación, disertación y revisión de nueve personajes dramáticos. El referente de cada uno de los monólogos está inspirado, como ya se ha dicho varias veces, en algunos episodios de la expedición del Dorado iniciada por Ursúa y terminada por Aguirre. Sin embargo, no muestran ellos la realidad, "sino una representación virtual, un espectáculo pasado o futuro".[129] Asimismo, la lista interminable de enunciados discursivos apunta a la construcción de un referente mayor que desde nueve perspectivas muestran, en parte, los trece meses de la expedición de la conquista del Dorado. A todos ellos, el dramaturgo les dio protagonismo en el texto. Son protagonistas en el sentido de que cuentan su propia historia, sus propias hazañas, sus propias experiencias, vivencias y memorias. Estas últimas surgen del fluir de la conciencia, de la espontaneidad de la psiquis. Los personajes realizan sus propias acciones en un tiempo y en un espacio que generalmente son coincidentes. Son portadores de realidades, sueños, imaginaciones y son capaces de mover las acciones de la trama. Un aspecto importante que hay que destacar en cuanto al discurso de los personajes dramáticos y/o escénicos es que sólo imitan y remiten una realidad muchas veces corregida y revisada por el dramaturgo. En este caso, los personajes de *Lope de Aguirre, traidor*

[129] José Sanchis Sinisterra,"Personaje y acción dramática", cit., p. 207.

señalan, hablan, remiten lo que el dramaturgo puso en su habla. Y lo que el dramaturgo puso en su idiolecto fue la interpretación de una lectura cronística: la expedición de Omagua, la búsqueda del Dorado. Es así como el comportamiento del personaje dramático obedece y está sujeto a la palabra del autor, palabra que puede entrar en contradicción con el mundo porque no sabemos si es verídica.

Un aspecto bien importante que hay que considerar en el personaje del texto dramático es que éste

> es sólo visualizable si agregamos algo a sus características físicas o morales explícitamente enunciadas: reconstruimos su retrato a partir de elementos dispersos (proceso de inferencia y de generalización). En cambio, para el personaje en escena, hay demasiados detalles visuales como para que seamos capaces de enumerarlos y evaluarlos.[130]

En este sentido, no resulta igual ver al personaje escénico en plena representación que cuando lo imaginamos a través de la lectura dramática. El primero —como dice Pavis— posee demasiados detalles visuales que no podemos percibir en el segundo. Con el personaje dramático o leído sólo nos limitamos a sus palabras, palabras que como decíamos anteriormente están condicionadas a la semántica del autor. La escritura del autor de *Valeria y los pájaros* está situada en el escenario, muy especialmente en el actor. Sanchis tiene obsesión por sistematizar los lenguajes de los monólogos. Ya él ha repetido en varias entrevistas que "mi teatro está basado en el actor y en la palabra". Los nueve personajes seleccionados por él para la trama del texto dramático y escénico expresarán sus diferentes enunciados hasta ordenar y construir la historia de la expedición de Omagua comandada por los ya citados aventureros españoles. Es así como "cada uno de ellos realiza un monólogo sobre la escena, a través del que ofrece una particular visión de la personalidad y los hechos protagonizados por Lope de Aguirre."[131]

---

[130] Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 359.
[131] J. A. C., "Nueve testimonios en busca del traidor Lope de Aguirre", *Heraldo de Aragón*, 28 de febrero de 1992.

A Sanchis parece no importarle mucho el orden de aparición de sus personajes. Más que preocuparse por el orden y jerarquía de ellos, lo que más le interesa destacar, además de la palabra y su protagonismo, es la visión que cada uno de ellos ofrece del personaje en ausencia, así como de la expedición, como se afirmara a propósito de una de sus representaciones en la celebración del Quinto Centenario:

> Cada monólogo es la consecuencia de un planteamiento distinto y, en alguna medida, anticlimático con respecto al anterior o al siguiente. Las nueve voces, diferentes hasta en el acento (¿acaso podía ser de otra manera?), terminan construyendo una totalidad de una extrema coherencia estética e ideológica.[132]

La creatividad del autor cuando organiza y construye cada personaje concluye en una implícita jerarquía. Esta se origina justamente a partir del relato que se cuenta y de quienes dirigen o controlan la historia de lo que se narra. Entonces, cabría formularse las siguientes preguntas: ¿Quién o quiénes dirigieron la expedición? ¿Quién o quiénes fueron el centro de la historia? ¿Quiénes mandaban? Quiénes obedecían? ¿Cuáles fueron los propósitos de los expedicionarios? Son muchas las interrogantes que genera la historia dramatizada por Sanchis. Si es explicito que el dramaturgo da protagonismo a cada uno de los personajes, también lo es que ellos presentan una jerarquía social dentro de la historia que se narra y que por supuesto Sanchis margina. En el caso de Ursúa, éste representaba el linaje de Batzan; el militar que trabaja para la Corona española, Don Fernando, era hijo de un veinticuatro de Sevilla, un oficial de grande influjo en el ejército. En fin, la idea no es hablar aquí sobre la interpretación que las jerarquías sociales significaban para España, en aquel momento, sino de figurárnoslas dentro del texto.

El rol protagónico, la jerarquía del personaje recae sobre uno en ausencia: Lope de Aguirre, que, sin aparecer en escena encarnado por un

[132] Francisco Ortega, "Un enigma dividido por nueve", *El día*, Zaragoza, 28 de febrero de 1992.

actor, forma parte del universo histórico imaginario de la obra. Aunque Lope no actúe, él es el personaje principal, quien dominará la atención de todos los protagonistas de la trama: un personaje sin rango social, sin procedencia de títulos, carente de todo linaje.

Una propuesta jerárquica de la obra en cuanto a la intervención de los personajes estaría conformada en primer lugar por Ursúa, quien abre el ciclo de informes históricos, él estaría como prologuista y sujeto de los acontecimientos. Muchas de las acciones mostradas en el texto están en función de él. Recuérdese que fue el primer gobernador de la expedición, el elegido por el virrey del Perú, y está precedido de Juana Torralva. Continuaría en ese orden: Don Fernando de Guzmán, el segundo gobernador encargado de la expedición. Ese sería el orden oficial según el rango militar y en este caso de los participantes. Y luego estarían las demás víctimas de los expedicionarios.

Es la criada, el personaje menos culto, menos atractivo socialmente de la crónica, quien encabeza el ciclo de monólogos. El autor no sólo le da el carácter protagónico a Torralva sino que, además, la elige para iniciar la referencia lopesca en el texto: registrará no sólo su carácter, su actuación como Maese de Campo de la expedición de El Dorado, sino sus experiencias como soldado del rey, destacando particularmente el episodio de Francisco Esquivel, como veremos en el análisis del monólogo de Juana.

Sanchis, obviando el esquema convencional dramatúrgico, coloca en primera fila para la actuación a los participantes de Omagua y da protagonismo a los marginados en la versión de la historia oficial.

Sanchis ubica en escena a los menos importantes y a los más destacados de la expedición. Para el dramaturgo no hay distinción en cuanto a los nombres que intervinieron en la odisea amazónica, eligió muy bien el orden y la participación de sus personajes para contar la historia. Primero

designó a la criada para que introdujera el informe de la fatídica historia y a Pedrarias, el cronista de la expedición, para que cerrara y aclarara las incógnitas dejadas por los anteriores personajes del texto. Es así como después del discurso de la criada, rememorando parte del pasado de Aguirre y de algunos aspectos de la expedición, observamos que el siguiente peldaño corresponde a Ursúa.

Mientras el primer monólogo señala varios aspectos en la vida de Aguirre y deja al lector y/o al espectador la intriga de conocer más acerca del personaje histórico, el segundo, el de Ursúa, ni siquiera lo alude en su pesadilla. Uno de los personajes más importantes de la acción de El Dorado no suelta pistas de Aguirre. Y el monólogo no deja de ser menos significativo por su aparición posterior a la criada o por haber obviado a nuestro personaje en ausencia. Los hechos que cuenta el gobernador lo afectan directamente. Su parlamento denota miedo, traición, desaliento, como bien lo podemos apreciar en su correspondiente análisis dramático. El próximo peldaño es justamente el de su compañera, el de Inés. Ésta continuará parte de la pesadilla de Ursúa. A Inés le corresponde relatar su asesinato y por supuesto exponer su visión de Aguirre. Sus palabras revelan al lector-espectador la catástrofe inminente de Lope. Ella presiente, denuncia "un viento de locura que sacude a leales y traidores" (p. 203).

Veremos que el orden de aparición de Pedro y de Inés continúa una relativa secuencia de acciones y de acontecimientos. Por ejemplo, la muerte de Ursúa es recordada y comentada por Inés. Seguido al relato de Inés le continúa Don Fernando. Aunque los monólogos se pueden leer y representar por separado hay una secuencia en las acciones y en las intrigas: Don Fernando refiere la muerte de Ursúa en la carta que le escribe a su madre; Ana de Rojas cuenta la conducta de Lope en la Isla de Margarita y así sucesivamente. También hay que recordar la distribución del texto con respecto al orden de aparición de los personajes. Fernando precede a Pedro, es su sucesor, y según las crónicas el sucesor impuesto por Lope. La visión

que se esgrime de Lope en este monólogo difiere a las expuestas por los personajes anteriores. Aguirre es para Fernando el ídolo, el ser supremo. Lo que no se imaginó jamás éste era que iba a ser asesinado como Ursúa.

Don Fernando no aportará mucha información sobre la historia que se cuenta. Su mensaje es un discurso meramente egocéntrico, minado de humor. El dramaturgo descarga su gusto por la parodia, la burla y el humor en este personaje, por lo demás fatuo e ingenuo.

El siguiente peldaño corresponde al Marañón anónimo. Este personaje resulta un poco superficial, está colocado como de ripio, como muchos de los personajes de Sanchis. Este recurso es una constante en la dramática de Sanchis. Aun así su ficción resulta notable. Y como dice Virtudes Serrano, él está consciente de su ficcionalidad y hasta de su artificialidad. Aporta elementos a la historia que está desarrollando el dramaturgo. Es así como el quinto monólogo está titulado y protagonizado por un Marañón sin nombre. Sanchis continúa desempolvando los personajes más escondidos de las crónicas, personajes y episodios que no han sido destacados o que aparentemente no son relevantes. Es una manera de mostrar que en la expedición no sólo participaron los pudientes y poderosos como Ursúa, o un cura que donó parte de su dinero y otras personas que se anotaron en la expedición esperanzados en duplicar sus riquezas, sino que, además, en su mayoría participó gente de escasos recursos, perdedores (personas de rasgos físicos muy fuertes) con experiencias en guerras como el mismo Marañón señala:

> Un hombre de mis partes, hecho y derecho, vascongado además, veterano de no sé cuántas guerras y conquistas, lleno el cuerpo de heridas y de proezas la memoria, condenado a dar voces y más voces en este despoblado para significar. (p. 219)

Sanchis introduce así en su obra a uno de tantos marañones que sólo cumplía órdenes, es decir, el hombre sumiso, fiel a una causa, que no es capaz

de decir no. Este Marañón constantemente se interroga esperando su propia respuesta y dice:

> ¿Alguien espera algo de mí? ¿Alguna cosa más? ¿No aclamé a don Fernando como general, cuando mataron a Ursúa? ¿No le juré por príncipe cuando nos desnaturamos de los reinos de España? ¿No prometí ser fiel a Lope de Aguirre cuando se alzó por general y caudillo de los marañones? ¿No he cumplido todas sus órdenes sin rezongar? (p. 236)

Mientras el Marañón se queja y se pregunta sobre las constantes órdenes y su obediencia durante los gobiernos de la expedición y, además, aclara no haber tenido compromiso con Aguirre cuando éste se rebeló contra el rey, el matarife Antón Llamoso, quien escenifica el sexto monólogo, un personaje nada reticente, se explaya al contar sus tropelías y crímenes como si estuviera narrando un cuento de hadas. Antón también se vanagloria de servir a Lope, de acatar sus mandatos, y manifiesta sentirse orgulloso por los crímenes cometidos. Antón idealiza a Lope. Seguido de Llamoso se encuentra el monólogo de Ana de Rojas, quien también entrega un relato de los hechos, de lo que sucedió en la isla de Margarita durante la estancia de Lope. Este monólogo sintetiza o logra construir parte del referente histórico de Aguirre en el texto. Luego aparece Elvira, la hija de Lope. Su discurso desde el punto de vista de la historia no aporta mucho al desarrollo de las acciones, contempla más bien un tono justificativo de las acciones del padre. El último monólogo atañe al citado Pedrarias, quien aparecerá como un personaje multiforme debido a su dimensión polisémica y a su semántica en distintas creaciones literarias. El discurso de este último personaje, desde su visión de cronista enriquece y nutre la historia que inició Juana Torralva. A través de Pedrarias observamos de alguna manera la conciencia del dramaturgo.

Sin duda alguna, los nueve monólogos conforman una visión particular de la figura de Lope, además de ofrecer una visión estereoscópica de la búsqueda de El Dorado. Cada uno de los personajes ofrecerá su interpretación de los hechos. El discurso verosímil de la expedición quedó en la memoria

inédita de los participantes, quedo esparcido en las aguas del río Marañón, quedó diseminado en la selva amazónica.

Estos personajes sin máscaras, espíritus minados de sensibilidad, algunos delicados, complejos y con el recuerdo y experiencia de la realidad de ese momento, a través de la pluma del escritor, resumirán, sintetizarán y ahorrarán a través de una estrategia de elipsis, las acciones de Lope y de Ursúa y de lo que aconteció en la expedición. Asimismo, sobre ellos recaerá la responsabilidad de restablecer, de ordenar la búsqueda del paraíso perdido de Omagua, que en definitiva fue el mítico sueño dorado de la Corona española.

Sanchis Sinisterra, en el extenso programa de mano de 1992, acota un aspecto bien interesante para la comprensión de esta obra:

> Optando por una peculiar estructura dramatúrgica —nueve monólogos de otros tantos personajes, engarzados por una instancia coral—, me he visto obligado a respetar la pluralidad de puntos de vista que coinciden sobre Aguirre, pero también sobre el poder que se le opone. Nueve Personajes, nueve monólogos, nueve momentos de la aventura amazónica, nueve perspectivas, relativizados por su naturaleza subjetiva, que se entretejen y entrechocan para impedir cualquier veredicto dogmático y unilateral.[133]

Es así como vemos desfilar los discursos de los personajes en el orden de su autor: Juana Torralva, Pedro de Ursúa, Doña Inés, Don Fernando de Guzmán, Marañón anónimo, Antón Llamoso, Ana de Rojas, Elvira y Pedrarias. Aunque cada uno de los personajes representa su propia historia y su propio espacio, el drama ofrece varias partes de las acciones de la expedición, como la conjura, el asesinato de Ursúa, la invasión de Lope a la Isla de Margarita, los crímenes de Antón, el asalto de Borburata y Barquisimeto, el parricidio de Aguirre y, finalmente la muerte de éste por sus propios marañones, que examinaremos posteriormente en cada uno de ellos.

[133] "La máscara de Aguirre", programa de mano de la primera representación de la obra, 1992.

El gran mérito de este drama es que en nueve monólogos se resumen tres grandes aspectos del legendario anti-héroe Lope de Aguirre: el poder, la locura y la conquista. El drama está conformado por textos ricos en referencia intertextuales que enriquecen la historia de LAT. O como dice el mismo dramaturgo:

> Que en ese "decir" de los personajes, nueve monólogos, cada uno de ellos contuviera, no sólo la palabra del personaje, sino su naturaleza, su carácter, su identidad, también su conflicto, su situación, la escenografía, el punto de la historia de Lope de Aguirre.[134]

Como hemos reiterado, el drama de Sanchis tematiza la figura mítica de Lope de Aguirre y entrega un retrato del personaje ausente en todo momento, a través de los testimonios alucinados en forma de monólogos de nueve de sus víctimas. El desarrollo de las acciones, las intrigas y las situaciones estarán determinadas por este personaje de referencias históricas nefastas en la cultura universal. Aguirre altera el drama porque lo condiciona al tiempo que lo rebasa, que lo simboliza. En lo que podríamos considerar como la primera parte del texto, la conjura, se configura el momento de las acciones que desencadenarán el drama. En la obra nos hallamos ante una serie de escenas movidas, diversas. Justamente una de las características del drama de Sanchis es su gran movilidad escénica, que nos permite apreciar claramente los estados anímicos fundamentales, básicos, del desarrollo de la existencia de los personajes. Aunque el dramaturgo no detalla ni señala acotaciones de espacio y de lugar, sabemos que se refiere a la selva amazónica, a la Isla de Margarita, Borburata y Barquisimeto, sitios donde los monologuistas alinean su discurso, ante un referente que les permite construir el sentido de la trágica expedición de Omagua.

[134] En VV. AA., *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy: Boadella, Onetti, Sanchis, Solano*, cit., p. 115.

Juana Torralva: fragmentación de la historia o la conciencia de una época

> el referente de todo texto dramático es, en primera instancia, no la realidad sino una representación virtual, un espectáculo pasado o futuro, el personaje no es más que una serie de enunciados del discurso, precedidos por una misma acotación escénica nominal [...] susceptibles de ser atribuidos a una actriz o a un actor concretos o abstractos.[135]

Estas palabras de Sanchis que nos sirven de epígrafe son bastante explícitas e importantes para comprender el referente histórico-cultural y el personaje de la obra literaria. La obra dramática *Lope de Aguirre, traidor* nos llega como un objeto literario, configurado en torno a monólogos que simultáneamente se traducen en diálogos permanentes; los personajes continuamente se dirigen a un tú, a un receptor, a un espectador.

Juana Torralva, el personaje que encabeza la emisión de monólogos en LAT, es citada por el cronista Toribio de Ortiguera en su crónica como la compañera de Elvira:

> Mas como Lope de Aguirre reconoció su perdición, habiendo visto que los suyos dispararon la ruciada de arcabucería por alto [...] se tuvo por perdido y con

[135] José Sanchis Sinisterra, "Personaje y acción dramática", cit., p. 207.

> ánimo y furia infernal [...] fue donde estaba una hija suya doncella, que había traído á esta desastrada y miserable jornada, la cual estaba acompañada con una dueña llamada Torralba, y con María de Arriola, y Antón Llamoso en su guardia.[136]

El autor empieza su drama por presentarnos a una mujer que, en este caso, no es cualquier mujer, cualquier expedicionaria: es la criada, la dama de compañía y a veces la consorte de Lope, es un testigo real de la expedición. El dramaturgo destaca con este personaje —y entre otros— "la presencia, en el interior de su discurso, del interlocutor y del discurso social, hace disminuir la parte reservada a la enunciación subjetiva"[137]. De alguna manera, la misión del creador teatral —en el caso de Sanchis— es tratar de reformar la sociedad y generar conciencia a través de su obra, de sus personajes, que representan pruebas de su adecuación a sus propios criterios, de su visión de mundo, de su dinamismo interior.[138] Y, en este sentido, empieza dándole protagonismo, importancia a Juana Torralva, personaje que, a excepción del rol protagónico que le asigna Ramón J. Sender en *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, nunca había sido considerada protagonista en ninguna creación literaria que tuviese como personaje central a Lope de Aguirre.

Juana es el personaje preliminar del texto dramático LAT elegido por el dramaturgo para que inicie el relato de la historia amazónica. Su discurso está repleto de "microsecuencias informantes que anuncian la progresión de la acción, el paso del tiempo, la sucesión de los acontecimientos."[139]

El autor a través de Juana introduce y destaca a lo largo de su discurso el tema de la expedición americana o mejor dicho la conquista de El Dorado. Juana plantea situaciones dramáticas con su característico lenguaje, espontaneidad y dureza, señala y avizora la tragedia de Lope. Desde el inicio de su monólogo asoma un perfil de soliloquio y monólogo que permite

[136] Toribio de Ortiguera, *op. cit.*, p. 149.
[137] Anne Ubserfeld, *op. cit.*, p. 193.
[138] Recordemos que Sanchis es un seguidor de las tesis brechtianas.
[139] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 157.

comprender mejor sus referencias y su jerga. Aplicando la función referencial jakobsoniana, "el personaje nos ensena sobre él mismo y sobre los otros personajes."[140]

El monólogo de Juana se desarrolla en el espacio escénico de la casa residencial peruana de Aguirre. Resignación, miedo de hablar y de callar, deseo de ser escuchada, reflexión, son los sentimientos que agitan a Juana cuando deambula por los corredores de la casa. La idea de participar en la expedición de Ursúa y rememorar los hombres silenciosos, crueles, abatidos, temerarios del gobernador aumenta más todavía su ansiedad y frenesí.

Antes de que Juana introduzca su monólogo hay una pausa demostrativa no sólo del silencio omitido de Lope, sino de cómo ella lo interpreta: resignación ante el atropello del gobernador y de sus esbirros. Inferimos una voz ronca y opaca en Juana. La forma de comenzar su discurso ("Bueno está, bueno está: si quieren que me calle, me callaré"), netamente reiterativo, denota su resignación. Las palabras salen lentamente de su boca, como si produjera malestar pronunciarlas. El tono es cada vez más amargo y puntual.

En la primera parte del monólogo ("¿Quién le pide opinión a una sirvienta? Que no otra cosa soy, pese a quien pese, por más que me titulen dama de compañía", p. 187), se origina su primera pregunta Juana se rebela, se resiste al viaje, se aparta, ocupa una zona predominante en el espacio teatral, y la rigidez inicial se atenúa. Su tono es decisivo, indignado, insultante. Cabe anticipar que esta misma característica que identifica a Juana la vamos a observar en Inés de Atienza.

Las preguntas ("¿Qué?", "¿Son o no éstas?", "¿Cómo te atreves?", "¿En qué acabaron?"), caen lentamente, con ligeras pausas entre sí. Tienen un tono

[140] *Ibíd.*, p. 188.

ascendente de la primera a la última que alcanza la confirmación de su informe histórico.

Indica Juana en la última parte de su monólogo que

> para esta jornada se está juntando mucha gente perseguida y malcontenta, y que ese don Pedro de Ursúa no pretende sino revolverse sobre el Perú y quitarlo al Rey de España, como quisieron los otros que he dicho. (p. 189)

Juana es la voz de su clase social, se cumple en ella lo que afirma Ubersfeld: "todo personaje de teatro es considerado como personaje que habla, en primer lugar, el lenguaje de la capa social a que pertenece"[141]. Juana es una auténtica representante de la mujer históricamente marginada; repite lo que oye y ve en su ámbito expedicionario. Buena parte de su monólogo se refiere a la preparación de la expedición, la que saldrá el 27 de septiembre de 1561 dirigida por el gobernador Ursúa. Esta es una de las más importantes microsecuencias de las que informa la criada:

> Y "¿ya apretaste las arcas?, ¿miraste los cestones? ¿cuántas talegas faltan?"... Señor, Señor, Señor: no rebosa de enseres esta casa, tú y yo somos testigos, pero, ¡haber de acomodarlos en fardeles y atadijos para llevarlos a lomos de mula o de indio por aquellas espesuras! Ya ves qué corazón de padre, el de este hombre, capaz de dar a su hija hogar de gitanos, o aún peor, a trueque de unos afanes justicieros que sólo tú sabes en qué han de parar. (p. 190)

Esta microsecuencia o significante temporal que abre la acción central de la trama de LAT será cerrada por el último monologuista, Pedrarias de Almesto[142], como veremos posteriormente. La frecuencia de los tiempos verbales en el discurso de Juana —muy recurrente en Sanchis con los otros personajes— muestra la presencia del pasado de Lope y de los acontecimientos de la expedición.

---

[141] *Ibíd.*, p. 192.
[142] Este personaje narrará los trece meses de la jornada y muy específicamente el parricidio y descuartizamiento de Aguirre.

Es evidente que el lenguaje de Juana está codificado de modo distinto a como lo está el lenguaje de los demás personajes del drama. Muchos de ellos

> pertenecen a la misma clase social, aunque no, quizá, a la misma capa social y menos aún al mismo grupo. En el discurso del personaje lo socialmente codificado es sólo un préstamo de tal o cual tipo de discurso ya existente en la sociedad que lo rodea, discurso que él utiliza como sistema codificado.[143]

Juana es el personaje que iniciará la intriga y la acción referida a Aguirre, y cumple el papel de "instrumento de conocimiento para los otros personajes y para el público"[144]. Juana se nos presenta en el texto como una suma de índices y señas, de muchos significantes para un solo objetivo: la trayectoria militar de Aguirre y su participación en la expedición. Reiteremos: es el personaje que abre, inicia la escena con su serie de enunciados precedidos por las indispensables acotaciones del autor, importantes para la percepción y conocimiento de la figura de Aguirre. Cabe decir que es una de las pocas personas que —históricamente— más conoció a Lope, va con él a todas partes y, además de criada, recuérdese que le "sirvió de jergón y de alivio" (p. 190).[145]

Este monólogo inicial se caracteriza por hacer transparente al personaje en ausencia: Lope de Aguirre. Juana constituye una de las cuatro mujeres escogidas por el dramaturgo para exponer una descripción de la vida de Lope, desde sus andanzas como "motinero" hasta su rebelión contra el rey Felipe II. Cierto que la presencia de Aguirre se dibuja a lo largo de todos los personajes, pero será Juana la que lo caracterice con mayor precisión. Por su parte, Inés de Atienza en su discurso se referirá a él como uno de los conspiradores de Pedro, y un desestabilizador de la expedición; Ana de Rojas lo calificará como el blasfemo, tirano y asesino que convirtió a la Isla de Margarita en un triste purgatorio durante su estancia, y Elvira se referirá a

[143] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 192.
[144] *Ibíd.*, p. 188.
[145] No era muy difícil entender que los expedicionarios abusaran de sus criadas. Aunque las crónicas no asoman este hecho, conociendo la actitud machista, cruel y dominadora de los expedicionarios, interpretamos que esas mujeres, aparte de soportar la inclemencia del amo y de la selva, también tenían que someterse a unas relaciones forzadas.

su padre como una víctima de la expedición. Como hemos señalado, fueron sólo tres mujeres expedicionarias las elegidas por Sanchis para interpretar la historia de El Dorado: Juana Torralva, Inés y Elvira. Ana de Rojas participa como testigo de los acontecimientos en la isla de Margarita.

Por otra parte, como lo hemos advertido en su presentación, el monólogo relata la historia de la expedición de Ursúa. Lope de Aguirre, que no interviene en el texto dramático de Sanchis, está ausente para testificar, pero está presente en la memoria colectiva de los nueve *dramatis personae*, y de los personajes referenciales de la trágica expedición. De este modo, el primer monólogo tiene una singularidad estilística y lingüística que no presenta el resto de los monólogos del drama.

El texto de Juana, al decir de Virtudes Serrano,

> Se estructura como un monólogo interior [...] de registro arcaizante-familiar y manifestación coloquial [...] cuya construcción dramatúrgica depende de formas expresivas que tienen su origen en la tradición de los criados respondones, ya que, junto con el Marañón, posee un escaso perfil histórico.[146]

Torralva no tendrá prudencia ni recato en su discurso. Dirá todo lo que conoce y lo que no conoce de Lope. Su información es repetitiva y su típico lenguaje será altamente significativo. El dramaturgo la presenta sin máscara: hablará, no callará.

Sin embargo, la misma Juana, para sentirse bien, señala también: "lo que yo callo, la calle lo canta ya" (p. 189). Esta frase, con su significativa paronomasia, es una muestra de los comentarios y descontentos que había entre los hombres de la expedición.

Desde el punto de vista lingüístico, el monólogo inicia y termina el discurso con la figura retórica de la complexión (esto es, la repetición de una

[146] Virtudes Serrano, *op. cit.*, p. 53.

palabra al principio y al final de una cláusula), con lo que se da lugar, además, a una estructura cíclica, pues el monólogo comienza y concluye con las mismas palabras:

> Bueno está, bueno está: si quieren que me calle, me callaré. Punto en boca, ni más media palabra. La Juana Torralva se ha quedado muda. Muda, pero manca no, claro es, ni tampoco coja, claro es. (pp. 187 y 191)

El monólogo no podía haber comenzado de forma más expresiva si tomamos en consideración dos aspectos: uno, que el lenguaje de la criada difiere del lenguaje de los demás personajes; y otro, que Sanchis quiere dar protagonismo a los personajes menos importantes de la expedición, a los vencidos. Juana es una de ellas, es una marginada, es la esclava, "esclava de granjería", la criada de Elvira, la ama de llaves, la que hace el trabajo físico y que acompaña su faena con el canto, frases sueltas, soliloquios, monólogos, buscando siempre un interlocutor o un destinatario para que escuche sus quejas, impresiones y reflexiones. Su lenguaje, su forma de actuar nos refleja su ocupación, su oficio, y permite descubrir su origen, como lo advertía Virtudes Serrano.

Su enunciación, entre otros aspectos, contempla varias de las características del lenguaje interior que menciona L. V. Vigotski, como la "aglutinación léxica".[147] Evidentemente, los vocablos "callar", "manca" y "muda" y otras frases como "punto en boca", constantemente usados por Juana, revelan su idiolecto y expresan la idea que designará el contenido o el significado del primer monólogo. Juana tiene dominio de lo que está diciendo. El dominio del significado de las cosas, aunque de "escaso perfil histórico", se lo ha dado su convivencia con Aguirre.

Otra característica del lenguaje interior que contempla Vigotski, es el dominio del sentido sobre el significado. Juana reitera sus comentarios,

[147] L. V. Vigotski, "Pensamiento y lenguaje"; cit, por Eduardo Aznar Anglés, *El monólogo interior*, cit., p. 109.

informa al receptor con ejemplos de la vida personal y militar de su amo. La palabra de Juana es una fuente de criterios sobre los hechos. Esa realidad y profundidad del relato es lo que caracteriza el dominio y conocimiento del tema, aspecto que se evidencia en la "proliferación del leitmotiv", característica básica del monólogo interior autónomo, del cual hablaremos en las próximas páginas.

Procedimientos estilísticos

Una de las primeras anotaciones que debemos destacar es que todos los monólogos de LAT están trazados, pero el de Juana, en comparación con los que le suceden, carece de conectores. Son muy pocos los empleados en este texto, y cuando el dramaturgo los emplea es para reafirmar o mantener la veracidad de la historia contada por Juana. Por ejemplo:

> Como antes aquel otro, don Gonzalo Pizarro, que a un canto de uña estuvo de alzarse y llamarse Rey del Perú, y hacer condes y duques y marqueses cuando las nuevas leyes, y mira tú adónde le fue a parar la cabeza. (p. 189)

Observamos cómo la presencia reiterada de la conjunción /y/ realza y semantiza los datos históricos emitidos por la protagonista de la jornada.

En este monólogo también percibimos el uso de figuras retóricas que corresponden unas al plano fónico y otras al plano morfosintáctico. En el plano fónico encontramos la paronomasia, y uno de los ejemplos más visibles en el texto es el ya citado "Sólo lo que yo callo, la calle lo canta ya", que aparte de darle una sonoridad al texto que lo hace más atractivo, refiere una carga semántica de los supuestos secretos de Juana. Ella sabe y esconde secretos de Lope que, por su condición de esclava, no puede revelar; sin embargo, lo que ella trata de callar es divulgado por el pueblo o como dice ella, por la calle. En el plano morfosintáctico, aparte de la figura retórica que introduce el monólogo, también está la dilogía o equívoco (utilización de palabras de doble sentido), como en este ejemplo: "Al cabo, tanta negra fortuna recibiste cuando

leal al rey, como cuando rebelde. Al cabo, todo se te volvió congoja y estrechez y desventura" (p. 190).

Otra figura retórica que llama nuestra atención en el monólogo interior de la criada es la repetición dispersa, un tipo de repetición que no se atiene a un orden estricto, sino que aparece diseminada a lo largo de la composición. Juana continuamente repite que ella no es sorda, que no se puede quedar callada. A Juana constantemente se le observa esta frase. Parte del tono solemne y lento del discurso de Juana se produce a través del perenne polisíndeton presente en el texto:

> Y quédate esperándolas, que te dan la diez y las once y las doce, y el amo que requiere el almuerzo, y la niña que pide sus enaguas limpias, y la Juana Torralva hecha negra de granjería [...]. (p. 187)

La marcada repetición de la conjunción /y/ en el drama LAT no tiene la misma significación en el texto dramático que en el texto espectacular. En este último, el uso de ese sonido enfatiza el carácter de la criada. En suma, y frente a lo que sucede en el relato "oral", lo que persigue el dramaturgo, entre otros aspectos, es reforzar el monólogo disperso del personaje inicial; tiende puentes al espectador para que comprenda que el discurso de Juana es un relato importante, informativo, verosímil, nada fantástico.

Otro aspecto que hay que advertir en la caracterización del monólogo es que por su propia estructura genérica es dicho desde el interior de la persona y no puede esperar respuesta, pero, sin embargo, cuando Juana habla parece dirigirse a un interlocutor, parece buscar a alguien, desea orientar su discurso, quiere comunicar algo, y en este caso, sobre un personaje omitido: Lope de Aguirre. Este tácito personaje se convierte en el receptor de Juana. En muchas oportunidades Juana está conversando con Lope: "¿Qué? ¿No son ellos quienes te zumban los oídos y se te entran en el casco y te erizan esa sangre de rebelde y motinero que no te deja reposar?" (p. 188). Esta conversación interna que mantiene Juana dirigida y referida a Lope parece

que fuera real. Sabemos que es una ficción porque Lope no actúa directamente en el texto sino a nivel de referencia.

En tal sentido, debemos considerar que en todo discurso, y en este caso, en todo monólogo, existe un acto de habla, y será el propio análisis de los textos el que nos diga a cuál gama de actos de habla pertenece cada uno de los monólogos. Siguiendo algunas orientaciones de John Searle nos acogeremos en este contexto a los actos de habla que han sido clasificados en "directos e indirectos". No es casual, entonces, la definición que de monólogo interior pueda ofrecer un diccionario literario como el *Metzler Literatur Lexikon*:

> Técnica narrativa que está emparentada con el "Erlebte Rede" (literalmente "discurso vivido"), aunque la traducción habitual es "estilo indirecto libre", intenta reproducir sin mediación el estado de consciencia de una persona [...] Su carácter específico lo obtiene en la reproducción del *stream of consciousness* (una sucesión amorfa de los contenidos de la conciencia) El monólogo interior intenta configurar literalmente el *stream of consciousness* por medio de una presentación sin huecos (el tiempo narrativo es más extenso que el tiempo narrado) así como a través de una desmembración de la sintaxis (frases simplicísimas que carecen de ligazón entre sí) hasta la disolución (fragmentos de frases que aparecen insertos e imbricados).[148]

Monólogo narrado o monólogo rememorativo

El estudio del monólogo como género ha originado variadas tipologías. Se habla, por ejemplo, de monólogo "citado", "autónomo", "rememorativo", "narrado", etc. Como ya vimos, Wolfgang Kayser distingue entre monólogo "técnico", "épico", "lírico", "reflexivo" y "dramático".[149] Y es justamente la amplitud que presenta el término lo que nos permite considerar el enunciado de Juana como un monólogo heterogéneo, que además de contener elementos de carácter reflexivo, épico y dramático posee elementos de carácter narrativo

[148] Eduardo Aznar Anglés, *op. cit.*, p. 81.
[149] Wolfang Kayser, *op. cit.*, p. 76.

y rememorativo. Es difícil señalar dónde comienza el texto narrado y dónde termina el texto rememorado. Ambos están combinados en la palabra de Juana. Sin embargo, hay muchos párrafos en el texto que nos indican el carácter rememorativo del monólogo:

> Y luego, verte huido y escondido y mezclado con rebeldes y tiranos, como aquel estragador de don Sebastián de Castilla, que levantó ejércitos contra el rey y sus ministros para... Pero, chitón: que muda me mandan ser, y es crianza obedecer.
>
> Como antes aquel otro, don Gonzalo Pizarro, que a un canto de uñas estuvo de alzarse y llamarse rey del Perú. (p. 189)

Evidentemente, Juana recuerda varios acontecimientos pasados para narrarlos y convertirlos en un presente dramático (esta rememoración de la historia es lo que Kayser considera un monólogo histórico y épico según el tono como lo narre Juana). Este ejemplo manifiesta las características de un monólogo rememorativo, recurre a la memoria del pasado, y está marcado por la referencia directa de personajes como Gonzalo Pizarro, Francisco Esquivel, Francisco Hernández Girón, y por los puntos suspensivos que indican recuerdos, observaciones o "huecos" que impiden a la conciencia continuar con ese fluir. Estas marcas del monólogo rememorativo no frenan la presencia del tono narrativo y autónomo que desarrolla el monólogo interior.

Otra característica que podemos apreciar en el texto de Juana es el desorden cronológico en su rememoración del pasado. Un desorden que es admirable porque el monólogo, a diferencia del soliloquio, es como un río de imágenes que fluye sin detenerse, sin la intervención reguladora de la razón, sin coordinación con una constante desmembración sintáctica.

Precisamente, Juana se encarga de mostrar al lector ciertos hechos históricos y algunos pasajes previos a la expedición de Ursúa, tal como ocurre en su mente. El monólogo de la criada es una muestra del automatismo psíquico, cuyo objetivo es expresar el funcionamiento real del pensamiento.

Este monólogo es uno de los que mayor información histórica ofrece sobre el personaje que estamos estudiando.

El personaje de Juana constituye un cúmulo muy rico de significados, que facilita un mejor acercamiento a la vida personal, familiar y hasta militar de Lope. El discurso de la criada sin duda alguna, está minado de información. Es el personaje que más datos históricos y anecdóticos emite sobre Lope.

Como indica Aznar Anglés, el monólogo narrado "permite poner en escena lugares y acontecimientos —a cargo de la voz del narrador heterodiegético— y, a su vez, esos lugares y acontecimientos en la mente del personaje."[150] Vemos, por lo tanto, cómo el monólogo atañe a otros aspectos del lenguaje, de la dialogía del lenguaje. Según Bajtín, la dialogía establece la relación de voces propias y ajenas, individuales y colectivas. De acuerdo a esta interpretación podemos afirmar que el discurso de Juana no es totalmente autónomo, propio: el lenguaje es una propiedad colectiva, le pertenece a todos. Y tanto en el drama como en el espectáculo, el lector y el espectador se apropian de la polivalencia del lenguaje y establecen su propia perspectiva de sentido, de significado. En consecuencia se considera la dialogía como la base de la intertextualidad, de la que hemos hablado en las páginas anteriores.

Dentro de esta misma tipología también podríamos decir que gran parte de las características de este monólogo encajan dentro de uno de los criterios señalados por Kayser: es un texto de carácter reflexivo. La criada asiduamente está reflexionando, especialmente sobre la vida de Lope. Dada su condición de criada, y por sentirse acompañada en su faena, constantemente está hablando sola, está en un continuo soliloquio. Soliloquio y monólogo se manifiestan simultáneamente en este personaje.

[150] Eduardo Aznar Anglés, *op. cit.*, p. 66.

Mientras el soliloquio de Juana se caracteriza por reflexionar en voz alta sobre su identidad y sobre las acciones de su amo, su monólogo interior se reconoce por una serie de aspectos relevantes en la reconstrucción histórica de la jornada, entre ellos el referido a la justicia. Un ejemplo se da cuando Juana señala:

> Pues, ¿y el otro redentor de las Indias? "Comerán los pobres y se hartarán", llevaba escrito en su medalla aquel Hernández Girón, que andaba prometiendo libertad y justicia a boca llena. Comerán los pobres y se hartarán... Ortigas comerán y se hartarán de duelos los pobretes, si en estos señorones se confían. Gracias que me han sellado la lengua, que, si no... (p. 189)

Con este texto la criada no sólo cuestiona a Hernández Girón[151] por sus promesas de libertad y justicia, sino que, en otra parte del mismo y desde un rincón de la casa de Aguirre, exclama:

> cuál justicia podemos esperar los que servimos de quienes nos gobiernan, estén lejos o cerca. Dios Nuestro Señor hizo este Nuevo Mundo como el Viejo, y a unos los puso arriba y a otros nos puso abajo, y no ha de consentir en que se lo revuelvan, y así querrá que sea por los siglos de los siglos, amén. (p. 190)

Pese a que el monólogo tiene un título a modo de didascalia, con el que incide en su modo de elocución ("Reniegos de la Juana Torralva, privada del derecho a la palabra"), no son muchos los reniegos que se advierten en esta escritura escénica. El tono de Juana denota más bien reflexión, compasión y cierto resentimiento.

Simultáneamente a la presentación del discurso referido a la justicia, sobre la experiencia de lo que ha visto, oído y vivido, se produce una anagnórisis interna en el personaje. Torralva reconoce sus propias limitaciones, producto de su condición social. Juana está consciente de su

[151] Francisco Hernández Girón, como conquistador, en 1551 se situó a las órdenes de Francisco Pizarro en el Perú y posteriormente a las de Núñez de Vela. Dirigió la sublevación de la región cuzqueña contra las Leyes Nuevas (1542) en 1553, considerando injustas las disposiciones referentes a las encomiendas y las mercedes otorgadas a los primeros conquistadores. Durante un enfrentamiento fue apresado y condenado a la pena capital.

identidad: "Ella no es quién para enmendar al amo, ni para revolverle los humos a la niña [...] Chitón, cierra la boca, nadie te ha dado vela en este entierro". (p. 187).

Ese fluir de la conciencia de la criada, sin ningún orden de ideas, que refiere, entre otras cosas, el alzamiento de Pizarro contra el rey del Perú, también alude a los doscientos azotes que ordenó el alcalde a Lope en Potosí, y la venganza de éste. Según explica el Inca Garcilaso de la Vega, el Licenciado Esquivel prendió a Lope ordenando su azote público por haber infringido las leyes protectoras de indios.

El texto de Casto Fulgencio López testimonia el año de 1551 y el lugar de los acontecimientos, cuando Aguirre se

> enganchó como cabo de una cuadrilla con su aditamento de indios cargados de armas y bastimentos. Y dado que estaba prohibido el servicio personal de cargar a los indios, el Alcalde mayor de justicia, Licenciado Francisco Esquivel [...] el látigo del verdugo cayó doscientas veces sobre la espalda.[152]

Casto Fulgencio López señala con respecto a la acción del alcalde Esquivel que "el abuso de poder del alcalde arremetido contra Lope, solamente producirá otros cambios en el personaje" y, por supuesto, conociendo el carácter de Lope, lo conduce hacia la venganza, a rescatar su honor y la honra por tan terrible humillación. De ahí que Juana diga que "por ciento de leguas y por años lo buscó". El Licenciado Esquivel se entera de las intenciones de Lope, y temiendo por su vida, se dirige al Cuzco, donde es hallado años después por Lope:

> Muy sosegado estaba el ex-juez un día de Lunes al peso del mediodía, cuando Aguirre, aprovechando la ausencia de los criados, se introdujo sigilosamente en la casa. Atravesó resueltamente el zaguán y entró a un corredor que guiaba a una sala por la que subió a otro corredor en el piso alto [...] Allí estaba Esquivel, dormido sobre un libro abierto [...] En este momento

[152] Casto Fulgencio López, *Lope de Aguirre, El Peregrino. Primer caudillo de América*, cit, p. 65.

> sintió sobre las espaldas el traumatismo de los golpes acompasados de la soga del verdugo cayendo sobre sus espaldas pequeñas. Todo el odio contenido a través de las mil doscientas leguas, durante tres años y cuatro meses, le levantó ahora el brazo derecho armado de un puñal filoso y largo y con él atravesó las sienes del licenciado.[153]

Este mismo episodio que trata sobre las acciones del alcalde Esquivel contra Lope, es recreado de modo distinto por parte del novelista venezolano Miguel Otero Silva en su novela *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*:

> FRANCISCO ESQUIVEL:
>
> ¡Soldados, detened a ese mercader pequeño de cuerpo y de ruin talle que trae a su servicio una cuadrilla de indios! Detenedlo, soldados y llevadlo a la cárcel con las manos atadas! En forma clara y terminante advierten las ordenanzas que es delito cargar a los indígenas con pesos excesivos, y aquellos dos que forman parte de la cuadrilla de este hombre van doblegados por los caminos con grandes bultos sobre los hombros.
>
> LOPE DE AGUIRRE:
>
> No es buena justicia la que se dispone a hacer vuestra merced, señor Alcalde. No portan mis indios bultos desmedidos sino huecas vajillas de plata y fardeles de alimentos para saciar su propia hambre. Tampoco son los míos los únicos indios cargadores que vuestra merced ha visto traspasar hoy los muros de la ciudad. Todas las cuadrillas de negociantes llevan en su seno indios que trabajan de ese modo; no ha salido de Potosí alguna que no los lleve. ¿Por qué se fija vuestra merced especialmente en mí? ¿Es que me supone débil o cobarde al reparar que mido de estatura menos que los otros? Comete grave error en ese caso vuestra merced, ya que dentro deste pequeño cuerpo mío duerme un león vascongado que no tolera agravios ni humillaciones. Sépalo en buena hora vuestra merced.[154]

Después que Lope cumple su venganza, matando al alcalde, logra lavar su honra. Retomando el discurso de Juana puede decirse que éste es como una madeja que va tejiendo cada uno de los detalles, tanto físicos como históricos, que identifican a Lope como personaje histórico, como padre, como

---

[153] *Ibíd.*, pp. 66-67.
[154] Miguel Otero Silva, *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, cit., pp. 58-59.

soldado y como hombre polémico. Sin nombrarlo dice que es un hombre de unos cincuenta años, que es un "loco incurable". En algunos pasajes lo acusa de mezclarse con rebeldes y tiranos. Lo llama motinero. Juana desde su condición de esclava termina condenando la brutalidad del conquistador.

Hay que destacar que el espacio preponderante de Juana no es la selva, como lo será en Inés. El espacio dramático de Juana es la casa de Aguirre. Juana informa sobre algunos acontecimientos previos a la salida de la expedición. Hay que añadir que el personaje se sitúa en un marco de la vida cotidiana; su acción está impregnada de familiaridad doméstica y expedicionaria.

La construcción dramatúrgica del monólogo de Juana facilita a veces la respuesta en ausencia de Lope. Juana, en uno de sus dispersos soliloquios permite introducir parte del habla de Lope, especialmente cuando en una de sus tantas preguntas y reflexiones dice: "Pero ve y díselo [...] y te oirás decir: A callar y a tus cosas, metementodo, que yo sé muy bien lo que conviene a mí y a los míos" (p. 188).

Sin duda alguna, el dramaturgo técnicamente emplea un juego de voces en este personaje que sólo es perceptible en el montaje escénico. En el texto dramático sólo es posible a través de los signos de puntuación usados por el escritor.

El texto, como ya se ha dicho, introduce el diálogo entre Juana y Aguirre. La secuencia discursiva del monólogo abre la posibilidad del diálogo a partir del mismo personaje. El lector (en el texto dramático) o el público (en el texto espectacular) no podría comprender mejor la historia narrada de Torralva sino con la incorporación del otro yo, del otro emisor. Monólogos y diálogos aparecen simultáneamente en el texto de la criada. Cabe destacar que los diálogos del personaje propician la cantidad de preguntas y respuestas en el discurso. De ahí, que haya más de quince preguntas y respuestas en el

relato de Juana. El diálogo se hace aún más interesante cuando el autor introduce parte del discurso textual de las crónicas de Indias, que como sabemos es parte de la estructura intertextual que asume el texto de Sanchis.

La descripción que hacen los cronistas de Juana no da pistas de que estuvo obligada a cuidar de la hija de Aguirre o servirle a Aguirre. En LAT hay una alusión a su condición de esclava y dama de compañía. Su condición de "esclava de granjería" está marcada muy bien por su léxico: "Nadie me ha dado vela en este entierro, punto en boca", y otras expresiones como: "Si quieren que me callo, me callaré". Esta frase, que ha recorrido todo el monólogo de la criada, no deja de significar su reclamo a la limitada piedad que tenían los jefes o los patrones por sus esclavos. Juana teme por el silencio de no decir nada, también teme alterar el ánimo de Lope.

Este monólogo tiene una gran carga dramática y trágica que nos recuerda una parte de la *Poética* aristotélica, aquella donde se comenta de la misericordia, compasión y lástima por los hombres y por los hechos. Juana llega a tener compasión por su amo: "cómo es posible que a esa edad [Lope tendría no menos de unos cincuenta años cuando se alista en la expedición de El Dorado] pueda extraviar sus huesos por esos ríos". El sentido de la compasión de Juana por Lope se manifiesta en expresiones como la anterior, en la que augura a su amo su desventura y el posterior olvido:

> Se tiene compasión de las cosas tristes y dolorosas [...]. Son cosas dolorosas y destructivas las muertes, la falta de alimento, y los males causados por la fortuna, la carencia o la escasez de amigos, la fealdad, la endeblez, la mutilación.[155]

Las características repetitivas de lástima están mostradas a través de todas las acciones dolorosas que cuenta Juana acerca de la vida de Aguirre. No será solamente la criada la que sienta compasión por él cuando alude a

[155] Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, edición trilingüe de Valentín García Yebra, 1992, pp. 341-343.

"los huesos" y "ríos" como metáforas, sino también Pedrarias. Este presenció el apresamiento de Lope por los arcabuceros en Barquisimeto. El cronista reseña este momento crucial en Lope, a quien ya no le importa nada porque sabe que va a morir pronto. Veamos entonces la reseña de la actitud del soldado ante la presencia de sus compañeros:

> Era cosa de ver cómo bramaba y arrojaba centellas por los ojos cuando se le escapaban sus propios marañones, y cómo pretendía, el insensato, tenerlos atrapados por el miedo, forzar su lealtad con amenazas y castigos mortales, a la menor sospecha o fantasía de traición, de duda o desaliento. (p. 248)

En cuanto a lo trágico, viene determinado por ser precisamente la criada quien tenga compasión por su amo y por la manera cómo esta mujer va avizorando el final trágico de Lope. Las acciones de Juana mueven a compasión, miedo, misericordia y temor.

El discurso de Juana es como un baúl donde guarda toda la historia de Aguirre, minada de intrigas y acciones, que ayuda a complicar o distraer la figura de Lope en el texto a través de un presente continuo. Un presente que remite al pasado, al pasado de ella misma, y al pasado también de Aguirre. La vida personal de Juana se conoce a través de su testimonio, que por lo demás es bastante informativo. Este aspecto, al lado del carácter narrativo, le da mayor sentido a la historia que se narra en LAT. Es así que desde la sirvienta y dama de compañía del maese de campo Lope de Aguirre hasta el personaje histórico y célebre del gobernador Ursúa se ofrecerá una "dimensión polifónica de las distintas opiniones sobre la figura histórica enjuiciada".[156]

Finalmente asistimos a la eclosión de la historia amazónica y a la historia del marañón Lope de Aguirre presentada por Juana, quien no es

[156] José Vicente Peiró, "Visitas a la conquista de América: la *Trilogía americana*, de José Sanchis Sinisterra", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.), *Teatro histórico* (1975-1998). *Textos y representaciones*, Madrid, Visor, 1999, p. 445.

simplemente la presencia de una voz narrativa en *off* que informa, comenta, dice y reflexiona, sino un personaje, una máscara que aporta datos históricos, y que involucra al receptor en esa reflexión sobre la acción misma de contar y de explicar, con un lenguaje coloquial, una historia que ya conocemos, bien por la crónica de Indias, bien porque forma parte de la gran mitología hispanoamericana, y que representa una época compleja, difícil, que en la voz del dramaturgo sirve para vincularnos con un pasado que no tiene final. Así es como la historia presente y pasada en LAT ponen en entredicho la verdad del discurso de la historia oficial. Juana es una voz, un sermón, una idea.

Pedro de Ursúa o la frustración de un sueño: la conquista de El Dorado

El nombre de Pedro de Ursúa[157] es real e histórico como el de Lope de Aguirre. Ambos aparecen registrados en la crónica de Indias. Es obvio que la imagen histórica de Lope aventaja en fama y popularidad a Ursúa.

Aunque es cierto que todos los monólogos se dirigen a la reconstrucción histórica de Lope de Aguirre como referente principal del drama, también lo es que la presencia de Pedro de Ursúa juega una buena parte de protagonismo en ese texto y en parte de la historia de la conquista americana. Ursúa llega a América con unos dieciocho años, también esperanzado en el vellocino de oro: el famoso Dorado. No olvidemos que la expedición de El Dorado es responsabilidad suya. Ya a principios del siglo XVI la leyenda de ciudades y reyes de oro corría como pólvora en España. La codicia y la ambición de enriquecerse rápidamente condujo al Marqués de Cañete, Don Andrés Hurtado de Mendoza, virrey del Perú, a encargar la expedición de El Dorado y la jornada del río Amazonas (también llamada Omagua) a Pedro de Ursúa con el título de Gobernador. Así lo expresa, por ejemplo, el escritor colombiano

[157] El nombre vasco es Orsúa y nació aproximadamente en 1507, en tierra vasca, descendiente de buena familia y era muy "entendido en guerra". Pedro era un galán, de mediana estatura, bien parecido. Su barba era rojiza, buen rostro. Otros cronistas señalan que era mancebo, afable y pulcro al vestir. Caballero muy honrado y buen capitán. Julio Caro Baroja en su texto ya citado le dedica un buen espacio a este personaje

William Ospina en su novela *Ursúa*, en la que la ficción se apoya sobre un sólido andamiaje documental:

> Don Andrés Hurtado ya sabía de Ursúa: de su leyenda de capitán joven que había librado en los años anteriores las guerras del Nuevo Reino de Granada. Como miembro de la nobleza castellana, sabía de los obispos de Pamplona y de Tudela, conocía historias de la casa de Ursúa, y había sido bien informado por Pedro La Gasca, su antecesor en las tierras del Inca, de la lealtad de Miguel Díaz de Armendáriz y del valor inverosímil de su sobrino.[158]

Cabe destacar que la expedición de Ursúa fue la segunda que descendió hasta el Atlántico. La primera la emprendió Francisco de Orellana en 1540 en las proximidades de Quito, navegando con la corriente del río Coca que le llevó al río Napo y éste a su vez al Amazonas, alcanzando finalmente el Atlántico. Y una tercera expedición la intentó Juan de Palacios en 1635, quien fue muerto por los indios. Dice Gonzalo de Zúñiga que algunos de los soldados de Palacios lograron continuar el camino llegando al establecimiento portugués de Pará.

La segunda expedición fue asignada a Ursúa por el prestigio y fama de guerrero que había logrado en sus luchas contra los indios en América y los negros en Panamá, en torno a 1545. Este dato histórico lo aprovecha Sanchis para señalarlo en una de las alucinaciones que tiene Pedro:

> Mis años de trabajo, la penosa escalera de méritos sangrientos para obtener la jornada de Omagua. Y ahora, al borde mismo de sus puertas, vienen a mí los muertos de estos años con los miembros trocados, me cierran el camino. (p. 198)

[158] William Ospina, *Ursúa*, Alfaguara, 2005, p. 454. Esta novela recoge en gran parte la vida familiar, militar y guerrera de Pedro de Ursúa. Cabe destacar que la historia central de la obra se basa en el gran hipotexto de las crónicas de Indias y en las fuentes documentales que Ospina obtuvo de muchos historiadores y amigos.

Después de pasar varios meses recolectando gente y confeccionando balsas y bergantines, Ursúa emprende la expedición el 26 de septiembre del año 1560 con cuatrocientos hombres bien prevenidos con armas de fuego, caballos y comida para los tripulantes. Dice Oviedo y Baños que entre los soldados que lo acompañaban

> Iban muchos de aquellos que el Vi-rey había tirado á echar del reino, teniendo la inquietud de sus naturales bulliciosos, entre quienes sobresalían, Lope de Aguirre, Lorenzo de Salduendo, Juan Alonso de la Bandera, Cristóbal de Chaves, Alonso de Villena, Alonso de Montoya y otros, siendo hombres acostumbrados á motines, insolencias, y tumultos, empezaron desde luego á maquinar conspiraciones, procurando con enredos, y con chismes malquistar las operaciones de Ursúa, para granjearle quejosos, y hacer aborrecible su gobierno.[159]

De este modo, y por esta clase de gente, estuvo integrada la expedición de Ursúa. Por ejemplo, era de esperarse que entre esa lista de indeseables (aunque no sea citado por Oviedo y Baños) también iba Antón Llamoso, el matarife de Lope, de quien hablaremos posteriormente. Fue así como la esperanzada expedición repleta de "gente bellaca" salió de Santa Cruz de Saposova descendiendo por los ríos Huallaga, Marañón y Amazonas para satisfacer su único objetivo: la búsqueda de El Dorado. La exploración por el río Amazonas resultó infructuosa para Ursúa, Aguirre y para todos los que habían invertido en la gran empresa. Durante el recorrido se perdieron varias embarcaciones; hubo descontento entre los expedicionarios, muchos de los cuales querían regresar al Perú cansados de tantas penalidades.

Los motivos por los cuales el general Ursúa es asesinado fueron, supuestamente, desatender la tripulación, su desinterés por la búsqueda de El Dorado, la escasez de comida y la anarquía de los marañones. Es así como Lope encuentra el campo abonado para su plan, matar al gobernador:

---

[159] José de Oviedo y Baños, L*os Belzares. El Tirano Aguirre, Diego de Losada*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972, p. 221.

> Y a esta sazón el Gobernador iba malquisto con la mayor parte del campo, que eran ruines y mal intencionados, porque no les dejaba robar y atar indios, y ranchearlos y matarlos adiestro i siniestro, y decían que ya desde entonces tenia la resistencia; y también doña Inés, su amiga, quisieron decir que le habia hecho en alguna manera que mudase la condicion, y que le había hechizado [...] se había vuelto algo grave y desabrido, y enemigo de toda conversación, [...] parescia que las cosas de guerra y descubrimiento las tenia olvidadas, cosa, cierto, muy contraria de lo que siempre habia hecho y usado.[160]

A los noventa y seis días de expedición fue asesinado por sus hombres de confianza, por Lope y sus marañones. Algunos cronistas lo han enaltecido, vanagloriado, y tratado como la antítesis de Lope, quien es descrito como el sanguinario, el tirano, el peregrino, el traidor, el blasfemo, el hereje y otros calificativos degradantes. Ursúa es tenido como un gran caballero navarro, gallardo, guerrero, letrado, diplomático y de modales afrancesados. Estos dos vascos, desde rostros muy disímiles, son presentados en la obra de Sanchis, quien a través de elementos ficticios y reales va armando estos personajes, donde destaca el fracaso de Ursúa y la fortaleza de Lope, acompañada de sus dudas, incertidumbre, locura y crímenes. El dramaturgo nos muestra en su trama a un Ursúa débil, enfermo, solitario y desilusionado. La fiebre y el delirio serán los móviles o los pretextos que usa Sanchis para conducir a Ursúa al camino de la reflexión, del arrepentimiento. A partir de esos elementos formales del inconsciente colectivo, el dramaturgo ofrece el perfil del personaje histórico en este interesante monólogo.

Algunos aspectos representativos del monólogo interior de Ursúa

Este monólogo es uno de los más importantes de LAT para comprender la visión estereoscópica que se arma sobre Lope. Pisando el dudoso terreno de la valoración del general Ursúa, y aunque él directamente no menciona a Lope en su monólogo, es interesante detallar muchas de las frases significativas que el dramaturgo coloca en los delirios del gobernador. La

[160] Francisco Vázquez, *op. cit.*, pp. 42-43.

referencia histórica que recrea el dramaturgo es interesante, ya que además de enriquecer el monólogo permite comprender mejor la historia del militar navarro.

Mientras el monólogo de Juana comenzaba con una complexión que semánticamente indicaba, entre otros aspectos, la respuesta a una orden, el monólogo de Pedro se inicia con una frase exclamativa que pudiera reflejar duda, miedo, cobardía: "¡Regresar...! ¡Regresar al Perú!" (p. 195). Esta frase será una constante o un *leit motiv* en todo el monólogo, muchas veces producida por su mismo cuadro febril (recordemos el paratexto del monólogo: "Delirio del Gobernador Pedro de Ursúa, aquejado de fiebres"). La fiebre es, en efecto, el pretexto que usa el dramaturgo para que la conciencia del general Ursúa exprese numerosas imágenes que están almacenadas en su subconsciente. En este sentido, nos parece pertinente esta definición que sobre la conciencia aporta W. James:

> La conciencia consiste en un flujo encadenado de imágenes —imágenes visuales, fundamentalmente— pero también de pensamiento en materia verbal.
>
> El fluir no se detiene si no es por lapsus o interrupciones súbitas, las cuales no impiden a la conciencia retomar la continuidad.[161]

Esta interpretación que sobre la conciencia ofrece W. James se pone de manifiesto, claramente, en el discurso de Pedro:

> Omagua nos espera, vienen a nuestro encuentro sus notables... No... ¿qué hacéis aquí vosotros? ¿Por dónde habéis llegado? ¿Cómo recuperasteis vuestras manos cortadas, vuestras cabezas rotas?... Inés, Inés, despiértame. La fiebre me levanta malos sueños, vienen a mí los muertos [...] Mis años de trabajo, la penosa escalera de méritos sangrientos para obtener la jornada de Omagua... [...] vienen a mí los muertos de estos años con los miembros trocados, me cierran el camino. (pp. 198-199)[162]

[161] Cit, por Eduardo Aznar Anglés, *op. cit*., p. 58.
[162] La cursiva es nuestra.

Así, Pedro de Ursúa por medio de su conciencia va construyendo su propia fotografía, su propio drama. A través del sueño, la vigilia y la fiebre comienza a delirar, a señalar desde la idílica visión de su llegada a Omagua que no podrá regresar al Perú, porque sería claudicar.

En este mismo fluir, desde un orden cronológico, recuerda su cielo de Baztán, los muertos que lo llevan a la fama de invicto pacificador de rebeldes. Son los mismos muertos que él mira constantemente en sus sueños, las "largas estrías rojas", las "manchas rojizas", que atormentan sus sueños, y buscando sosiego le dice a Inés: "Límpiame la mirada, Inés. Ahuyenta los recuerdos y presagios que enturbian nuestras aguas" (p. 199).

Este segundo monólogo de LAT presenta una escalera de sucesos simultáneos y de rupturas temporales que hacen difícil ordenar el espacio y el tiempo del discurso escénico del protagonista. Asimismo, también muestra una polisemia de signos que conforman parte de la vida real y ficticia del personaje principal: el arrepentimiento, el amor, el temor, el miedo, la alusión a su linaje, el hambre y el deseo por conquistar el mítico Dorado. En las próximas páginas intentaremos dilucidar los aspectos más relevantes o representativos del monólogo,

Espacio y tiempo dramático en el monólogo de Ursúa

Como afirma Mª del Carmen Bobes,

> Todos los signos dramáticos, tanto los codificados como los circunstanciales o formantes, encuentran en el espacio dramático "su lugar sémico", es decir, el ámbito donde pasan a ser significantes en una unidad de sentido.[163]

[163] Mª del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 237.

El espacio diegético o argumental es simplemente el componente espacial del contenido del monólogo, el conjunto de los lugares ficticios o no, que participan o aparecen en la mente del monologuista. También puede ser el espacio representado por cualquier elemento representativo. Estos espacios cobran su significado en el espacio escénico, es allí donde pueden ser representados. El espacio escénico

> es el espacio real de la escenificación, el espacio teatral representante, como formas que varían según las diferentes épocas y culturas y plasmaciones concretas distintas en cada teatro (edificio) particular.[164]

El espacio dramático en que transcurre el monólogo de Ursúa, al igual que los espacios de los restantes monólogos, es el espacio de la ficción y sólo es perceptible a través de la imaginación del lector. En el espacio dramático no podemos apreciar lo que vemos en el espacio escénico o espectacular. En este último se concretan los signos característicos señalados o sugeridos indirectamente por el autor y por los personajes durante su enunciación. El director diseña el espacio escénico o escenográfico a través de las didascalias que emite el autor y de las indicaciones que van surgiendo del discurso de los personajes en el texto dramático y, por supuesto, de la inventiva del director.

Los espacios del texto dramático de Ursúa están virtualmente restringidos por el espacio real de su fiebre y de su delirio. Frente a estas limitaciones del monólogo, más o menos estáticas en su discurso, su relato utiliza espacios imaginarios, fantásticos, psicológicos, que limitan la heterogeneidad de espacios en el texto dramático y que sólo hallan su representación en el espacio escénico.

Otro aspecto importante del espacio del texto dramático que debemos acotar es que desde él se construye el espacio teatral o espectacular. Dice Anne Ubersfeld que:

---

[164] José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 128.

> el espacio teatral puede mantener una relación icónica:
>
> a) con el universo histórico en que se inscribe y del que es la representación más o menos mediatizada;
>
> b) con las realidades psíquicas (en este sentido, el espacio escénico puede representar a las distintas instancias del Yo);
>
> c) con el texto literario.[165]

Un aspecto bien interesante en el monólogo es el constante cambio psíquico del personaje y del espacio dramático, que ofrece la incorporación de varias modalidades temporales: un presente, un pasado y un futuro que se juntan en un mismo discurso. Las acciones explícitas del personaje están en un presente que se vincula a la fiebre, a la angustia, al delirio, al recuerdo, al agobio que inconscientemente logra refugiarse en las páginas del recuerdo como una salida a su situación dramática. Con respecto al delirio en este personaje, Virtudes Serrano anota:

> El "Delirio" imprime al habla de Pedro de Ursúa ese discurrir caótico con el que refleja en secuencias aparentemente inconexas, matizadas por su estado espiritual, el fracaso del descubridor y el miedo de la conciencia culpable que alternan con el sueño inalcanzado de El Dorado y la visión liberadora de un amor, en su enajenación momentánea, idílico.[166]

El recuerdo no es más que su pasado, su historia, su peregrinaje, su actuación, su "fama como invicto pacificador de rebeldes y de indios", su nombre de fundador y sus clandestinas fechorías cometidas durante ciertas guerras y alzamientos. Es pertinente referir que estos últimos hechos fueron escasamente difundidos por los cronistas de la época. Dice Emiliano Jos que por el año 1556 llegó Ursúa a Panamá para pacificar a un grupo de negros alzados que estaban arruinando el comercio y

> la imposibilidad de vencer a los negros por una lucha leal con las exiguas fuerzas que tenía, y los actos de bandidaje de aquéllos no requerían una guerra noble, y en consecuencia se valió Ursúa del engaño y del vino tóxico para dar

[165] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 119.
[166] Virtudes Serrano, *op. cit.*, p. 55.

> muerte a unos cuantos, prender a su rey Vallano o Bayamo y llevarlo, con otros muchos negros, prisionero a nombre de Dios.[167]

Parte de esa vivencia bélica es la que Ursúa evoca en su delirio, que como mencionamos es su presente. A partir de sus alucinaciones, se traslada a los años que preceden a la expedición para decir:

> Llevo conmigo un batallón de sombras y rencorosos vivos, y con ellos a rastras no puedo, no podemos alcanzar nuestro sueño. ¡Fuera! ¡Fuera de aquí! ¡Dejadme! ¡Dejadnos solos, limpios, sin pasado, como recién nacidos! Tan sólo así podremos alcanzar Eldorado, Inés: nuevos y puros. (p.199)

Algunos parlamentos del presente dramático de Ursúa funcionan como pequeños dispositivos que permiten la inscripción de su pasado histórico, aspecto que además de completar su cuadro biográfico, complementa un poco el presente de la historia que se pretende exponer: la debilidad del Gobernador y la frustración de un sueño: la conquista de El Dorado. El resultado de la intromisión histórica en el presente de Ursúa crea otro aspecto dentro del texto: una simultaneidad de escenas que dificulta la captación del tiempo teatral tanto en el texto como en la representación:

> Omagua, corazón intacto de las indias, mina caudalosa de todas las riquezas esparcidas de sur a norte, de mar a mar, bajo este nuevo cielo descubierto... Mi cielo de Baztán, de la Navarra toda, queda menudo y pálido a tu lado. Lo negro de tu noche, la luz de tus estrellas, la vasta combadura de tu bóveda, se me figuran cúpula del reino de Eldorado, promesa del cercano paraíso. (p. 197)

Podemos pensar que parte de ese discurso es una reflexión provocada por la vigilia o el ansia de poder, frustrada por sus desgastadas fuerzas. Ahora bien, estas notas de carácter reflexivo, acompasadas, a veces nostálgicas, no quedan muy claras para el lector. No resulta fácil determinar si el discurso pertenece al presente de la fábula o si es una reminiscencia (pensada

[167] Emiliano Jos, *op. cit.*, p. 41.

previamente al viaje). Será el texto escénico, con su respectivo montaje, el que se encargará de despejar la incógnita temporal de esa parte reseñada por Ursúa. El texto dramático y en este caso el monólogo está distinguido por el tiempo presente del personaje. Éste en el drama actúa y comenta los hechos en un presente. En el drama no hay narrador, sino una "virtualidad teatral"[168] y varios hablantes dramáticos.

Con respecto al tiempo en el teatro, Mª del Carmen Bobes apunta:

> El teatro se limita a la temporalidad del personaje que, como creación literaria, dispone sólo de un tiempo presente, porque se expresa en diálogo directo; pero el personaje tiene como marco de referencia extraliterario el mismo que la persona humana y virtualmente cuenta con un pasado, que puede incorporarse a través de la palabra del diálogo.[169]

El monólogo de Ursúa se distingue por una constante recurrencia del pasado. El presente del personaje, mediante su recuerdo, facilita una regresión en la obra, lo que origina un nuevo espacio en el texto: el espacio lúdico. Ese libre fantasear del protagonista inconscientemente lo hace variar de posición temporal tanto a nivel dramático como escénico. A veces, creemos que está fantaseando, soñando, reflexionando o recitando. Su mundo onírico no debe durar sino pocas horas en el tiempo de su enunciación: Ursúa suelta los aspectos más importantes de su vida y los menos tocados o estudiados por la historia, realiza una síntesis de su pasado. Por las limitaciones temporales que presenta el teatro es perfectamente justificado el resumen histórico que hace Ursúa de su propia trayectoria.

Haciendo uso de la intertextualidad, Sanchis coloca en la voz del personaje su pasado: origen, participación en las guerras, muertes ejecutadas y/o propiciadas por él. Un ejemplo de intertextualidad es la que se da por alusión, como observamos en esta parte cuando el gobernador dice:

---

[168] Juan Villegas, *Interpretación de la obra dramática*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971, p. 35.
[169] Mª del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 220.

> rebeldes de tres razas sometidos por mí a la obediencia del Rey y a su justicia [...] vienen a mí los muertos de estos años con los miembros trocados: negros con caras blancas, indios con manos negras, blancos de cuerpos pintarrajeados. (p. 198)

Cabe destacar que el tiempo que se suscita en el monólogo no es precisamente el tiempo de la acción. Recordemos que la acción pertenece al presente. El tiempo de Ursúa es el tiempo de su reflexión, de su conocimiento. Por supuesto, el tiempo teatral de éste en el monólogo procede, en parte, de una estrategia de aceleraciones y elipsis que aumenta, concentra y ahorra pasajes históricos tanto en el parlamento como en la acción. Observamos que el gobernador refiere en su monólogo unos pequeños fragmentos de su vida, aquellos que le sirven de fuente inspiradora para continuar el largo viaje hacia El Dorado y que además perturban su psiquis y le impiden conseguir tranquilidad, sosiego, produciéndole temor, culpa y duda. Cuando Sanchis satura el monólogo con datos de Ursúa, creemos que coloca en peligro su claridad del tiempo y del espacio teatral. El lector tiene que ir organizando el supuesto "caos informativo" que produce el delirio de Ursúa, que en un marco general se puede interpretar como el de un hombre para quien la búsqueda de El Dorado perdió su significado. El delirio produce contradicciones en el personaje, las cuales repercuten en las acciones de la jornada. Definitivamente, el delirio dramático de Ursúa crea problemas de espacio y tiempo para su montaje. Por un lado, el texto resume los noventa y seis días que duró como gobernador en la jornada de Omagua y, por el otro lado, narra la historia bélica (acompañada de rasgos genealógicos) que registra su vida antes de emprender el largo viaje del Dorado. El director escénico seleccionará el espacio y el tiempo del texto dramático para que las acciones del personaje en el texto espectacular no resulten confusas.

El arrepentimiento de Ursúa: un conflicto

El hecho de que el monólogo de Pedro de Ursúa esté concebido como el "delirio" de alguien "aquejado de fiebres" permite la desinhibición y

sinceridad del personaje. Éste señalará a través de su delirio los aspectos más importantes de su vida, algunas acciones realizadas antes de la expedición y los hechos más relevantes de ésta. El monólogo se inicia, como ya hemos advertido, con una marca de duda y de arrepentimiento ("¡Regresar...! ¡Regresar al Perú!"). Después de varios meses y días por el Amazonas, Ursúa se da cuenta de que ha sido un error haber salido del Perú y recalca diciendo: "Nada podemos contra tamaño poderío salvaje" (pp. 196-197). Con esta expresión y con muchas otras inscritas en el texto en ese mismo tono, Ursúa entra en un conflicto, un conflicto con la naturaleza, consigo mismo, el individuo, con su medio ambiente. Un ejemplo de ese conflicto con la naturaleza lo observamos cuando dice:

> Pero llueve otra vez, sin nubes ni tormenta. El cielo se hace agua y se derrama sin tregua sobre mi armada, pudriendo la madera de mis naves, las ropas, los pertrechos, la comida, la carne y la esperanza de mis hombres. Y nos llueve también desde los árboles, la tierra misma se deshace en lluvia, el río es como un cielo caído que levanta brumas, vahos que forman nubes y que llueven también sobre mis ojos, y los velan y apagan y adormecen... Es la fiebre otra vez. (p. 197)

Tal y como se aprecia, las imágenes del agua y de la lluvia que acompañan la grandeza de la selva amazónica, construidas poéticamente en el texto dramático y materializadas en los filmes *Aguirre, la cólera de Dios* de Werner Herzog y *El Dorado* de Carlos Saura, son un *leit motiv* en la obra que estamos revisando. El efecto que produce el agua en el texto dramático y su realización en los filmes presenta variados significados. Por un lado, representa el temor de la realidad de la naturaleza, avasallante, atemorizante, hostil que destruye muchos navíos de la expedición, partiéndose muchos de ellos en el caudaloso río amazónico[170].

Ursúa exterioriza una lucha de conciencia que implica su propia realidad. Ursúa, aquel hombre que con su gallardía, seguridad y fuerza había

[170] La destrucción de varias embarcaciones fue señalada en las crónicas, de cómo se perdió la poca comida que llevaban en ellos.

reclutado más de trescientos hombres de todo tipo (cronistas, herreros, mercaderes, clérigos, calafates) que, esperanzados en el hallazgo de oro y plata, se unieron a la empresa de la expedición de El Dorado, ahora estaba mostrando su debilidad. El militar que se había declarado defensor de los intereses de Felipe II, luchando contra los propios españoles, indios y negros de América, estaba afligido, desesperado. Ursúa representa en este monólogo la *hamartia* del héroe trágico, el protagonista que de la dicha pasa a la desdicha, pero en este caso no "por maldad, sino por un gran yerro"[171]. Se podría afirmar que, teatralmente hablando, es el conflicto interno del personaje, el preámbulo de su desgracia. La disminuida fuerza del gobernador, la merma de su autoridad, el hambre, la pérdida y la traición de sus hombres son el gran yerro.

Y esto ha originado un conflicto teatral que nos remite a las cuatro fases estudiadas por el crítico chileno Juan Villegas. La primera es la entrega del protagonista, Ursúa acepta dirigir la expedición de El Dorado, él será el guía, el portador de la acción, él llevará el mando de la expedición y para ello debe manifestar su propósito, que será la segunda fase del conflicto. Ursúa expresa su propósito a una parte de sus hombres, a los más allegados, a los de confianza:

> Aquí no hay más que darse, sin más, a la corriente infinita de este río, abandonarse en ella, hundirse en su fluir aletargado, eterno, como un sueño larguísimo... y despertar un día en la ribera prodigiosa de Omagua, cegados por el brillo de sus torres y murallas y templos de oro. (p. 197)

Una vez conocida la primera fase (la entrega del protagonista) y la segunda (el objetivo o propósito) sigue la tercera: "la mostración del obstáculo", la antagonista. En esta parte es cuando sale a relucir la figura de Lope, bajo el cargo de Maese de Campo, que prepara el asesinato de Ursúa. El carácter antagónico no sólo se establece a través del personaje que está en

[171] Aristóteles, *op. cit.*, p. 375.

oposición o en conflicto permanente sino que hay un factor bien destacado en el texto que funciona también en oposición al objetivo de Ursúa: la selva amazónica. La cuarta y última fase es "el encuentro de las dos fuerzas". Ursúa enfrenta las calamidades de la selva, las plagas, el hambre, el sueño, etc., y es víctima del asesinato —como se ha dicho— por sus propios hombres.

Muchos historiadores coinciden en señalar que cuando Ursúa emprendió la gran jornada del río Marañón ya estaba enfermo o por lo menos con una salud precaria, que fue empeorándose al ver que tras navegar leguas y leguas no se vislumbraba ningún indicio de que El Dorado estuviera cerca. Por supuesto no tenía la misma energía de los dieciocho años cuando llegó a América: ahora era un hombre de unos cuarenta años. Las características que destacan a Ursúa como un héroe trágico se inician cuando en él se advierte un estado de agnición: comienza reconociendo sus culpas, recordando sus muertos, aquellos que mató en el nombre de Dios.

Otras características del héroe son las pruebas a que fue sometido y tuvo que mostrar antes para ganar el mando de la expedición. Pero su afán por descubrir el mito de El Dorado y por alcanzar más fama ante el Rey lo condujo a su propio error. Ursúa quiere borrar el pasado. No quiere más sangre. Se arrepiente, lo que no pasa nunca con Aguirre. Éste ni siquiera se arrepiente cuando sabe que lo van a matar; al contrario, le indica al arcabucero que el primer tiro es malo, luego continúa y dice con respecto al segundo: "éste está mejor". Sanchis, sin pretender tomar partido por Aguirre, continúa abonando características positivas a éste, mientras que a Ursúa le va restando gallardía. Añade a este personaje una particular nota que permite, como decíamos antes, el móvil que desencadenará las acciones del personaje: el delirio. Este funciona como una unidad catalizadora, encargada de mostrar su debilidad, la perturbación de su razón y por ende la demora, el retraso de sus avances guerreros y militares.

El conflicto de que es prisionero el personaje que se considera frágil puede ser muy difícil de enunciar; no obstante se mantiene solo, y no se espera del espectador que lo acompañe. Es imposible no sentir la tensión de este conflicto; pero no es fácil. Existe una figura del general Ursúa previa a la jornada de Omagua. Ursúa es el prototipo del héroe trágico presa del delirio, cuyo papel se explica en su totalidad por un conflicto profundo envuelto en las tinieblas y tormentas del sueño y de la fiebre.

El temor del Gobernador

Como estamos viendo, Sanchis concibe un monólogo que pareciera tender un puente entre la búsqueda de El Dorado, el fracaso y la muerte de Ursúa. En la búsqueda está su orgullo, su prestancia, su poder. Esa será su perdición, piensa que su fuerza es propia. Por eso el fracaso es más trágico. Su mundo es de contrastes: el orgullo, la fuerza, la debilidad, la flaqueza, la muerte. Todo en medio del delirio conmovedor. Ursúa parece también un tirano, un usurpador. Su destino es ser engañado. Bien afirma el investigador ya citado, Carlos Manuel Rivera, al referirse a Ursúa:

> Vemos, a través de la caricaturización grotesca de este personaje, casi un elemento esperpentizador que distorsiona su realidad circundante, logrando un efecto irrisorio sobre sus quejas de miseria, pesadumbre, enfermedad.[172]

También vemos esa debilidad encarnada en Ursúa con paralelo al desgaste de la expedición, y éste no es más que la claudicación del personaje ante la frustración de la empresa, víctima de su propia expedición: asesinado por sus propios hombres durante la jornada, episodio referido en el monólogo de Inés. El espectador no podrá ver el asesinato, la escena ocurre fuera del drama.

El temor y el miedo están presentes en la mayoría de los personajes del texto dramático que estamos analizando. El temor es narrado desde varias

[172] Carlos Manuel Rivera, "Transgresión y transculturación/interculturación en el Teatro Fronterizo de José Sanchis Sinisterra", *Gestos*, 36 (noviembre 2003), p. 109.

perspectivas. Por ejemplo el Marañón extraviado en la selva teme no encontrar a su compañero Arrieta; Elvira, la hija de Aguirre, teme ser asesinada por su padre; Inés teme el quedar viuda; Juana teme por la muerte o el destino de Aguirre y en Ursúa el temor alcanza el sentido aristotélico:

> Sea, pues, el temor cierta pena o turbación ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso. Pues no se temen todos los males, [...] sino los que pueden causar grandes penas o destrucciones.[173]

El temor de Ursúa es otro de los móviles del texto que lo lleva a hablar de su pasado. Su voz interior interviene como un fluir de la conciencia, sin ningún descanso en las ideas. Va relatando lo que hizo y se desespera. Teme lo que pueda sucederle en el futuro. En fin, Ursúa es, en la escritura escénica de Sanchis, el personaje víctima de la empresa que se le encomendó: la expedición de El Dorado. Como hemos constatado, el monólogo está pleno de acontecimientos, de ideas que contribuyen al avance del drama. No olvidemos que el monólogo que le sigue será, en gran parte, la ampliación del retrato de Ursúa. El argumento del monólogo de Inés será la muerte o el asesinato del gobernador. Y será a partir del enunciado de ésta que iremos completando el perfil que sobre ese personaje va diseñando Sanchis simultáneamente con otras características, finalidades, condiciones y penurias de la expedición de Omagua. Será Inés quien relatará el asesinato de Ursúa y su convivencia con Juan Alonso de la Bandera, uno de los doce matadores de Ursúa.

En conclusión, el monólogo de Ursúa no es sino una parte del tiempo de la pausa de la acción general que sólo es perceptible y adquiere mayor sentido en el discurso dramático y global de *Lope de Aguirre, traidor*. En consecuencia, este monólogo revive parte de la vida bélica de Ursúa antes de emprender la frustrada expedición, su arrepentimiento, el temor del futuro, su rotundo fracaso, su prejuicio y el resumen de los noventa y seis días que duró su mandato en la jornada de Omagua.

---

[173] Aristóteles, *op. cit.*, p. 345.

Inés de Atienza:
una referencia de la expedición de El Dorado

El tercer monólogo del texto y el segundo femenino se titula "Planto de Doña Inés de Atienza, ante el cadáver de Ursúa, su amante". Será, pues, Inés, su viuda, quien entre sollozos refiera el asesinato del Gobernador. El monólogo girará en torno a ese episodio, que estará acompañado de otros datos que enriquecen la trama de la historia que se fabula. Además de contarse con detalles la muerte de Ursúa acaecida el día de año nuevo, el 1 de enero de 1561, en la provincia de Machifaro, refiere los cambios que se produjeron en la jornada con su desaparición. Inés, al igual que el resto de los personajes, contribuirá a estructurar la larga historia de la expedición de El Dorado que se teje en el texto de estudio.

Este monólogo se configurará mediante el tono elegíaco del "Planto", pero irá, como veremos, más allá de las convenciones del género clásico, que trata sobre los temas desgraciados y trágicos.

Decíamos en el capítulo anterior que la muerte de Ursúa, conocida y contada por su mujer, Inés, genera compasión en el espectador. La compasión, el temor y la catarsis son premisas fundamentales en la poética aristotélica, y básicas en la construcción de las acciones. Los autores, desde Esquilo,

Sófocles y Eurípides hasta el teatro moderno, las han utilizado. No es casual que Sanchis las use para describirnos la muerte del gobernador, quien permanecerá prácticamente oculto en los parlamentos de los restantes personajes, y, cuando aparece, será para generar "cierta pena por un mal manifiesto, destructivo o penoso, de quien no merece recibirlo; mal que también uno cree poder padecer o que puede padecer alguno de los suyos."[174]

Afirma Robert Abirached que "El personaje teatral está llamado, por el solo hecho de que actúa, a entrar en contradicción con el mundo que lo rodea: interpelado, es necesario que responda y que sus estructuras resistan: para seguir esta cohesión, no hay otro principio que la verosimilitud." Y más adelante advierte que dicha verosimilitud "no designa lo verdadero, sino su imitación, [...] no define un absoluto, sino que hace referencia a una relatividad y cubre un contenido que es variable".[175] Esta visión del personaje está bien delimitada en LAT. El personaje de Aguirre, por ejemplo, aunque esté en ausencia, cubre todo el espectro accional, y concede al autor un centro que capitaliza la intriga. Esto lo podemos notar desde el primer monólogo, cuando Juana Torralva introduce la circunstancia de Lope a través de un referente lingüístico terrible: la imagen demoníaca del personaje, que lo comprometerá en su acción y que, por lo demás, curiosamente se corresponde con la estética del romanticismo.

A través de Juana Torralva, Inés de Atienza, Ana de Rojas, el Marañón anónimo y hasta Pedrarias (el último monologuista) veremos cómo el aventurero español Lope de Aguirre acapara el centro de la historia. Sanchis demuestra en la construcción de sus monólogos una teatralidad digna de los mejores dramaturgos del siglo XX. No es sólo el manejo impecable del lenguaje, sino también la manera como enfoca el conflicto histórico, sin aspavientos innecesarios, colocando al personaje central en toda su dimensión humana, y a su vez interiorizando lo que, según su parecer, ha debido ser su

[174] *Ibíd.*, p. 377.
[175] Robert Abirached, *op. cit.*, p. 38.

justificación, su ambigüedad: "¡Viejo traidor! Nunca he de perdonarle el convertir su propio sueño terrible y justiciero en una absurda danza de la muerte (p. 248). Esta expresión de Sanchis en boca de Pedrarias es altamente significativa y controversial. Mientras el dramaturgo español expresa de alguna manera su visión de la conquista americana a través del cronista, el dramaturgo venezolano del siglo XIX Adolfo Briceño Picón en una obra en donde interviene Lope, dice: "con el alma henchida con ideas de libertad e independencia [...] pues yo combatiré con la naturaleza y saldré victorioso". Esta expresión de Aguirre visto por el dramaturgo venezolano es también bastante alusiva y polémica. ¿Lope remedando al Libertador? Bolívar dijo en un momento: "Si la naturaleza se opone lucharemos contra ella y haremos que nos obedezca". ¿Briceño Picón, en 1872, con su personaje adelantándose a las tesis de Casto Fulgencio López y Miguel Otero Silva, en cuanto a la justificación de sus actos? Ya veremos más adelante que no es casual la concepción histórica particular que tiene Sanchis de los hechos acaecidos en esa época, tan desconocida y mitificada a ratos, de nuestra historia hispanoamericana. Pero, sin duda, uno de los tantos logros de Sanchis es el uso de una serie de elementos teatrales para conseguir que el espectador/lector siga con interés su drama: lo lírico, lo aventurero, la burla aparecen entrelazados.

También es necesario señalar la fuerza de este teatro en el escenario: los recursos técnicos, los cambios de decorado, maquillaje, intercambio de luces, ambientación, etc., muestran un autor para quien el teatro es una estructura totalizadora del drama, y en el que la historia no es un aditamento a la intriga y la acción, ni un marco de referencia al tema tratado, sino más bien es la historia real de un personaje complejo, vilipendiado, maltratado por la historia oficial, saludado tímidamente por cierta crítica de corte marxista, de pensamiento más liberal, menos prejuiciosa. Tanto Sanchis como el venezolano Briceño Picón nos dejan entrever, en cierta medida, una justificación de la actitud de Aguirre, política y social, que nos permite como lectores/espectadores, imaginarnos, formarnos una idea, una visión del

mundo muy particular, que puede rebasar un solo plano de lo real para convertir la figura de Aguirre en ese desencadenador de "las unidades de sentido y de función" de que nos habla María del Carmen Bobes, pero no sólo en la estructura dramática, sino como actitud extradramática.

El espacio dramático del monólogo de Inés, al igual que el espacio dramático de los demás monólogos, sólo constituye una parte del universo de la obra. Todos los monólogos presentan su propio espacio y tiempo dramático, que en parte son señalados por las didascalias y por las observaciones del personaje. En Inés se advierte un presente y un pretérito. Este último es incorporado en su diálogo a través del recuerdo, que muchas veces es utilizado como un medio para justificar su presente. Inés constantemente le reprocha al cadáver de Ursúa su ambición por la búsqueda de El Dorado o por el país de la canela y por arrastrarla a esa empresa.

El texto de Inés alude a un hecho pasado: la muerte del gobernador. El presente de ella es su reflexión, su temor, su miedo como viuda, sin dueño en la selva amazónica y rodeada de los doce matadores de Ursúa; por eso clama piedad, al sentirse deseada y acosada por ellos. Inés, que presume no ser tan inocente en su angustiosa conversación con el muerto, jura también vengarse de los asesinos, y cree que el deseo de su cuerpo "será el reclamo venenoso que hará morir a quienes tan cruelmente te arrancaron de mi carne" (p. 204). Esta venganza vociferada en su presente será su gran frustración. A Inés no le da tiempo a vengar la muerte de Ursúa. Poco tiempo después del asesinato del gobernador, Inés ya no figura en el relato de las crónicas. Aguirre, luego de ordenar la muerte de Lorenzo Zalduendo —amante de Inés—, también encarga la de ella:

> Y luego mandó a un sargento suyo, llamado Antón Llamoso, y a un Francisco de Carrión, mestizo, que fuesen a matar a Doña Inés; los cuales fueron

> y la mataron a estocadas y cuchilladas, que era gran lástima vella, y robaránle cuanto tenía.[176]

Así como Inés relata la muerte de Ursúa, Antón Llamoso, en el sexto monólogo, narra con detalles cómo la asesinó a ella y a su tercer amante Lorenzo de Zalduendo:

> A doña Inés, por ejemplo, la desgarré primero con "Espino" hasta dejarla bien abierta, pero luego, ya metidos en danza, "Gallardo" quiso también hacer su parte, y allá lo vierais ir, entranándose en el cuerpo como un endemoniado, no menos de veinte veces... (pp. 223-224)

La entrada de Inés como relatora de este discurso ha sido evocada y hasta anunciada por Ursúa en su monólogo, específicamente en las últimas líneas, aquejado por la fiebre, cuando dice: "Pero no más, ya no más sangre, Inés. Ya no más sangre" (p. 199). Ella resumirá la muerte del gobernador, algunos sucesos de la jornada de Omagua y algunos datos que señalan su origen:

> Y ahora, ahora yo tendría que llorar por mí, Inés de Atienza, fruto mestizo de dos años y sangre india, ni india ni española ya, sólo mujer sin amo, perra entre perros ávidos, sin más derecho a vivir que el que me da mi cuerpo deseado (p. 202)

En esta breve cita señala rasgos de su identidad mestiza. Otra referencia histórica y literaria que reseña su origen es el texto *Lope de Aguirre. El Peregrino, primer caudillo de América* de Casto Fulgencio López:

> Era esta Doña Inés hija de uno de los primeros conquistadores del Perú, Don Blas de Atienza, y de una india del valle de Jauja. Era, hacía tres años, viuda del caballero español Pedro de Arcos, a quien jugó una mala pasada con el capitán Francisco de Mendoza, pariente del Marqués de Cañete, enamorado perdidamente de la mestiza, con la cual, "siendo casado, tuvo ciertos dares y tomares" y por cuya causa fue deportado a Panamá. Este acontecimiento, rodeado de un apasionado concierto, produjo un escándalo en Trujillo, donde después y

[176] Francisco Vázquez, *op. cit.*, p. 60.

> por la temprana muerte de su marido, vivió Doña Inés recatadamente hasta la llegada de Ursúa.[177]

A un mes de la muerte del gobernador, Inés inicia su relación con Alonso de la Bandera. Éste aparece en el texto como el primer amante después de la muerte de Ursúa. Según Casto Fulgencio López, La Bandera, después de su complicidad en el asesinato del gobernador,

> aprovechó el momento para mostrar su protección a la mestiza y separándola del cadáver y de la tienda la consoló cuanto pudo, ofreciéndole su persona para ampararla de aquella chusma. A la viuda no le quedaba otro camino que acogerse al ofrecimiento de este hombre, ahora triunfante y poderoso, y comenzó por rogarle que le permitiera dar cristiana sepultura a su señor.[178]

Para Inés, al igual que para el resto de las mujeres que participaron en este tipo de expediciones, era difícil oponer resistencia en esos momentos tan complejos, difíciles y sobre todo cuando la expedición estaba conducida, después de la desaparición de Ursúa, por matones, esbirros, sanguinarios, anárquicos, que sólo pensaban en robar, matar y conquistar el oro a como diera lugar. A Inés no se le ocurría otra solución a su conflicto que utilizar su cuerpo como medio de castigo. Y en esa conversación imaginaria y permanente con Ursúa dice:

> y yo, Pedro, tu Inés, ya no te pertenezco, ya tengo nuevo dueño o, por mejor decir, mi cuerpo, que cada noche acepta los jadeos y ardores de juan Alonso de la Bandera, sí, aquel que hundió primero su daga en tu costado... Pero no te inquietes, no sufras, no vomites, Pedro de Ursúa, soporta como yo tan sucia afrenta, porque ésta es mi venganza, es tu venganza ésta. (p. 204)

El personaje protagónico presenta un hondo dramatismo lírico en el transcurso de su tiempo dramático. Es importante destacar que ese tiempo procede a través de una estrategia de elipsis y aceleraciones que expurga una parte de su vida, que, por un lado, borra y, por el otro, ahorra los intervalos

[177] Casto Fulgencio López, *op. cit.*, p. 83.
[178] *Ibíd.*, p. 122.

tanto en el habla como en la acción, que son los lugares en los cuales se manifiesta. Hace su propia reflexión, que va desde que se inició como mujer hasta su "viudedad". Inés trata de hacer una catarsis cuando evoca palabras muy directas y a veces metafóricas:

> maldita hembra codiciada por jauría de varones.
>
> No otra cosa ha sido mi vida, desde que estos pechos brotaron de mi cuerpo de niña y un aroma frondoso me nació en lo hondo del vientre. Hembra codiciada por jauría de varones, sí, Pedro de Ursúa, varón también sediento de mi carne (p. 202)

Este recuerdo juvenil que funciona como una catarsis le hace olvidar, en parte, el terror y la piedad sobre el acoso de los expedicionarios. A través de la piedad y del temor Inés logra purgar tales pasiones, constantemente trata de ir dando consuelo a sus propias penalidades.

La crónica de Vázquez y Almesto registra los nombres de algunos matadores que asediaban a Inés: "Lorenzo de Zalduendo, capitán de la guardia, que estaba mal con el dicho Juan Alonso, y competían los dos en amores de la Doña Inés, que habia sido amiga del Gobernador."

Esta misma información, debidamente adaptada, la pone Sanchis en boca de Inés cuando dice:

> Mi dueño, Juan Alonso, ya tiene quien le acecha para ocupar mi cuerpo. Es ese tu paisano Lorenzo de Zalduendo, y tras él me codician el mulato Miranda y su compinche Pedro Hernández. (p. 204)

Según el relato de las crónicas y el monólogo de la propia protagonista, tuvo que soportar las desatadas furias amorosas de los conquistadores, el asedio y acoso sexual de algunos de ellos. Entre los nombres figuran precisamente los ya citados con anterioridad.

Esta circunstancia también fue anotada por el novelista Uslar Pietri en su *Camino de El Dorado*. El capítulo III de esta novela está dedicado a Inés y se titula "La más bella mujer del Perú". En él Uslar recrea la belleza de la mestiza, y narra que Juan Alonso de la Bandera y Lorenzo Salduendo pretendían y asediaban a la esposa del Gobernador:

> Afuera, en la calle, un hombre adosado al muro de enfrente, procuraba mirar al interior al través de la ventana iluminada. Era Juan Alonso de la Bandera. Desde que por la tarde se había quedado absorto mirando la maravillosa mujer, no había podido apartarla de su imaginación [...] Se imaginaba estar junto a ella y hablarle [...]
>
> Febril y desasosegado anduvo dando vueltas hasta que entrada la noche, vino sin saber cómo, a disimularse frente a la casa para tratar de verla. [...] Se embutió más en la sombra para ver sin ser visto. Aquel era Lorenzo Salduendo. [179]

Cabe matizar que el acoso de estos hombres aumenta con el asesinato del gobernador. Inés es la mujer que llora la ausencia del compañero, contempla el cadáver de Ursúa, llora su muerte y el dolor de verlo apuñaleado e, imaginándose a los culpables, llena de ira y de indignación, llama "perros traidores" a los asesinos del general. Clama venganza por su muerte, pero también lamenta haber dejado el Perú, haber dejado su comodidad, su paz, su tranquilidad y su hogar. Está arrepentida. Este arrepentimiento se origina al sentirse sola, sin amo, sin marido. Ante su cadáver le reclama, entre otros aspectos, su ambición por El Dorado:

> Pero a ti te acuciaba el brillo inapagable de esta oscura jornada. Me arrebataste con besos y palabras de la paz y riquezas del Perú, para traerme contigo a una mísera guerra de alacranes. (p. 202)

Este personaje que lamenta su salida del Perú, que en medio de su dolor señala a los asesinos de su amante el gobernador, al primero de los matadores que nombra en su largo monólogo es a Juan Alonso de La Bandera: "[...] como

[179] Arturo Uslar Pietri, *El camino de El Dorado*, Buenos Aires, Losada, 1977, p. 33.

ese Juan Alonso, el primero en herirte con su espada, el primero en hincar su odio y su deseo en nuestra carne" (p. 202).

Observamos así los citados significantes temporales de Anne Ubersfeld, que se caracterizan por microsecuencias que, entre otras funciones, "anuncian la progresión de la acción y la sucesión de los acontecimientos". El monólogo de Inés es rico en significantes temporales, ya que a través de su desatado llanto, de su dolor, rememora su origen, sus desdichados amores, las vicisitudes de la expedición, la muerte de Ursúa, su fallida venganza.

En otro apartado del monólogo, sin el empleo de metáforas, nombra por primera vez a Lope de Aguirre y al traidor don Fernando de Guzmán. Inés mantiene una conversación con su interlocutor, Pedro de Ursúa, como si estuviese vivo. Puntualiza su comentario de esta manera:

> Han alzado por general a don Fernando, tu falso amigo, que apadrinó tu muerte, y por capitán de la guardia a mi solicitante Juan Alonso, y por maese de Campo a ese Lope de Aguirre, a quien llaman el loco. (p. 203)

Este tono despectivo que Inés hace de Aguirre es el mismo que utilizará Ana de Rojas en su monólogo para referirse a Lope. Mientras Inés lo describe como un loco, Ana lo trata como un ateo, blasfemo y ladrón. El adjetivo "loco" que es colocado en el discurso de Inés también es referido en *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*. El narrador de esta novela, entre los aspectos que señala de Lope, advierte precisamente que

> En los lugares donde había vivido, especialmente en las regiones del norte del Perú, se le conocía como Aguirre el loco. Pero lo decían con simpatía y amistad y sin dejar de respetarlo.
>
> La fama de loco que tenía Aguirre influía en sus actos, es decir, que a medida que envejecía —tenía ya cuarenta y cinco años, que no eran pocos para un soldado— se creía el caso de justificar su reputación.[180]

[180] Ramón J. Sender, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Madrid, Magisterio Español, 1968, p. 13.

Es necesario subrayar que la referencia sobre el adjetivo "loco" es tomada de la crónica de Vázquez y Almesto, quienes en su larga descripción sobre Aguirre señalan: "Era bullicioso y mal acondicionado, que no cabía en ningún pueblo del Pirú; y de todos los más estaba desterrado, y no le sabían otro nombre sino Aguirre el loco."[181]

Asimismo es importante indicar otras referencias directas de las crónicas de algunos sucesos presentes en la obra ficticia de Sanchis y en otros autores hispanoamericanos. La fabulación permite recrear ciertos acontecimientos, en este caso la muerte de Ursúa, bajo la óptica particular de cada creador, que puede conferirle un carácter desmitificador.

En el texto dramático del venezolano Adolfo Briceño Picón, titulado *El Tirano Aguirre, drama en tres actos*,[182] uno de los personajes, llamado Cortés, comenta sobre la futura conspiración y muerte de Ursúa:

> A Lope de Aguirre, el domador de potros del Perú, el fiero conspirador de Lima, el que tiene pacto con el diablo, según dicen, se le ha antojado fraguar una conspiración que habrá de estallar esta noche, contra el jefe del ejército, el General Dn. Pedro de Ursúa, el cual será decapitado, para poner en su lugar a D. Fernando de Guzmán, el hijo del veinticuatro de Sevilla, y a Lope de Aguirre por su Maestre de Campo.[183]

El cronista Gonzalo de Zúñiga señala:

> Los que mataron al gobernador Pedro de Orsua, que ya son muertos, son los siguientes: D. Fernando de Guzmán, general Juan Alonso de la Bandera, y segunda persona del campo é [sic] teniente de general y principal en el motín; Lorenzo de Salduendo, capitán de la guarda de D. Fernando Cristóbal Hernández [...] Los que al presente son vivos, es el cruel tirano Lope de Aguirre, que era maestre de campo, y otros cuatro o cinco que van con él.[184]

---

[181] Vázquez-Almesto, *op. cit.*, p. 271.
[182] Los tres actos están titulados de la siguiente manera: "La conspiración", "La prisión" y "El parricidio".
[183] Adolfo Briceño Picón, *El tirano Aguirre*. Drama nacional, Caracas, 1872, p. 6.
[184] En Elena Mampel González y Neus Escandell Tur (eds.), *op. cit.*, p. 11.

El resto de los nombres de los que participaron del asesinato del general fueron: Miguel Serrano, Alonso de Montoya, Alonso de Villena, Pedro de Miranda, Pedro Fernández, Martín Pérez y Juan de Vargas. Cabe precisar que el monólogo de Inés sólo hace alusión a seis de los conspiradores contra Ursúa. Los que más refiere ella en su monólogo son Alonso de la Bandera, por su acoso sexual, y Lope de Aguirre, por su terrible proceder. De ahí la reiteración de esos nombres en su discurso.

El asesinato de Ursúa descrito en el texto del venezolano Briceño Picón, ocurre en el primer acto titulado "La conspiración". Los encabezadores de la muerte, en ese acto, son Aguirre y Fernando de Guzmán. En esta primera parte del drama se configura el momento de las acciones que desencadenarán la historia. Nos hallamos, al igual que en el texto de Sanchis, ante una serie de escenas movidas, diversas. Justamente una de las características de los monólogos de *Lope de Aguirre, traidor* es su gran movilidad escénica, que nos permite apreciar claramente los estados anímicos fundamentales, básicos del desarrollo de la existencia de los personajes. Un aspecto curioso en los dos textos, tanto en el de Briceño como en el de Sanchis, es la presencia de la noche y el silencio del río. Los autores diseñan el sitio con una luna llena que ilumina el paisaje, que irá desapareciendo para dejar ver a los personajes comprometidos en la conspiración. Pero mientras la muerte de Ursúa se desarrolla en el texto de Briceño por las acciones de los conjurados, en el texto de Sanchis es recordada por Inés de Atienza en su presente dramático. El dramaturgo acude al *deus ex machina* para señalar el hecho trágico de Ursúa. Este sucede fuera del drama, y sólo es perceptible a través del recurso ya señalado en páginas anteriores.

La identidad de Inés, como personaje central, se va aclarando a lo largo de las acciones que se suscitan en el monólogo. Inés dice que es la unión de dos razas: española e india. No se resigna a ser una espectadora pasiva del crimen. Por segunda vez repite el nombre de Aguirre:

> Cuando me mira, sus ojos atraviesan mi cuerpo, que nada le enardece, y escudriñan mi oculto pensamiento. He de procurar su muerte, si quiero vengar la tuya, Pedro de Ursúa. Es aquel vizcaíno pequeño de cuerpo y de ruin talle de cuyos voceríos te burlabas: aquel Lope de Aguirre, ¿lo recuerdas? (p. 205)

Inés siente la inquietud que produce la mirada de Lope, quien pareciera tejer un destino trágico para ella. Y no se equivocó, ella es asesinada pocos meses después de la muerte de Ursúa.

Este monólogo es uno de los relatos más dramáticos del texto, y en donde está enmarcado el acto catártico del personaje. Su dramatismo se inicia cuando reconoce el asesinato de Ursúa. Aturdida por el crimen, se siente impotente, sola (es lo que como lectores imaginamos de esta secuencia dramática). Inés llora, se arrepiente, entra en cólera contra los cómplices y responsables del crimen, reniega de su origen. Su ira y su llanto desgarrado nos recuerdan a aquellos personajes femeninos de la tragedia griega, a la heroína trágica, a Antígona, quien desafía las fuerzas y el poder de su tío Creonte para darle sepultura, en secreto, a su hermano Polinices. Inés sacrificó su honor para intentar vengar la muerte de su compañero. Acepta ser la amante de Juan Alonso de La Bandera para llevar a cabo su venganza. No la realiza porque está condenada a morir por órdenes de Lope.

Inés concebirá su piadoso acto de duelo como una forma de alcanzar *kléos*, es decir, la "gloria" y "el renombre" que generan las grandes hazañas varoniles. La heroína dice, por ejemplo:

> Ahora yo tendría que llorar por ti, Pedro de Ursúa. Ahora yo tendría que regar con lágrimas la tierra que cubre tu cuerpo ensangrentado. Rasgar mis vestiduras, arañarme la piel, manchar de barro y cenizas mis cabellos. (p. 201)

Mientras los personajes griegos estaban signados en sus acciones por los dioses, muchos de los personajes de Sanchis están signados por la ambición. En resumen, Inés cuenta su propia historia: desde niña fue víctima de las codicias de los hombres, después de viuda es sometida a la fuerza para

saciar el deseo de los hombres de Aguirre. Sufre en silencio todos los atropellos, la inclemente política de Lope y la violencia sexual de los conjurados, y es incapaz de rebelarse por temor a ser asesinada. Creemos que el temor y el miedo de actuar contra aquellos "perros rabiosos" fue el motivo de su fracaso como heroína trágica.

Después de la muerte de Ursúa, Inés parece comprender todas las situaciones, ideas y sueños del Gobernador. Entabla como una especie de *subconversación*[185], hace uso de la presuposición, del sobreentendido, de la reflexión, de la intuición, del recuerdo. Observemos el siguiente pasaje, donde se dirige a Pedro:

> ¿No los sientes merodear, inquietos y febriles? Todos lo están desde tu muerte, también los que la urdieron y acabaron, y los otros, los que supieron de ella en la larga madrugada. Se ha desatado un viento de locura que sacude a leales y traidores y, huérfanos de ti, todos conspiran por llevar tu jornada a su provecho. Ya nadie piensa en Eldorado. Quizás nunca pensaron, tan sólo tú soñaste ciegamente en tal quimera, que yo dije seguir para seguirte, y que ahora yace aquí, manchada, con tu sangre y desgarrada. (p. 203)

Inés hace alusión a las divisiones y controversias entre los hombres que suscitó la muerte de Ursúa. La lucha ambiciosa por el poder se apoderó de ellos. Esa división y anarquía entre los marañones es relatada en las crónicas y de alguna manera ha sido señalada o introducida como rasgo de la intertextualidad en LAT. Inés también asoma el gran sueño de Ursúa: la conquista de El Dorado, alude a la codiciosa búsqueda del oro como el impulso básico de los conquistadores españoles. Ursúa persigue asimismo ese afán de enriquecerse. De igual manera, también estaba la búsqueda de la gloria, el orgullo y la vanidad que caracterizaba a muchos conquistadores españoles.

La historia de Inés va acompañada muchas veces de la historia de la expedición, como puede observarse cuando, después de la muerte de Ursúa, dice lo siguiente:

[185] Término tomado de Nathalie Sarraute, que representa el conjunto de movimientos minúsculos que preparan el diálogo.

> Para salir a la mar, dicen unos, y encaminarse hacia el Perú, para seguir en pos de El Dorado, dicen otros, pues ya andan divididos, ya se forman facciones, desconfían los unos de los otros, crecen rencores y se incuban nuevas traiciones, nuevos crímenes. (p. 204)

Este comentario de Inés, con ligeras modificaciones del dramaturgo, es extraído de la crónica de Francisco Vázquez. Después del asesinato de Ursúa, y como ya observamos en aparte del monólogo de Inés, hubo muchas contrariedades entre los hombres de Aguirre, hubo divisiones y eso trajo como consecuencia anarquía y guerras entre ellos, motivadas además por el hambre, la falta de sueño, las calamidades y la lejana esperanza del motivo de la expedición: el hallazgo del oro.

El monólogo o la subconversación de Inés tiene coherencia, sigue el ritmo de los acontecimientos, es fluido y corresponde, en este caso, al pensamiento verbalizado de Inés. En su monólogo, que podríamos tildar de homodiegético (pues narra como testigo de los acontecimientos), está la presencia de un narrador heterodiegético, que podría darse en consecuencia de la historia que se narra.

Inés también se caracteriza por ser un personaje trágico reflexivo, que se transfigura narrando con detalles el asesinato de Ursúa. Creemos que la pretensión de este monólogo no es sino la de destacar, en parte, la participación de la mujer en la expedición, quien fue tratada en las crónicas como la compañía del expedicionario, pero que para Sanchis significó más que eso[186]. La posición de Inés frente a la realidad de la expedición, frente a la anarquía que se suscita después del asesinato del Gobernador, es la de buscar una salida a su situación. Situación que es bastante dramática y conflictiva para ella, especialmente por su condición de mujer, tiene limitaciones para enfrentarse con la majestuosidad de la selva y de los esbirros. Sus planes de

[186] En una conversación con el autor me manifestó su inquietud de escribir un libro sobre las mujeres que participaron en la expedición.

venganza fracasan, y termina asesinada por los hombres de Lope pocos días después de la muerte de Ursúa.

La descripción de los expedicionarios de El Dorado se va desarrollando al ritmo de las acciones de Inés. En otra parte de su discurso y en su conversación permanente con Ursúa continúa diciendo:

Han alzado por general a don Fernando, tu falso amigo, que apadrinó tu muerte, y por capitán de la guardia a mi solicitante Juan Alonso, y por maese de campo a ese Lope de Aguirre, a quien llaman el loco, y a otros muchos capitanes, pagadores, justicias y hasta almirante de la mar. (p. 203)

Esta descripción que sobre algunos de los homicidas de Ursúa y aliados de Lope realiza Inés contribuye a ir armando la historia que se narra en los nueve monólogos. Aunque cada uno de ellos se distingue por su propia identidad, por su propia historia, y su lectura resulta coherente sin necesidad de remitirse a los restantes para comprender lo que se dice, también es cierto que cada uno aporta elementos que enriquecen y confeccionan la trama que se narra en *Lope de Aguirre, traidor*.

Este monólogo, además de ser uno de los más dramáticos, es uno de los más completos en cuanto al significado de la historia que se cuenta. Inés, de alguna manera, construye el perfil del gobernador; destaca sus sueños sobre la expedición de El Dorado; resume su crimen y cómo participaron los esbirros de Lope en él, la conspiración que desató la muerte de Ursúa; la seducción de ella por parte de los matadores, su condición de mujer viuda ante la soledad de la selva; la ambición de los hombres y la reflexión sobre la expedición sin Ursúa.

De los monólogos femeninos, es destacable el de Juana Torralva por su significación: presenta un aluvión de ideas que luego se van desarrollando en las historias de los demás personajes. Sin embargo, los monólogos de Ana de

Rojas y de Inés de Atienza también resultan atractivos. Además de ser enriquecedores de la trama de *Lope de Aguirre, traidor*, son construidos bajo la mirada de la denuncia, que en algunas oportunidades resulta de un potente lirismo y en otras es netamente dramático, destacando el carácter apelativo del protagonista, aspecto que induce a un hondo dramatismo en el texto, visible, por ejemplo, cuando Inés dice:

> Breve luto me deja tu arrebatada muerte; más breve viudedad mi lamentable vida. Casi no tuve tiempo de besar tus heridas cuando ya, como cuervos, de entre tus mismos matadores me acosaron ansiosos pretendientes. (p. 201)

Uno de los aspectos más interesantes en los monólogos femeninos es la reconstrucción de los acontecimientos más relevantes de la jornada. Ana de Rojas presenta treinta de los cuarenta y un días que Aguirre pasó en la Isla de Margarita e Inés reelabora con detalles el asesinato del primer Gobernador de la expedición. Es importante aclarar que no es pretensión del texto dramático reconstruir la realidad histórica de los acontecimientos: conviven en él la ficción, la visión del mundo del dramaturgo, y la visión oficial de los hechos, es decir, la que se dio a conocer. Inés, de participante de los acontecimientos pasó a ser relatora y protagonista de la terrible expedición de El Dorado. Al igual que Shila, uno de los personajes protagónicos de *Naufragios de Alvar Núñez o la herida del otro*, aunque en otra dimensión, es una víctima. En ambos personajes hay una manía de recordar. Shila constantemente dice: "acuérdate de mí, y de cómo en mitad de la noche te buscaba y apretaba mi cuerpo contra el tuyo para darte calor"[187]. Mientras Juana Torralva es descrita en la novela de Ramón J. Sender como una mujer muy religiosa, maternal y con buena voz, que cantaba la jota,[188] Inés es tratada en esta novela como la amante de Ursúa. Hay varias anécdotas y detalles de este personaje. Entre los detalles se destaca el apelativo "Cholita":

[187] José Sanchis Sinisterra, *Trilogía americana*, cit., p. 93.
[188] Dice Sender en su texto *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre* que era una vena de extravagancia que había en la familia. En cuanto se sentía en un lugar elevado, una escalera, la rama de un árbol, lo alto de una colina, rompía a cantar.

> Obligaba Ursúa a hacer antesala a todo el mundo, no importaba su cargo militar. Y eso no era por soberbia, sino porque a todas horas estaba dulcemente ocupado con doña Inés, la cholita, como comenzaban a llamar en el virreinato a las mujeres mestizas.[189]

En definitiva, Sanchis, en su objetivo de relatar la historia de la expedición, detalla, en este monólogo, algunos pormenores y acontecimientos trágicos de la desaparición del gobernador, y la anarquía de los conquistadores por el futuro de la expedición. El dramaturgo no sólo conserva viva la historia del crimen de Ursúa sino que además revitaliza el género del "Planto" a través de la figura de Inés. El llanto desatado y la tristeza de ésta ante el cadáver de su amante, como bien lo dice el paratexto, consolida la elegía del monólogo.[190] Es así como el monólogo o planto de Inés se distingue por un relato trágico minado de desgracias y penas que recuerda por momentos las obras dramáticas de los grandes clásicos griegos.

[189] Ramón J. Sender, *op. cit.*, p. 38.
[190] Ya en el siglo pasado, el poeta Federico García Lorca trató de rendirle homenaje a este género cuando escribió sus versos por la muerte de su amigo Ignacio Sánchez Mejías, o cuando Miguel Hernández dedica una elegía a su amigo, también escritor, José Ramón Marín Gutiérrez, mejor conocido como Ramón Sijé, quién murió la Nochebuena de 1935.

Don Fernando de Guzmán: realidad y parodia

Don Fernando de Guzmán, adulador, el que traicionó a Ursúa, tiene a su cargo el cuarto monólogo. En él, la dureza y la ironía se vigorizan con la fuerza dramática del escritor. Este da cuenta de las emociones del llamado Príncipe del Perú, desde su cursilería, su complejo edípico y su ambición por el trono. En realidad, el dramaturgo exterioriza su humor, burla e ironía en este personaje, sin perder el hilo de la historia de Omagua. Leopoldo Sánchez Torre, en un trabajo sobre *La Torre de los siete jorobados*, advierte que el humor

> No es un ingrediente insólito en los relatos de miedo; al contrario, al menos desde el siglo XIX, el narrador adopta en ocasiones un tono, si no abiertamente jocoso, sí al menos simpático y risueño, el tono justo para que se cumpla el efecto buscado, un efecto que podríamos llamar balsámico, pero que no deja de ser también una forma de acrecentar la familiaridad, la autoridad y por tanto la credibilidad del narrador, crucial para que el relato alcance sus propósitos atemorizantes.[191]

Esta explicación sobre el tema del humor que plantea el profesor Sánchez Torre, aunque estudiada y pensada para el relato fantástico de la novela de Emilio Carrere, nos aclara y permite comprender el empleo del

[191] Leopoldo Sánchez Torre, "Para reírse de miedo: humor y autoconsciencia en *La torre de los siete jorobados*", en Vicente Domínguez (ed.), *Los dominios del miedo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 281.

humor en otros textos literarios. Y, en este caso, nos orienta a entender el tono humorístico y burlón que Sanchis confiere a Don Fernando. La caracterización que el dramaturgo diseña del supuesto príncipe, acompañada de expresiones como "Me he emocionado" (p. 209), "Debe de ser por la emoción" (p. 209), y la conducta que le atribuye durante la confección de la carta para su madre (como cuando le dice: "siéntate en tu poltrona de Toledo, no vayas a caerte de espaldas con las noticias que te envío... No, no, no"; p. 211), tienen un marcado tono irónico. El dramaturgo construye una caricatura del personaje, destacando en él, unos rasgos descalificadores. Lo presenta como un hombre amanerado, débil en sus acciones, glotón y cobarde, lo que sin duda son características que ironizan su título recién obtenido: "Príncipe del Perú y de Chile".

Sanchis quiere poner de relieve la actitud superficial, timorata del designado príncipe Guzmán. Para eso se vale de la información presente en algunas crónicas de Indias que muestran a Guzmán como un hombre inepto y fatuo. Del hecho cierto de haber sido nombrado príncipe después de la muerte de Ursúa, Sanchis lo parodia, lo ridiculiza, y se burla de su supuesto título nobiliario. Rafael Núñez ha estudiado, entre otros aspectos, la presencia del humor como efecto estético:

> el humor se produce a partir de un acontecimiento imprevisto que resulta, por un lado, desprovisto de sentido, que no podemos interpretar de acuerdo con los códigos convencionales [...] y sin embargo, por otro lado, promete un sentido [...] que no podemos conceptualizar, explicar verbalmente, pues si lo hacemos, lo acomodamos a las convenciones, lo despersonalizamos, y le hacemos perder la gracia.[192]

Este monólogo de Guzmán es un ejemplo de lo inesperado, de lo espontáneo, y se caracteriza, entre otros aspectos, por la sorpresa del

[192] Rafael Núñez Ramos, "El efecto humorístico como efecto estético", s/p, Material multigrafiado amablemente cedido por su autor. Se trata de la primera versión, en castellano, de un artículo escrito en colaboración con Guillermo Lorenzo: "On the Aesthetic Dimension of Humor", *Humor. International Journal of Humor Research*, 10/1 (1997), pp. 105-116.

personaje, por situaciones insospechadas que el espectador o el lector nunca espera y que mueven a risa.

Don Fernando es el personaje que utiliza Sanchis para mover o despertar la burla del lector y/o espectador. Son interesantes las propias palabras de Sanchis con relación a Don Fernando y el recurso dramático del humor:

> No renunciar al humor, no simplemente como un efecto endulzador, de la recepción teatral, sino como una herramienta intelectual, un modo de considerar la realidad no solemne, no transcendente, no enfático, no melodramático. Siempre que puedo, recurro al humor en un intento de evitar esa pretenciosidad, de sacralizar lo real. Realmente uno lee las crónicas y se imagina a ese tipo, creándose esa corte, en pleno Amazonas. Es un entremés, un sainete.[193]

El testimonio de Sanchis en afianzar su humor a través de Don Fernando aclara más el perfil del personaje, y no cabe duda de que este monólogo presenta características de un entremés, un sainete moderno, carente de trama, donde lo menos esencial es el asunto y lo más importante es el personaje. La esencia de este monólogo está en las escenas mismas del personaje, en su realismo y en las acciones que realiza. Sus acciones se mueven en un tono cómico y popular. El material de este monólogo-sainete procede del suburbio de la expedición, de lo más ruin, de lo grotesco. Basta imaginar a Don Fernando, como el hombre jocoso, gordo, amorfo, sin clase, glotón, que dice ser príncipe saliendo de un bohío con *"La boca chorreándose de alimentos"*, ordenando la escritura de una epístola. La escena no podría ser más graciosa. Sin duda alguna, el dramaturgo, a través de la deformación consciente y literaria de este personaje, establece algún tipo de relación con el género literario creado por Ramón del Valle Inclán: el esperpento. Uno de los recursos básicos de la técnica esperpentizadora es la cosificación de las personas. Sanchis reduce a Don Fernando a un mero signo de payaso, pelele; hace de Don Fernando un personaje esperpéntico adjudicándole rasgos

[193] Sor Elena Salazar, Entrevista con José Sanchis Sinisterra (ver Anexo).

grotescos y absurdos, ridiculizando y distorsionando su real figura. El esperpento de Sanchis es esencialmente una deformación del personaje y de sus acciones. Según la Crónica de Indias, Don Fernando fue un simple soldado que se alistó en la expedición por el renombre de su padre.

La burla y la degradación del personaje van seguidas a veces de un apoyo intertextual o metaliterario. Constantemente el hablante dramático básico de este monólogo hace alusión a la historia de la expedición: "Aguirre dice que ya no habrá más bandos ni disensiones ni muertes, que iremos hermanados, dice... Y dile además que también dice... dile que..." (p. 214).

Don Fernando es uno de los personajes más pintorescos e inverosímiles del drama. El tratamiento que el dramaturgo le da en el monólogo corresponde a un príncipe devaluado, a un príncipe carnavalesco. Es presentado en el texto como la marioneta de Lope, que no toma ninguna decisión y sólo está pendiente del placer, de saber que es el nuevo Príncipe del Perú y de Chile; es un personaje sin iniciativa, apocado, sin escrúpulos.

Don Fernando aparece reseñado en el monólogo de Inés como uno de los traidores y encabezadores del asesinato de Pedro de Ursúa. Por cierto que, muerto éste, se agudiza el protagonismo de Lope, quien capitalizará la atención de este monólogo. Es así como Don Fernando de matador pasó a ser príncipe de la expedición amazónica. Lope ordena alzar por General y Gobernador de la expedición a Don Fernando de Guzmán. Este, sin mostrar ningún tipo de desacuerdo, acepta de inmediato:

> aquél se desistía del cargo que tenia, y que no lo queria tener, si todos no eran muy contentos dello, y qué el que quisiese esta guerra seguir, lo dijese muy claro, y tenerle por general, y por tal le diese su palabra y lo firmase de sustentarlo, y morir por cada uno de ellos; y quel que no quisiese seguir la guerra se aclarase y lo dijese, quél le daba su palabra de ponerlos a salvo en la Margarita y no hacerle fuerza. Todos juntos dijeron que le querian por general y morir con

> él, [...] hubo que juraron de morir y vivir en su servicio y de conocer otro Rey y señor sino al dicho General.[194]

Seguro Don Fernando de que su principado llegaría a buen final con Lope, da su palabra a los hombres de la jornada de no presionarlos en la continuidad de las acciones y dejarlos libres en la Isla de Margarita. Don Fernando no conoce la Isla, que Lope quijotescamente le habría ofrecido compartir si juraba fidelidad a su tiranía militar. Don Fernando es asesinado por sus propios hombres el 22 de mayo, y Aguirre llega a la isla el 22 de julio, dos meses después de la muerte del nombrado príncipe. Cabe recordar aquí que

> Aguirre y sus amigos mataron al capitán Miguel de Serrano, y a las vueltas, los dichos Martín Pérez y Juan de Aguirre mataron a su Príncipe Don Fernando á estocadas y arcabuzazos: y así fenesció la locura y vanidad de su Principado, y pereció allí la gravedad que había tomado, y todas sus cuentas le salieron vanas.[195]

Este episodio extraído de la crónica de Vásquez está recogido como veremos más adelante en el monólogo de Antón Llamoso, quien entre otras muertes da cuenta de cómo Aguirre encomendó la de Don Fernando. Éste, al igual que los anteriores personajes, también tiene su interlocutor, y es el mayordomo Gonzalo, el Gonzalo Duarte[196] que tanto se menciona en las crónicas. Don Fernando va configurando mediante sus propias palabras su descripción física y psicológica como príncipe.

Cabe recordar que el título de Príncipe le fue otorgado por Lope de Aguirre, como bien se señala en la crónica de Toribio de Ortiguera:

> Lope de Aguirre [...] Muncho me huelgo, caballeros, de verlos tan bien puestos y determinados en cosa que tanto nos importa para nuestra quietud y aumento, y para que la guerra del Pirú se haga con la libertad que todos

[194] Gonzalo de Zúñiga, *op. cit.*, p. 15.
[195] Francisco Vázquez, *op. cit.*, pp. 283-284.
[196] Gonzalo Duarte fue uno de los hombres que sabía del plan para asesinar a Pedro de Ursúa y no dijo nada porque Aguirre le prometió el cargo de capitán, promesa que nunca cumplió.

> deseamos, y con justo y derecho título, réstannos por hacer una ó dos diligencias, pues con ella llevaremos el fundamento y autoridad que nos conviene. La primera es que nos desnaturemos de España y digamos y confesemos que el rey Don Felipe no es nuestro rey, ni señor natural, negándole el vasallaje; y lo segundo, que elijamos á don Fernando de Guzman por nuestro príncipe, señor y rey natural para le coronar en el Pirú en llegando alla.[197]

La cita de Ortiguera señala cómo por orden de Aguirre se le dio el título de Príncipe a Don Fernando de Guzmán y además aparece en la arenga de Lope, "la primera acta de independencia de las colonias": la desnaturalización de España. De esta manera, parte del título del cuarto monólogo, "Emociones y flato de Don Fernando de Guzmán, Príncipe del Perú, Tierra Firme y Chile por la gracia de Dios", está concebida bajo un tono sarcástico inspirado en la crónica de Ortiguera. El altisonante nombre de Don Fernando recreado por el dramaturgo finge una realeza que sólo existe en su imaginación y en la de Lope.

De cómo Don Fernando utiliza la epístola para contar su historia y mostrar su conducta

> puso casa de príncipe [...] dió nuevas conductas á sus oficiales y capitanes, señalándoles largos salarios de á diez, doce, quince mil y veinte mil pesos de oro [...] comenzaba sus cartas, conductas y provisiones de esta manera: Don Fernando de Guzmán, por la gracia de Dios príncipe de Tierra Firme y de Pirú y del reino de Chile.[198]

El monólogo de Don Fernando se centra en su proclamación como Príncipe del Perú y su primer día de gobierno. Llama la atención la referencia epistolar que diseña el dramaturgo para resumir esta interesante y destacada parte de la historia de Omagua, que se inicia el 23 de marzo de 1561. Don Fernando ensaya la escritura de una carta para su madre, donde se observa su enorme apego y dependencia de su progenitora, cuestión que le sirve al dramaturgo como pretexto para seguir parodiando al acomplejado personaje.

[197] Elena Mampel González y Neus Escandell Tur (eds.), *op. cit.*, p. 89.
[198] Casto Fulgencio López, *op. cit.*, p. 156.

La carta de Don Fernando, dictada a su mayordomo, a su interlocutor vivo, forma parte de la reescritura histórica que se deriva, como hemos señalado, del hipotexto de la historia fragmentada de su nombramiento como Príncipe del Perú, que reescribe Sanchis en el drama LAT. Es así como la carta del llamado Príncipe se instala en subrayar su proclamación y en destacar una apología de Lope, obviando sus muertes y sus atrocidades durante la expedición. De ahí que el nombre de Lope será reseñado por él como el héroe, el soldado, el padre, el justiciero, el defensor de los indios y el de "labia sentenciosa y persuasiva" (p. 213); y su nombramiento como una de las mejores propuestas de la expedición. Sobre estas dos ideas, el Príncipe reescribirá su carta. Con respecto al enunciado de la reescritura debemos fijarnos en que el hipotexto empleado es propio. En este caso, Don Fernando es el sujeto de la proclamación, es decir, de sus acciones y de su discurso. No podríamos señalar que el hipotexto le es ajeno:

> cuéntaselo todo... Bueno, todo, no, pobrecilla: Las muertes que se han hecho, mira de recatarlas. Dile que ha habido que cumplir algunas justicias rigurosas, que el gobernador Ursúa quería dejarnos perdidos en estas arboledas inhabitables y llenas de bichos, que de las riquezas del reino de Omagua y Eldorado, nada de nada, que la gente andaba desabrida, enojada y sediciosa, que todo eran discordias y pendencias y que, en fin, para evitar males mayores, hube de consentir en ser nombrado su Capitán General. (p. 211)

Es interesante la identificación entre palabra y realidad que realiza Don Fernando. Escribir algo significa para él transformarlo en real: la carta. La escritura del personaje se opone a la de los cronistas, especialmente a la de Pedrarias. La carta de Guzmán sostiene el espacio del poder, construida en función de una selección de los hechos de la expedición, con la omisión de aquellos que perjudiquen el nombre de Aguirre. No existe la verdad; la carta confronta distintas verdades: la del Cronista, la del dramaturgo, la del propio Guzmán y la de Lope. La presentación retórica de justificar los crímenes de Lope marca la distancia entre el discurso oficial y el discurso literario de la carta de Don Fernando.

La mentira y la falsedad del personaje están acompañadas de su traición. Los asesinatos de Lope están justificados en su carta. En el monólogo hay pocas acciones, intrigas. El hablante dramático se limita a la caracterización del personaje como tal. Lo más importante para el dramaturgo es develar su figura, caracterizarla de manera negativa a través de su torpeza y superficialidad.

La carta comienza con una frase cursi: "Amantísima madre, […] siéntate en tu poltrona de Toledo, no vayas a caerte de espaldas con las noticias que te envió." Al personaje le parece que esta no es la mejor manera de iniciar la carta, y decide agregar otra introducción: "Madre y señora mía... o mejor... Señora y madre mía" (p. 211). El personaje usa una táctica dilatoria que alcanza una función discursiva: retarda, sintetiza, a veces despista. Estos "signos dilatorios" despiertan la tensión semántica de Don Fernando. La función de la catálisis es, ante todo momento, una función fática: mantiene el contacto entre el hablante dramático (actor) y el receptor, los dos sujetos esenciales de la comunicación teatral. En el prólogo de *Mísero Próspero y otras breverías* Sanchis acota:

> El actor interpreta significa afirmar, entre otras cosas, que su trayecto creativo comporta leer, descifras, traducir (a otra "lengua'"), incorporar y transmitir aquello que vibra entre lo dicho y lo no dicho, entre la palabra y el silencio, entre el texto, el contexto y el subtexto. Significa también negar la tentación de actuar la literalidad del texto, de ilustrarlo, de ostentarlo, así como la pretensión de ignorarlo, de aplastar o expulsar sus significados, "escribiendo encima" un discurso parásito que lo reduzca a mero pretexto de otra cosa.[199]

La presencia del género epistolar posee gran importancia en la caricatura del personaje. A través de la carta reparamos varias notas informativas que dan cuenta de sus orígenes y de sus ambiciones. La carta tiene un valor polisémico dentro del monólogo. Por un lado, refleja la parodia que del código romántico hace el dramaturgo al introducir este recurso. Y por

[199] José Sanchis Sinisterra, *Mísero Próspero y otras breverías*, cit., p. 10.

el otro, el uso del idiolecto del personaje como elemento paródico. Los textos románticos se caracterizaban, entre otros aspectos, por la figura de la carta. Esta mantenía el clímax de la obra. A través de ella se develaban muchos secretos familiares. La existencia del texto epistolar revela el tratamiento humorístico que el dramaturgo hace del amado Príncipe. Su incompetencia y su falta de autoridad también se reflejan en sus pocas acciones.

Este monólogo al igual que los demás refiere constantemente el discurso cronístico y una parte de la carta dirigida al Rey, que resume las ideas del razonamiento que hizo Aguirre ante sus marañones. Este último recoge la valentía, la transparencia, la gallardía de Aguirre de comentarle al Rey sobre sus hazañas, asesinatos, atropellos y decisiones. Mientras el discurso de la ficción muestra el sentido humorístico, irónico de Sanchis, empeñado en destacar las características o la parte clandestina que ninguna historia ha publicado de estos personajes, como las anécdotas de Don Fernando, los amores de Elvira, los hechizos de Inés, etc., la ficción recae directamente sobre Don Fernando. Consideremos el título del monólogo "Emociones y flato de Don Fernando de Guzmán, Príncipe del Perú, Tierra Firme y Chile por la gracia de Dios". El paratexto no puede ser más irónico si reparamos en el elemento descalificador previo a la exhibición del príncipe de las dos naciones.

Sanchis selecciona parte de la conducta de Don Fernando para ironizarlo, y lo trata en su discurso como un personaje cursi, especialmente cuando dicta las notas para su madre. Este Príncipe sólo piensa en comer, beber y dormir. Casto Fulgencio López lo describe, en varias oportunidades, echado en "un chinchorro con la boca chorreando jugo de guanábanas". Sanchis utiliza esos aspectos identificadores del personaje para burlarse de la glotonería del príncipe de la selva amazónica, del príncipe de los zancudos. ¿Imaginemos a don Fernando vestido como un príncipe y sentado en una poltrona en plena selva amazónica? ¿A quién le iba lucir, a quién iba a gobernar o dirigir?

Don Fernando, traidor

Don Fernando no sólo figura en la famosa carta de desnaturalización de Aguirre, sino que aparece registrado en casi todas las crónicas. Don Fernando inicia la lista de los "matadores" de Ursúa, como lo recrea Inés a partir de la versión oficial que dio el bachiller Vázquez:

> Los que aquella noche se hallaron en matar á Pedro de Ursúa, gobernador, y á su teniente don Juan de Vargas, según lo que yo vide por vista de ojos [...] son los siguientes: Don Fernando de Guzmán [...] que era ya nombrado General, y Lope de Aguirre, Maese de campo.[200]

La mayoría de los textos cronísticos refiere la traición de Lope de Aguirre. No es extraño que el texto de Sanchis se titule Lope de Aguirre, traidor. Pero Aguirre no fue el único traidor, Don Fernando de Guzmán también lo fue. A propósito, la crónica del ya citado Vázquez señala:

> fue la mayor traición que en el mundo se ha hecho lo que Don Fernando hizo al gobernador, por la mucha y antigua amistad que con él tenía, que era tanta, que ni comía el uno sin el otro, y dormían muchas veces juntos, aunque tuviesen cada uno su cama, que era cosa de creer la grande hermandad y amistad que Pedro de Ursúa mostraba al Don Fernando, así por obras como por palabras, que no se podía creer que tal traición hubiese hecho hombre con otro que como ellos, se hubiesen tratado con tanta amistad.[201]

En el texto de Sanchis, Don Fernando es descrito por Inés como un hombre falso, cobarde, cómplice, adulador de Lope de Aguirre, cuestión que se evidencia cuando Don Fernando dice:

> no necesito dormir vestido, como Lope de Aguirre, ya que él vela por mí y por todos, como hombre leal e infatigable que es. Eso quiero decir... ¿Verdad, Gonzalo? Qué temple de soldado, qué miras de caudillo, qué cuidados de padre, qué labia sentenciosa y persuasiva. (pp. 212-213)

[200] Elena Mampel González y Neus Escandell Tur (eds.), *op. cit*.
[201] Francisco Vázquez, *op. cit.,* p. 44.

Lejos estaba Don Fernando de pensar que su principado duraría poco, él corrió el mismo destino que Ursúa y otros hombres de la expedición. Como hemos podido detectar en páginas anteriores fue otra víctima de Lope, quien

Sabía que entre los soldados bajo su mando había una gran cantidad de traidores sin otra mira que el pillaje. Comprendía que Don Fernando de Guzmán era un pobre pedante, pero necesitaba una figura decorativa para incitar las ambiciones y de un pretexto para amarrar, por medio de las declaraciones firmadas, a todos los capitanes que habían prometido acompañarle en la aventurada empresa.[202]

Sin embargo, la traición del nuevo Príncipe no termina solamente con la muerte de Ursúa, sino que además, de alguna manera, interviene en un plan para asesinar a Aguirre: "Y yo que le temía y recelaba de él, y a punto estuve de consentir su muerte" (p. 213). Vázquez, por su parte, señala:

> Muchos amigos de Don Fernando y oficiales de su campo eran de parescer que matasen á Lope de Aguirre, y pues que le habían quitado el cargo, porque era mal hombre, bullicioso y tenía muchos amigos.[203]

Ya hemos dicho que Aguirre no interviene directamente en los monólogos, él adquiere protagonismo por la memoria y el recuerdo de las víctimas. Solamente escuchamos a Aguirre a través del fragmento de la ya citada carta, que él dirige al Rey Felipe y que aparece parcialmente transcrita después del séptimo monólogo y en algunos pasajes de los discursos diegéticos que son introducidos por las propias víctimas y personajes que intervienen en los nueve discursos. En este cuarto monólogo, particularmente, la figura de Lope se impone siempre. Don Fernando exagera la apología de Lope; demuestra en su famosa carta que él es el redentor, el magnánimo, el consejero y que por supuesto no puede actuar sin sus órdenes. Las órdenes aparecen en ausencia, como toda la figura de Lope. Esta modalidad tiene que

[202] Casto Fulgencio López, *op. cit.,* p. 148.
[203] Francisco Vázquez, *op. cit.*, p. 54.

ver con el tiempo en el teatro, tanto en el texto dramático como en el texto escénico (espectacular). Ya hemos señalado que Sanchis en la escritura escénica maneja simultáneamente el discurso dramático. En ambos textos no se relatan los detalles de las acciones ni de las intrigas. Los sucesos sangrientos, las muertes, los parricidios, los suicidios se resuelven mediante el recurso del *deus ex machina*, que muchas veces usa el dramaturgo para resolver estos tipos de conflictos que suceden fuera del drama. Cuando leemos un texto como el de *Edipo, rey* o cualquier tragedia clásica —donde más prolífera el recurso—, generalmente no se ven las acciones en presente. Nos enteramos del suicidio de Yocasta y de la muerte de Layo por los comentarios de los demás personajes, que son contados en pasado. En la novela es diferente, generalmente el lector puede ir descifrando cada detalle, cada movimiento. Se narra en un presente este tipo de sucesos, aunque hay que reconocer que la novela moderna comienza a romper con esos estrictos esquemas. En LAT son limitadas las acciones dramáticas y violentas que refieren los asesinatos de los personajes, básicamente las encontramos en algunos personajes del drama y por supuesto en las crónicas. En estos se especifican todas las acciones, las hazañas de los hombres. En el texto de Sanchis sólo se mencionan y hasta se resumen para dar cuenta de la conducta de Aguirre. Francisco Vázquez señala:

> veinte e tres días del mes de marzo de mill e quisº e sesenta e vn años [*sic*], estando junto en una plaza el muy magº señor don Hernando de Guzmán y toda la gente que vino al descubrimiento de Omagua [...] dixeron que nombravan e eligieron por príncipe e señor al don hernando de guzman, para que vaya a los reynos del perú y los conquiste y quite y desposea a los que agora los tienen y poseen y meta debaxo de su ingenio y nos remunere y gratifique en ellos el trabajo.[204]

Sanchis incorpora la historia en el discurso teatral sin que se altere el discurso de la ficción. El Don Fernando de Sanchis es el arribista, hiperquinético, el Príncipe obligado de Lope, un nombre que le sirve de

[204] *Ibíd.*, p. 66.

pretexto para la escritura de algunas cartas del Rey Felipe II, el Príncipe devaluado, el soldado adulador, cómplice y edípico. Es el personaje preferido por Sanchis para expresar ironía y humor. El dramaturgo exagera y/o acondiciona su propio personaje. Se inspira en algunas informaciones cronísticas sobre el llamado "reino de Don Fernando" para burlarse de él. Don Fernando llega a creer realmente que era un príncipe, y a propósito dice Casto Fulgencio López:

> Transformó el bohío que habitaba en improvisado palacio. Designó secretarias, escribientes, capellán y tesorero. Nombró sus guardias de corps, mayordomos, maestresalas, coperos y pajes. Se hacía anunciar a su paso por las calles del poblado y daba instrucciones escritas a sus capitanes, que comenzaban: "Don Fernando, por la gracia de Dios, Príncipe del Perú, Tierra Firme y Chile...[205]

Otro detalle curioso es cómo Sanchis, a partir de la carta, va contando parte de los acontecimientos que originaron el Principado de Don Fernando. De igual manera, es importante destacar que el final de su carta es bastante ingenuo, al señalar que por parte de Aguirre "ya no habrá más bandos ni disensiones, ni muertes, que iremos hermanados, dice" (p. 214).

Dicen las crónicas que Don Fernando de Guzmán era natural de Sevilla, hijo del veinticuatro Esquivel. Fue un hombre de mediana estatura y de ánimo reposado, tenía aproximadamente veintiséis años cuando fue sorprendido por los esbirros de Lope, quienes lo mataron con

> La misma crueldad, tirándole dos arcabuzazos, como se lo había mandado su maese de campo Lope de Aguirre, sin confisión, ni tener respeto á su vano y loco principado, y con esto le dio el mundo el pago que tan justamente mereció por su locura y desatino, y feneció su mal título de príncipe.[206]

El cargo de General y de Príncipe de Don Fernando duró cinco meses. Su mandato empezó el mismo día del asesinato de Ursúa, el 1 de enero de

[205] Casto Fulgencio López, *op. cit.*, p. 148.
[206] Francisco Vázquez, *op. cit.*, p. 107.

1561, y gobernó hasta el día de su muerte, el 22 de mayo del mismo año. Al día siguiente del asesinato de Don Fernando, Aguirre realiza un breve razonamiento a su gente, diciéndole que éste había muerto por "no haber sabido regir ni gobernar, por mozo y no haber querido tomar mi consejo". El apelativo con que aparece muchas veces Lope como "La ira de Dios, Príncipe de la libertad y del reino de tierra firme y provincia de Chile", lo adquiere después de la muerte del segundo gobernador y del llamado Príncipe de Chile y de Perú.

El nombre de Don Fernando de Guzmán no hubiese trascendido a la escritura de las crónicas y al texto de Sanchis sin la intervención de Aguirre. El nombre se destacó, básicamente, por la idea de Aguirre al designarlo príncipe de Omagua. Don Fernando, al igual que Lope, fue un hombre con muchas ambiciones, con deseos de ser famoso y esa manía de figurar, de ser príncipe o de poseer un título real estuvo por encima de su amistad con Pedro de Ursúa. Aguirre se percató inmediatamente de la debilidad de Don Fernando, vio en éste el ayudante para sus fechorías, el títere para sus objetivos, es decir, el aliado ideal para ocupar un cargo que por lo demás era simbólico.

Una característica muy importante en la obra de Sanchis es que algunos de los monólogos ejemplifican la concepción bajtiniana de lo carnavalesco, donde la historia pierde su sentido cronístico para lograr otros significados: la anacronía y la intemporalidad de los personajes reales, verdaderos, que se mezclan con los ficticios. Justamente es el caso del monólogo de Don Fernando. Él es un personaje real, histórico, extraído de las crónicas, pero adquiere un significado diferente en el teatro de Sanchis. En el monólogo es un personaje ficticio, intemporal, etéreo, anacrónico. No se justifica que un príncipe se comporte de la manera como éste lo hacía durante la expedición: glotonería, rasgos de amaneramiento, cursi y sin mando. Su presencia resulta molesta digresión en el discurso de lo que se viene contando. La transformación de Don Fernando que hace Sanchis, o en todo caso, la

transformación del texto produce siempre otro y, por tanto, otro sentido. El dramaturgo aplica el texto noble extraído de la crónica, que resume la elección de Don Fernando como Príncipe y Rey natural de la expedición, a una acción vulgar muy diferente de la acción original, guardando con ella la analogía correspondiente para permitir la aplicación. Parte de la construcción de este monólogo responde a una escritura menipeana:

> La menipea tiende hacia el escándalo y lo excéntrico en el lenguaje. La palabra "inoportuna" por su franqueza cínica, por su profanación de lo sagrado, por su ofensa a la etiqueta, es muy característica de la menipea. La menipea está hecha de contrastes: una hetera virtuosa, un bandido generoso, un sabio libre y esclavo a la vez, etc. [...] La menipea, género englobante, se construye como mosaico de citas.[207]

El dramaturgo, a través de esa concepción menipeana, logra en el monólogo de Don Fernando las transiciones y los cambios abruptos en un personaje que, en este caso, no es ficticio, sino que pertenece a una realidad histórica. Ejemplos de los cambios repentinos del personaje los vemos en su monólogo con Gonzalo, cuando narra simultáneamente su temor y su confianza por Lope:

> Y yo que le temía y recelaba de él, y a punto estuve de consentir en su muerte... Todo por culpa de las intrigas de ese traidor de Juan Alonso, que ahora estará purgando sus pecados en el infierno. Bien merecido lo tiene, por cizañero y alevoso, ¿no es verdad, Gonzalo? [...] Menos mal que Lope me advirtió a tiempo de cómo se estaba ensoberbeciendo y encumbrando y conjurando con otros para matarme... Para matarme a mí, ¿te das cuenta? ¡Qué horror! Te imaginas, Gonzalo, estas carnes mías... acuchilladas...? (p. 212)

La palabra literaria del personaje está internamente dialogada y modulada en distintos registros lingüísticos: reproducción del discurso oral y de los documentos cronísticos: verdaderos y apócrifos. La palabra de Don Fernando se transforma en réplica constante ("yo que le temía [...] a punto estuve de consentir su muerte"), en otros discursos de la trama LAT. Se

[207] Julia Kristeva, "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité,* cit., p. 1.

confecciona en otro, como lo sostiene Bajtín, casi siempre un adversario, emplea el diálogo directo (con Gonzalo Duarte) en la reconstrucción de muchas escenas. Los fragmentos de su monólogo se identifican con muchos signos de interrogación, exclamación y puntos suspensivos. Este cambio abrupto de Don Fernando por Lope descrito en el fragmento anterior es manifestado por su reciente ascenso de soldado a Príncipe. Su caída será narrada por el matarife Antón Llamoso (p. 226), de modo que el ascenso y la caída, lo alto y lo bajo, el desdoblamiento y otros rasgos menipeanos de Don Fernando no sólo se describen en su monólogo sino a lo largo de toda la trama, es decir, su transición se confecciona, se construye como un "mosaico de citas" extraídas de las diferentes crónicas de Indias.

Otro aspecto que distingue a Don Fernando es su estado anímico patológico, que se percibe, en primer lugar, en la locura. Esta se manifiesta a partir de la "emoción"[208] que siente al ser nombrado Príncipe del Perú. Este cree realmente que es un Príncipe, empieza a delirar desde el primer día de su nombramiento:

> No lo vayamos a olvidar. Un día glorioso, sí, pero terrible para mí. Sudando sin parar desde el amanecer: entre esta ropa, el bochorno y la emoción... Y no digamos la de bichos que había... y que hay, por todas partes... [...] ¡Y a qué esperáis, bellacos, para quitarme el traje de la ceremonia! ¿He de hacerlo yo mismo, o pensáis que voy a dormir vestido y armado como Lope de Aguirre? (p. 212)

A la locura generada por el reciente nombramiento le siguen los sueños. Don Fernando se imagina un reinado y una corte que por supuesto sólo está en su mente: "¿Para esto me ha designado Lope toda una corte y casa real, con mayordomo, maestresala, gentilhombres, coperos, camareros y hasta capellán...?" (p. 213). La casa real y la corte sólo aparecen en la imaginación del personaje, en su fantasía, en el rey carnavalesco de Aguirre y de Sanchis.

[208] Esta palabra es una constante en el discurso de Don Fernando.

La locura, los sueños y la fantasía del príncipe contribuyen al desdoblamiento de su personaje.

El dramaturgo hace de este personaje un pelele, un fracasado, un inepto, que, entre otros aspectos, tiene que ensayar varias veces la escritura de una carta, no tiene voz de mando, es el "rey de los zancudos", de la selva. El príncipe Don Fernando con sus emociones y "flatos", como aparece en el paratexto, y su glotonería cargada de cursilería, descrita en el relato, sólo existió en la creación literaria del dramaturgo. Aprovecha Sanchis que algunos cronistas destacan la poca entereza moral y cierta ingenuidad de Don Fernando para caricaturizarlo, tanto para la historia como para su drama. Don Fernando es un personaje trágico, al que Sanchis con su imaginación y habilidad dramatúrgica convierte también en una parodia.

Con respecto a la parodia como una dimensión hipertextual, señala muy bien Genette que en ella "el 'juego' consiste en desviar un texto de su significación inicial hacia otra determinada previamente y a la cual hay que adaptarlo *cuidadosamente*".[209]

Desde estas anotaciones, consideramos que la obra de Sanchis no sólo debe ser catalogada como "teatro histórico" porque refiera acontecimientos del siglo XVI, sino como una obra donde convergen elementos ficticios, anacrónicos, lingüísticos específicos, particulares. El referente histórico fundamental, clave, viene marcado por la presencia en ausencia de un personaje, de un hombre que se rebeló contra la Corona española, y que las crónicas y la historia han tratado de manera ambigua, como lo es Lope de Aguirre. Y un referente literario que, como hemos dicho, es producto del lenguaje de las crónicas y la historia y la particular visión o imaginación de Sanchis.

[209] Gérard Genette, *op. cit.*, p. 64.

Una variante más en el monólogo de Guzmán es su ambigüedad: a veces no sabemos si estamos en presencia del texto dramático o del texto espectacular. Sanchis, por ejemplo, coloca en boca del personaje protagónico a manera de ensayo tres opciones para el encabezamiento de la carta. Esta modalidad sólo es posible en los ensayos de los personajes (actores) del texto espectacular. Ya afirmaba Ubersfeld[210] que todo discurso en teatro tiene dos sujetos de enunciación —el personaje y el yo-autor— y dos receptores —el otro y el público. Sanchis simultáneamente piensa en los dos textos: el dramático y el espectacular, y en los dos públicos: el lector y el espectador. La escritura escénica y la escritura dramática van simultáneamente en la creación del autor. En cuanto a la segunda, la escritura dramática, nos interesa reparar en su presente y tiempo dramático.

El presente dramático de Don Fernando es más exacto que el presente de los anteriores personajes y está demarcado por el primer día de su reinado, 23 de marzo de 1561:

> Mi primer día como príncipe y ya estoy agotado, agobiado. No puedo más. ¡Qué día, qué día, el de hoy!... Por cierto, ¿qué día es hoy? No lo vayamos a olvidar. Es un día glorioso, que los siglos venideros recordarán... Veintitrés, ¿verdad? Veintitrés de marzo de mil y quinientos sesenta y un año... No lo vayamos a olvidar. Un día glorioso, sí, pero terrible para mí. Sudando sin parar desde el amanecer: entre esta ropa, el bochorno y la emoción... Y no digamos la de bichos que había... (p. 212)

Esta fecha es bastante significativa en la expedición amazónica: ese mismo día Aguirre, en pleno corazón de la selva, declaraba su desnaturalización de los reinos de España y del Rey Felipe II, y ese mismo día fue la elección de Don Fernando como Príncipe.

Otro aspecto importante que debemos destacar es que el tiempo dramático del monólogo de Don Fernando sólo transcurre en un presente que

[210] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 101.

está demarcado por la fecha de su proclamación. Se detecta una escena principal: la elaboración de la carta para su madre. Las acciones transcurren en un solo día y en un solo espacio. Dice Anne Ubersfeld que "el espacio teatral es, ante todo, un lugar escénico por construir; sin él, el texto no puede encontrar su emplazamiento, su modo concreto de existencia."[211]

Aunque el monólogo de Don Fernando está centrado en dictar las notas a su escribiente Gonzalo Duarte, también se orienta en la marcada descripción apologética del tirano. El tiempo que organiza el monólogo de Don Fernando no es el tiempo de la acción, es decir, no es el tiempo de su proclamación como príncipe y su trabajo de soldado al lado de Lope: es el tiempo de su escritura, de sus reflexiones, y éstas cooperan, en este caso, a mantener el orden, las secuencias de los acontecimientos, y darles su real organización: en su discurso aparece como primera acción la confección de la carta, cuyo tema principal es su aclamación como Príncipe del Perú. El pasado es introducido en su discurso epistolar mediante su palabra, su diálogo:

> El diálogo es habla en situación, es decir, en riguroso presente, porque los diálogos dramáticos son directos; los diálogos de la novela, aunque se transcriban en presente, son siempre lenguaje referido, es decir, están incluidos en el discurso de un narrador, que los anuncia o los explica y los presenta.[212]

El espacio dramático del monólogo de Don Fernando también remite a una escena cargada de humorismo, que es advertida desde la didascalia que aparece en el título del monólogo. Nos imaginamos un espacio representacional, una escena acondicionada por mucha comida, una poltrona de la época y el traje del Príncipe en plena selva. Un reino salvaje, grotesco cargado de profunda ironía que muestra la ridiculez del personaje, así como lo propone el mismo Sanchis Sinisterra:

---

[211] *Ibíd.*, p. 109.
[212] Mª del Carmen Bobes Naves, *op. cit.*, p. 218.

> El espacio dramático se instituye en el texto como zona de intersección entre el espacio referencial (la "realidad", el "mundo") y el espacio representacional (la "escena", el "teatro").[213]

Sanchis, con una amarga crítica y recreando parte del género literario del esperpento, ironiza la figura del personaje histórico. Claro está que la forma literaria del monólogo no permite desarrollar la conocida teoría que distingue al esperpento. De todas maneras, este monólogo-sainete infiere una propuesta estética sobre el género de Valle Inclán, a la que recurre el dramaturgo para alimentar su trabajo dramático.

Finalmente podemos concluir que el sentido trágico de este personaje histórico fue mostrado por Sanchis a través de un esperpéntico sainete-monólogo que destaca su burla y su ironía. El dramaturgo extrema su ampulosa retórica y parodia el falso título nobiliario de Don Fernando. Triste fin de un principado que en realidad sólo existió en el papel; escribe la historia del príncipe Don Fernando de Guzmán alterando y corrigiendo los hechos del segundo momento de la expedición.

Detrás de la confección humorística y paródica que Sanchis logra de Don Fernando no deja de suministrar información sobre la conquista americana importante en el desarrollo de la trama.

[213] José Sanchis Sinisterra, "El espacio dramático", *La escena sin límites*, cit., p. 234.

Marañón anónimo: el "personaje cero"[214]

El paratexto del quinto monólogo ("Extravíos de un marañón sin nombre en la selva amazónica") crea sugerentes expectativas al lector/espectador. No se trata de cualquier personaje, se trata de un personaje sin identidad, sin techo, privado de toda significación; mientras los anteriores personajes presentaban nombres y apellidos, ahora el seleccionado para este monólogo viene sin identificación. Veremos por qué la elección de este personaje en el drama LAT.

Este monólogo presenta dos partes: una primera tematiza la reflexión y la búsqueda de identidad que preocupa a "esos seres anónimos y oscuros que el dramaturgo arroja displicentemente al ruedo de la acción"[215]. La segunda parte es su relato como víctima de la expedición. El tema de la identidad en este monólogo resulta significativo: por un lado, se reafirma la identidad del personaje —un tipo de personaje al que Sanchis recurre con frecuencia en su obra-— y, por el otro, se habla sobre la identificación de los hombres que se extraviaron en la expedición de Omagua. En fin, la no-identidad de los personajes —que en este caso simbólicamente remite a la categoría del don nadie o "don Poco" (término usado por el Maratón, p. 220)—

[214] Así lo denomina el autor en la entrevista que se transcribe en el Anexo de nuestra tesis.
[215] José Sanchis Sinisterra, *Los figurantes*, cit., p. 9.

no es una particularidad de la obra, es una constante en la dramática de Sanchis. Es por eso que el Marañón, además de andar en el texto como testigo o víctima anónimo de una realidad histórica, funciona también como un figurante. El mismo especifica en varias oportunidades: "figura que estoy solo", "me figuro que debo ponerme a hablar en voz alta". Desde el inicio del texto, "encontramos cómo este personaje justifica ante el espectador/lector su transgresión a las técnicas utilizadas del monólogo o soliloquio dentro de las convenciones dramáticas."[216]

No es fortuito que parte del monólogo del soldado anónimo sea una especie de continuidad de personajes de *Ñaque o de piojos y actores* (1980) y epígono de *Los figurantes* (1989). En el primer texto observamos que Ríos, uno de los dos protagonistas, reflexiona sobre la condición social del actor:

> Ríos.— ¿Y aquel comediante, Íñigo de Velasco?
>
> SOLANO.— ¿Qué le pasó?
>
> Ríos.— ¿No te acuerdas? Lo degollaron en Valencia por andar galanteando como cualquier caballero, olvidando su condición.
>
> Ríos. — Sí. La nuestra. No somos nadie.
>
> SOLANO.— ¿Nadie? Somos actores.
>
> Ríos.— Menos que nadie.[217]

Recuérdese que las acciones de ambas obras dramáticas se desarrollan en un teatro. Y las condiciones en las que los actores realizan su trabajo escénico no son las más idóneas.

El Marañón, desde su reflexión metateatral (que más adelante retomaremos), advierte varias veces su soledad, su permanencia en la selva

[216] Carlos Manuel Rivera, *op. cit*., p. 109.
[217] Cit, por José Sanchis Sinisterra, *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*, cit., p. 155.

buscando comida y a su amigo. Este compañerismo y solidaridad registrada en el monólogo es el mismo que se manifiesta entre Ríos y Solano.

El personaje del Marañón puede ponerse en relación con el Metalúrgico 8 de *Los figurantes*, quien afirma en un extenso parlamento que "tengo la sensación de que estoy hablando de relleno. Es decir, que en realidad no tengo nada que decir y que alguien me ha puesto a hablar aquí para cubrir un hueco".[218] Sin duda alguna, el dramaturgo ha recurrido al personaje del Marañón para completar el cuadro de protagonistas de la expedición. En la inclusión de este tipo de personaje, el autor aprovecha para reiterar parte de su tarea dramatúrgica: dar protagonismo a los personajes menos significativos que formaron parte de acontecimientos históricos y por otro lado, aludir a la realidad de la expedición, es decir, a la realidad presentada por los cronistas.

El Marañón, desde su idiolecto, su yo, su primera persona gramatical, aportará datos en la construcción de la historia que se narra en LAT. El primer informe suministrado por el soldado extraviado es sobre uno de los hombres que se perdió en el camino de la selva, cuando se dirigía a buscar comida. Este soldado está buscando a su amigo Arrieta, quien supuestamente salió con él a buscar el alimento de la tripulación. Veamos cómo lo advierte el dramaturgo en el texto:

> Tú que saliste conmigo esta mañana, de muy buena hora, para buscar comida, y adentrámonos juntos en la aspereza de la montaña, y no supimos dar con el camino de regreso, y luego nos perdimos el uno del otro, y yo hace ya seis horas que te busco. (p. 218)

Este es uno de los conflictos que emprende el personaje: buscar al amigo que se ha perdido en la selva, pero sin éxito. El protagonista se enfrenta a varios obstáculos que no consigue vencer: el caos de la selva, la inmensa

[218] José Sanchis Sinisterra, *Los figurantes*, cit., p. 72.

soledad. El monólogo muestra otros conflictos y aspectos que no logran resolverse. Y uno de ellos, además del fracaso de la búsqueda del compañero y la ausencia de identificación del protagonista, será el de la preparación del público. Sanchis pretende un público "ideal", "inteligente", "adulto". En este mismo sentido desea de su espectador "su condición de cómplice y testigo de un simulacro".[219] El dramaturgo reclama al receptor una actitud crítica: que sea capaz de exponer, de participar, en todo caso que no sea un espectador pasivo, aunque también podemos afirmar que esa catarsis final que es la búsqueda infructuosa del Marañón anónimo por el amigo es sobre todo para el espectador, que vive una soterrada metáfora de la incertidumbre, de la pérdida de los objetivos, del fracaso de la expedición de los Omaguas.

En este monólogo del Marañón anónimo, Sanchis plantea varios temas simultáneamente, lo que hace que se compliquen en el desarrollo del texto, dando la impresión de ambigüedad. La provocación de varios conflictos en el texto, sin llegar a ciertas soluciones, tiene su respuesta en que Sanchis considera el teatro como "un encuentro, no una emisión unilateral de significaciones [...] no una pasiva donación de imágenes".[220] Asimismo está pensando en la "cooperación" por parte del lector. Éste no sólo recibe información del texto, sino que también la suministra. El dramaturgo también sostiene que el lector "produce un fenómeno estético"[221], lanza conflictos para que sea el propio receptor quien produzca sus propias conclusiones, y de allí su teoría de concebir la lectura como una creación y al espectador como un crítico.

Este Marañón sin nombre habla y figura solo, se dirige constantemente a su amigo, a un interlocutor que solamente conocemos como Arrieta. Y en ese diálogo permanente el informe del hablante dramático básico refiere, por un lado, los motines, muertes, conjuras, traiciones y crímenes de la Jornada;

[219] José Sanchis Sinisterra, "Didascalias grado cero", *La escena sin límites*, cit., p. 263.
[220] José Sanchis Sinisterra, "El Teatro Fronterizo, taller de dramaturgia", *La escena sin límites*, cit., p. 190.
[221] José Sanchis Sinisterra, "Dramaturgia de la recepción", cit., p. 252.

y por el otro, el informe resulta poco significativo para armar la historia que se viene relatando.

El Marañón, además de su reniego por las circunstancias adversas que era la inquietud de todos o de la mayoría de los tripulantes, sobre todo después de treinta días de navegación, hace referencia a la actitud cruel y antropofágica de algunas tribus. Y relata cómo los indios arnaquinas se engolosinaban con la carne humana:

> esos malditos indios que andan sueltos por ahí te quiten las ganas de broma clavándote en el culo una flecha envenenada [...] Aunque maldito lo poco que me iba a durar el reír, y aun el vivir, si fuera cierto que esos indios arauquinas, o como se llamen, hubieran dado con nosotros. (pp. 218-219)

El recurso intertextual del dramaturgo es muy característico. En los monólogos anteriores no hay referencia al tema indigenista como elemento importante en la construcción de la historia amazónica. El monólogo del Marañón, además de reflexionar sobre su identidad, también lo hace sobre la selva y los indios, considerándolo como un eminente peligro para él y su compañero. Según la crónica, fueron muchos los expedicionarios que murieron por las flechas de los indios y extraviados que desaparecieron. No es extraño que el tema acapare parte de la reflexión del Marañón en pleno corazón de la selva.

El monólogo del Marañón se construye como un texto de carácter narrativo, elaborado con frases justificativas y aclaratorias que a veces es interrumpido con muchos signos interrogativos y puntos suspensivos. Sin embargo, la incorporación de esos recursos no altera la estética del texto ni su cohesión; al contrario, el monólogo se torna más interesante: se interrumpe el hilo narrativo del texto y el soliloquio recobra las fuerzas que en instancias discursivas había perdido por la intensidad del relato, especialmente cuando el Marañón, con detalles, cuenta la pérdida y búsqueda de su compañero. El

texto del protagonista está excesivamente escorado hacia el soliloquio. Las reiteradas interrogaciones que se formulan lo confirman:

> ¿Tengo que desdoblarme para que alguien me diga qué se espera de mí? ¿Alguien espera algo de mí? ¿Alguna cosa más? ¿No aclamé a don Fernando como general, cuando mataron a Ursúa? ¿No le juré por príncipe cuando nos desnaturamos de los reinos de España? (p. 220)

El enunciador/narrador a cada rato se está formulando preguntas, lo hace en voz alta, buscando un interlocutor, aunque sea celestial; amenaza que se debe poner a hablar en voz alta. Este aspecto es un rasgo caracterizador del soliloquio. El personaje, a través de esa forma del diálogo tan particular, recalca: "tengo que largar la lengua por un buen rato". Es soliloquio la reflexión del personaje respecto al significado del extravío y la capacidad de acción ante lo que ésta propone: es decir, mientras el monólogo está referido a una circunstancia, el soliloquio lo está a una instancia de reflexión, de pensamiento y de sentimiento, que se puede ilustrar a través de algunas palabras:

> Pero mírame a mí: un hombre de mis partes, hecho y derecho, vascongado además, veterano de no sé cuántas guerras y conquistas, lleno el cuerpo de heridas y de proezas la memoria, condenado a dar voces y más voces en este despoblado para significar. (p. 219)

El autor, al igual que en los anteriores textos, plantea ejemplos de monólogo-soliloquio, al referirnos y contarnos. Juana Torralva, Inés de Atienza o Pedro de Ursúa narran su circunstancia y la instancia inherente. Y el Marañón, al hablar en soliloquio, remite a una de sus funciones: "Expresión del interior (pensamientos, intercambios, afectos)"[222]. Pese a que el discurso tiende más hacia la forma del soliloquio, es el único personaje de los nueve del texto que usa la palabra "monólogo" como forma expresiva:

[222] José Luís García Barrientos, *op. cit.*, p. 64.

> Vaya si lo es, lo digo yo, y a ver quién es el guapo que viene y me lo niega, porque entonces le agarro —al guapo, digo— y no le suelto hasta haberle endilgado todo mi monólogo. Y como nadie me lo va a negar, digo y repito que andas por aquí, compadre Arrieta, tú, que saliste conmigo esta mañana (p. 218)

El monólogo del Marañón recurre a la fórmula del "teatro dentro del teatro" (lo que en palabras de Jakobson se conoce como función metalingüística), o como señala Sanchis con respecto a esta función:

> No sólo para elaborar subrepticia o claramente un discurso sobre el arte dramático y/o para mostrar los entresijos del mundillo escénico, sino, sobre todo, para suscitar "in situ" una reflexión sobre los múltiples deslizamientos que el juego de las identidades provoca entre el ser y el parecer, entre lo fingido y lo verdadero.[223]

Las palabras como *monólogo*, *mutis*, *figura* y otras que desfilan por el texto escenifican al personaje (actor) hablando de sí mismo, en primera persona, en una especie de monólogo dentro del monólogo, en el que la obra se denuncia a sí misma como tal obra.

Sanchis suscita un juego entre el ser y el parecer, entre lo fingido y lo verdadero, juega con el espectador. A éste le queda la duda de si en realidad el Marañón anónimo estaba buscando a su amigo o es un recurso del dramaturgo para realizar una escena que simule la presencia de un interlocutor, que en este caso puede resultar verosímil, puesto que según las crónicas fueron muchos los hombres que se perdieron durante el viaje.

El de la desaparición de los marañones es un dato que el dramaturgo extrae de las crónicas, y lo coloca en palabras de este Marañón que enuncia el monólogo —sujeto del discurso y también de las acciones y de las intrigas reflejadas en el texto— y que representa a aquéllos en el plano de la ficción. La no-identidad del protagonista como del personaje referido no es azarosa. En realidad fueron muchos los hombres que no pudieron ser identificados,

[223] José Sanchis Sinisterra, "Metateatro", *La escena sin límites*, cit., p. 262.

muchos desconocidos, pertenecientes a las clases más bajas que se alistaron en las filas de Ursúa. No todos los tripulantes fueron clérigos, alfareros, cronistas, herreros, carpinteros. También hubo gente de otros oficios que no eran bien vistos por ciertos marineros.

Con respecto al significado y sentido de este monólogo, el dramaturgo declara que se trata de

> un monólogo claramente metateatral. A mí, siempre me han interesado los don nadie, los marginados, los figurantes de la historia. Allí hay un homenaje a esos iluminados, porque está en la crónica. Lo de este marañón (anónimo) es una mención que hay en la crónica de Francisco Vázquez, que dice literalmente —y lo destaca Virtudes Serrano—: "perdiéronse en la selva dos marañones..." Pobrecitos, morir así, en el anonimato absoluto y devorados por la selva. Entonces, quise introducir, hacer el personaje cero.[224]

El autor testimonia el origen de su hipotexto y además ofrece datos importantes para la interpretación de este viajero anónimo por el río Marañón. Ya habíamos anotado el peligro de los indios y de la agresiva selva amazónica en los expedicionarios que se perdían en ella. Vemos entonces cómo el dramaturgo introduce constantemente elementos intertextuales y teatrales que subvierten las convenciones tradicionales del texto dramático:

> juntos nos metimos en esta desastrosa jornada del río Marañón, juntos pasamos hambre, valor y frío, juntos nos dio la fiebre en Machifaro, juntos nos enterábamos, los últimos, de todos los motines, muertes, conjuras, traiciones, más muertes, más conjuras, más traiciones. (p. 219)

También hay que reconocer en este apartado que Sanchis utiliza el carácter del personaje para aplicar lo metateatral como ejercicio intelectual. Del texto dramático pasa rápidamente al texto espectacular, es decir, desde la escritura está pensando en el montaje. Es por eso que el Marañón,

[224] Sor Elena Salazar, Entrevista con José Sanchis Sinisterra (ver Anexo).

señalando que ya está harto de buscar a su amigo, advierte que rematará su "parloteo con dos frases galanas y hago mutis" (p. 220).

Como es sabido, la palabra "mutis", muy usada en los textos clásicos, indica que el actor sale de escena, bien para darle paso a su interlocutor o simplemente porque ha terminado su parlamento. En este mismo sentido, el Marañón en unas líneas posteriores anuncia el fin de su escena mediante la invocación de la palabra "borrarse". El personaje ha agotado su búsqueda y también su rol dramático, y concluye su "parloteo", señalando: "¿A borrarse, he dicho? ¡Bórrate tú, si quieres, don Poco Más que Nombre [...] Es más: te borro yo. Arrieta se acabó, Ya no te necesito" (pp. 220-221).

Desde un punto de vista estrictamente técnico, el relato del Marañón está integrado en la situación: interpela al amigo, a Arrieta, quien también forma parte de la situación. El Marañón a cada instante se dirige a su amigo. La conversación imaginaria la convierte en una realidad. La parte del texto parece que estuviera pensada más bien para una escena de carácter espectacular, por lo que el Marañón se confunde y pareciera que estuviera hablando desde el texto escénico en vez de hacerlo desde el texto dramático. La palabra *mutis*, usada por el soldado, es la expresión predominante en esta obra dramática. El dramaturgo saca de escena a cada uno de los personajes, decide su actuación, su discurso. Ordena monólogo a monólogo, personaje a personaje, y mide su tiempo de enunciación en un tiempo y en un espacio. Sin embargo, la palabra "mutis" en el idiolecto del Marañón funciona como una parte metateatral del personaje y en el dramaturgo como parte de su filosofia: piensa en la escritura y simultáneamente piensa en la puesta en escena.

De todas maneras, no podemos excluir las características del monólogo, que también se manifiesta con la presencia de un interlocutor, que en este caso es el conocido Arrieta. De este modo, en el texto del Marañón el nombre de Arrieta será una constante. Sin embargo, casi al final del monólogo, el personaje nos sorprende diciendo que el nombre de Arrieta es una invención:

"¿Qué estoy haciendo, di, además de inventarte? ¿He de seguir hablando hasta que salgas?" (p. 220).

Un aspecto estético que caracteriza la búsqueda y la identidad de los personajes de este monólogo es la figura retórica que emplea el dramaturgo para hacer más dramática la búsqueda del compañero, el polisíndeton, que confiere al texto del Marañón una intensidad expresiva y una solemne gravedad. A medida que avanza la búsqueda de Arrieta y aumenta la agonía del Marañón anónimo, el dramaturgo refuerza el efecto del polisíndeton con una perturbación y resignación del personaje:

> Y no supimos dar con el camino de regreso, y luego nos perdimos el uno del otro, y yo hace ya seis horas que te busco... y no sé por qué demonios te digo todo esto, pues que lo sabes tan bien como yo, [...] Y como ya estoy más que harto de zapatear por esta selva de pegote, voy y me siento, ea. (p. 218)

La utilización intencional de este recurso estilístico va acompañada de micro secuencias informantes que anuncian el paso del tiempo ("seis horas que te busco"), de la acción principal del relato.

El autor del texto, en su afán por dar protagonismo y homenajear a los vencidos, por iluminar los aspectos más clandestinos del alma de los personajes marginados, escudriña en lo más íntimo de las crónicas aquellos personajes que apenas se nombraron, pero que de alguna manera contribuyeron a destacar las acciones de Lope. Los monólogos del texto se convertirán así en un diálogo constante entre personajes contrapuestos, de clases sociales diferentes, que muestran el fracaso de la expedición y el desvanecimiento del sueño del Dorado. El Marañón, sin nombre, que surge del anonimato, que no tiene identidad, pero que participó de unas "cuantas guerras y conquistas", además de representar el mundo de los marginados funciona como uno de esos personajes de "ripio" que están en los textos de Sanchis.

Evidentemente, mientras los anteriores monólogos de LAT se distinguen por contar episodios, hazañas de Lope, calamidades de la expedición, abusos, asesinatos o por narrar algunas acciones a partir de un pasado, éste, desde el punto de vista de las acciones de los personajes, se caracteriza por las limitadas acciones y por el poco aporte de datos que nos permitan seguir construyendo la presencia de Aguirre en Omagua. En este discurso, hay una mínima referencia a Lope, solamente cuando se dirige a su interlocutor en un acto de reflexión, para señalar que ya lo ha hecho todo, que no aclamó a Don Fernando como General cuando mataron a Ursúa, que no prometió ser fiel a Lope de Aguirre cuando se alzó por General y caudillo de los marañones. En realidad, no son muchas las noticias que ofrece el Marañón sobre Lope de Aguirre. El discurso del personaje está más que nada orientado a resolver su problema de personalidad.

Conviene prestar atención al inicio del monólogo, que presenta un comienzo absoluto desde la enunciación afirmadora de la primera persona: "Yo, de natural, nunca hablo solo. ¡Ni que estuviera loco!" (p. 217). Desde el inicio del texto el Marañón desea aclarar su personalidad. En ese mismo sentido también afirma que "figura que estoy solo, perdido en esta selva de mierda, sin alma viviente a mi alrededor. [...]" (p. 217). Véase como el dramaturgo desde el comienzo del discurso organiza una coherencia tanto semántica como lingüística que mantiene en el desarrollo del monólogo y en el enunciado del protagonista.

El dramaturgo no sólo recrea la personalidad y gallardía de personajes oscuros de la expedición sino que destaca las circunstancias terribles por las que pasaron: la soledad, el extravío, el hambre, la selva intolerable, enigmática. El Marañón anónimo está consciente de su condición de subalterno, de su rol en la expedición. No es más que uno de los tantos que sirvieron de fuerza física para remar, cortar leña y mantener las naves en condiciones para el viaje. Es por eso que, cansado de buscar al compañero en la enigmática selva, dice:

> Al fin y al cabo, ¿qué falta me hace nadie para hacer lo que hago, para ser lo que soy? Si nadie contó nunca conmigo para nada, maldita sea, si tan sólo me ordenan, si tan sólo obedezco, mande quien mande, y siempre manda alguno, don Pedro o don Fernando o don Rey o don Dios o don Mierda, y yo, maldita sea, sin don ni ton ni son y venga y dale y sigue dando vueltas y vueltas y vueltas y más vueltas. (p. 221)

El soliloquio del Marañón perdido admite varias lecturas, tanto si es monólogo narrativo o monólogo reflexivo que funciona, a veces, como la conciencia del escritor. A este respecto, pueden evocarse estas palabras de Sanchis, extraídas de una entrevista con José Monleón:

> me encuentro en el mundo de lo indecible, con la necesidad de decir lo indecible, abrir huecos y sombras en esa imagen de la realidad que da el teatro y dejar, por lo tanto, al espectador un amplio margen para ese trabajo de relleno de huecos.[225]

Pero, más que delimitar las características del monólogo dramático narrativo y reflexivo, se trata de subrayar la elección de este personaje y su visión lopesca, qué dice, qué sugiere, qué opina de la expedición; y la importancia del lector en la obra y la del público en la sala.

Sanchis no desaprovecha la oportunidad de ir incorporando en cada uno de sus monólogos elementos renovadores del texto dramático y del texto espectacular. Él maneja los dos textos simultáneamente. Asimismo, desea ir rompiendo con esos cánones tradicionales establecidos del personaje dramático y espectacular. Como él mismo lo sostiene en la entrevista ya citada: "Yo estaba combatiendo la noción de acción dramática considerada como narración de acontecimientos en torno a una trama con su planteamiento, nudo y desenlace."[226] Sanchis es un dramaturgo renovador, recrea el monólogo. La construcción del monólogo cobra nueva vida con Sanchis.

---

[225] José Monleón, "Testimonio. Sanchis Sinisterra, un teatro para la duda", *Primer Acto*, 240 (1991), p. 141.
[226] *Ibíd*.

Este monólogo, al igual que los demás, posee una cierta estructura dramática, supone la presencia de un planteamiento, un desarrollo y un desenlace o resolución de la tensión, elementos pertenecientes a una estructura que el dramaturgo desea romper. Lo que en efecto consigue hacer cuando le concede al espectador un peso significativo en la interpretación de la historia que está contando el Marañón anónimo. Esa preponderancia de elementos metateatrales, esa fusión de drama y espectáculo, "esa imagen de la realidad que da el teatro" y que deja al espectador un amplio margen para ese trabajo de relleno de huecos es uno de los cambios o significados que el teatro de Sanchis ofrece a la escena hispánica. El Marañón sin nombre abre el discurso con palabras bastante significativas, que ya hemos citado. El desarrollo del texto se sitúa en el presente del Marañón, quien señala que él y su compañero salieron bien de mañana a buscar alimentos. El presente del texto transcurre simultáneamente con la desaparición del compañero. En algunas oportunidades, el extravío del soldado lo conduce a divagaciones que lo remontan al pasado. Y de ese pasado se traslada al presente. Todas las acciones e intrigas del Marañón están en función de su amigo extraviado. El desenlace es frustrado: el amigo no aparece. Pero el sujeto de las acciones es el Marañón que medita y afirma al final del discurso, en su presente, que no necesita a nadie y que solo encontrará la vía que señale la salida del laberinto.

Son muy pocas las acotaciones que el autor suministra para la elaboración del texto escénico, en todo caso para determinar el espacio teatral de cada personaje. En todos los monólogos las referencias didascálicas son mínimas. El autor sólo se limita a señalar una, que aparece al lado del nombre del personaje. Evidentemente en la obra hay didascalias implícitas aportadas por el enunciador de cada texto. Para la mayoría de los personajes de *Lope de Aguirre, traidor* el espacio dramático es la selva. ¿Pero qué espacio de la selva? Para Don Fernando era una parte de la selva, el que eligió para dictar su carta y obedecer las órdenes de Aguirre. Para este Marañón anónimo el espacio dramático es el más cruel que haya correspondido a personaje alguno:

el corazón de la selva. Veamos la localización del espacio desde el inicio del monólogo y la forma como lo describe:

> Pero no: figura que estoy solo, perdido en la selva de mierda, sin alma viviente a mi alrededor, y que tengo que largar la lengua por un buen rato. ¿Y voy a tener que explicar quién soy yo, y lo que me pasa, y un montón de cosas más, a los pájaros y a los monos? (p. 217)

Las palabras del Marañón resumen la hostilidad de la selva, lo inhumano del espacio, la escasez de comida, las penurias del expedicionario. No es sólo su insatisfacción lo que hace de esta referencia un conflicto existencial sino su articulación y su función significante ante los anteriores protagonistas de los monólogos. Al Marañón anónimo no sólo le han negado la identidad sino que además le han asignado el peor de los escenarios, los espacios que el espectador puede visualizar. Dice Sanchis al respecto:

> Los elementos que componen un espacio dramático no se caracterizan solamente por sus factores objetivos (dimensiones, forma, distribución topográfica, significación socio-cultural...), sino también, y primordialmente, por su inflexión subjetiva para los personajes, es decir, por el modo como los personajes los habitan, los utilizan, los padecen... hay en los componentes espaciales, asimismo, una dimensión simbólica que, en cierto modo, integra los factores objetivos y subjetivos.[227]

En este sentido, las didascalias que emite el Marañón y que hacen referencia a su comportamiento físico y psicológico son de interés, tanto para la elección del "sistema espacial como para la definición de su dramaticidad".

Al llegar al final del monólogo, comprendemos su carácter trágico, que ya ha ido hilvanando con la complejidad del lector/espectador. Es la conclusión de su identidad que no es otra cosa que su falta de identidad, su estrepitoso fracaso; en fin, su anonimato. Podemos decir que es la anagnórisis que reclamaba Aristóteles como elemento estructurante de la obra dramática.

[227] José Sanchis Sinisterra, "El espacio dramático", cit., p. 235.

El Marañón, desde ese reconocimiento y reafirmando su identidad, se va acercando en el tiempo al espectador y a la historia.

De igual forma, concluimos con este análisis reafirmando que este monólogo muestra parte del proceso renovador del discurso dramático y teatral de Sanchis, que será como la continuidad de los objetivos del Teatro Fronterizo:

> pretende atrapar algunas de las cuestiones que la novela plantea, es decir, cómo puede el teatro prescindir de la acción dramática, del argumento, tal como hace Joyce en el último capítulo del *Ulises*.[228]

[228] José Monleón, *op. cit*., p. 144.

Antón Llamoso: verdugo y testigo

> Era amigo y compañero de los bajos é infames hombres, y mientras uno era más ladrón, malo, cruel, era más su amigo. [..] Era mal cristiano.[229]

El sexto monólogo tiene como protagonista a uno de los soldados de Aguirre, su fiel amigo, escudero, matarife, sargento y hombre de confianza Antón Llamoso. Su monólogo se caracteriza por la naturalidad y la sencillez con que narra su *hybris*. La fluidez de su narración "criminal" va dirigida a

> un auditorio que, en el sistema ambiguo en el que el receptor (lector-espectador) se encuentra inmerso, tanto pueden ser los soldados marañones a los que alude al final o el público, convertido en virtud de la palabra dramática en ese auditorio de éste y aquél tiempo que presencia la crueldad y puede enjuiciarla.[230]

Es así como Llamoso, "peón minero" que se alistó en la jornada de Omagua "en brazo armado de su general", sentado en algún lugar del proscenio, apunta su monólogo a un "vuestras mercedes" que comprende tanto a los soldados del pasado como al público del presente: "Sosiéguense vuestras mercedes y dejen de mirarme con recelo, que ningún daño va a venirles de mí, como se estén pacíficos y quedos en su sitio" (p. 223).

---

[229] Francisco Vázquez, *op. cit.*, p. 134.
[230] Virtudes Serrano, *op. cit.*, p. 62.

Antón habla aparentemente después del asesinato de Ursúa. Lo que sí es real es que este soldado acató las órdenes criminales de Lope surgidas durante la expedición. Otro cronista de la época colonial, Gonzalo de Zúñiga, también hace alusión a la amistad del soldado con Lope:

> Tenía el cruel tirano un soldado muy íntimo amigo suyo, llamado Llamoso, que era el mayor carnicero que tenía, al cual dijo que también había sabido quél había sido en el motín que había ordenado su Maese de campo para matarlo, el cual se lo negó con grandes pésetes y reniegos.[231]

El personaje Llamoso no tiene relevancia en el texto antiguo ni en el texto dramático LAT por ser el mejor aliado de Lope, sino por su cruel actuación durante la expedición de El Dorado. Este último marañón de Lope, testigo de su parricidio y descuartizamiento, contará una historia que narra sus asesinatos y los de su jefe.

Como primer rasgo caracterizador de este monólogo, observamos la abundante presencia de nombres comunes y propios en el habla de Llamoso, que ayudan a comprender mejor la historia terrible de la trágica expedición. Llamoso, con una ampulosa retórica criminal, destaca de forma sádica, maquiavélica y perversa cómo murieron Doña Inés, Lorenzo de Zalduendo, Don Fernando, Alonso de Montoya, Miguel Bovedo, el Padre Henao, Miguel Serrano, Gonzalo Duarte, Baltazar Toscazo, el Comendador de Jarcia y Juan Pérez de Guevara. Como vemos, la larga lista evidencia la responsabilidad de este sargento en la acumulación de muertes que hubo durante la expedición. Tres de sus nueve crímenes se presentan en forma dramática, a modo de actos o escenas de una tragedia griega. En efecto, las muertes de Inés, Lorenzo Zalduendo y Don Fernando tienen un tono trágico, aunque con variantes. La de Don Fernando remite a la de Don Pedro de Ursúa. La muerte de éste recuerda la de Julio César. El grupo de conspiradores usa puñales, y todos dan estocadas en el cuerpo de Ursúa, quien no hace caso de las advertencias

[231] Elena Mampel González y Neus Escandell Tur (eds.), *op. cit.*, p. 23.

de Inés. Don Fernando representa el papel de Marco Junio Bruto, quien lo traiciona (la muerte de Guzmán es paródica de ésta).

El homicidio de Inés sigue el modelo de la tragedia clásica, con intervención del coro de mujeres expedicionarias, y un Tiresias indio vaticinando su muerte por los hombres de Lope. El crimen que menos espanta al lector es el de Lorenzo de Zalduendo.[232]

Estas tres muertes (de las tantas realizadas por Antón) narradas detalladamente por Antón Llamoso en su monólogo pertenecen también al hipotexto de las crónicas, aunque Sanchis las modifica para ajustarlas a sus propósitos. Dice Llamoso:

> A doña Inés, por ejemplo, la desgarré primero con "Espino" hasta dejarla bien abierta, pero luego, ya metidos en danza, "Gallardo" quiso también hacer su parte y allá lo vierais ir, entrándose en el cuerpo como un endemoniado, no menos de veinte veces. (pp. 223-224)

El cronista Vázquez cuenta cómo Lope ordenó la muerte de Doña Inés de esta forma:

> Y luego mandó á un sargento suyo, llamado Antón Llamoso y á un Francisco de Carrión, mestizo, que fuesen a matar a doña Inés; los cuales fueron y le mataron á estocadas y cuchilladas, que era gran lástima vella, y robáronle cuanto tenía.[233]

Antón, en su habla arcaizante, continúa relatando, minuciosamente, los asesinatos cometidos, como si estuviera detallando una hazaña histórica. La segunda víctima que recuerda es Lorenzo de Zalduendo, "el tercer amador de doña Inés [...], fue 'Gallardo' quien tuvo preeminencia: se le entró por un ojo como rayo y..." (p. 224). Antón, como si estuviera escribiendo su propia

[232] A éste lo conocemos desde el asesinato de Ursúa; fue uno de los que (dando voces), decía: "Viva el rey, que es muerto el tirano". Lope de Aguirre ordena su muerte por enterarse de su conspiración.
[233] Francisco Vázquez, *op. cit.*, p. 64.

autobiografía y enumerando cronológicamente los hechos sangrientos, continúa relatando la muerte de los demás expedicionarios y, a continuación, le toca el turno a Don Fernando:

> Pobre don Fernandillo de Guzmán, tanto que le gustaba perfumarse, y tener que marchar al otro mundo en olor de sus carnes chamuscadas a pólvora. Con la espada y la daga es otra cosa, más natural, más limpio. Pero Lope encomendó el asunto a Martín Pérez y al otro vizcaíno, Juan de Aguirre, que sólo saben de arcabuces, y así le fue a su alteza, príncipe de Perú, Tierra Firme y Chile: torrezno para peces y caimanes. (p. 226)

La verdadera e histórica forma como fue asesinado el Príncipe del Perú, la señala, entre otros cronistas, Toribio de Ortiguera:

> Martín Pérez y Juan de Aguirre mataron á don Fernando con la misma crueldad, tirándole dos arcabuzazos. Como se lo habia mandado su maese de campo Lope de Aguirre, sin confision, ni tener respeto á su vano y loco principado.[234]

Observamos, pues, cómo Sanchis recrea la muerte de Don Fernando a través del monólogo del soldado Antón Llamoso. Su testimonio criminal, su palabra ficticia corresponde a la realidad del relato cronístico, que el cronista Ortiguera, ya citado, también relatara:

> Lope de Aguirre [...] mandó un día á Antón Llamoso, su sargento y ministro de crueldades, que matase á este comendador (a Juan Pérez de Guevara), el cual no fue nada perezoso en lo ejecutar, que aún no estaba bien mandado, cuando se fue al comendador, que estaba echado de pechos sobre el borde del bergantín, mirando la navegación que hacían, con lo que más se podía ver de la tierra, bien descuidado de semejante traición y crueldad, y sin le hablar palabra echó mano á una daga [...] le dio tres ó cuatro puñaladas por las espaldas [...] y herido como estaba le echó del bergantín abajo en el río, donde iba el infelice comendador dando gritos [...] hasta que expiró herido y ahogado, mirándolo Lope de Aguirre con mucho placer y risa de ver ejecutado su mandato con tanta presteza y crueldad.[235]

[234] Toribio de Ortiguera, *op. cit.*, p. 107.
[235] *Ibíd.*, p. 113.

Esta cita extraída de la crónica es tan sólo un ejemplo de las órdenes criminales de Lope y del cumplimiento de ellas por parte del sargento Llamoso.

Los crímenes del resto de la lista señalada por el siniestro personaje Antón Llamoso no son relatados con detalle. Sin embargo, en la segunda parte de su monólogo, son renombrados nuevamente para amedrentar a "vuestras mercedes", a su público: "Todos ellos, y varios más que Lope tiene anotado en su memoria, andaban tramando ocasión de matarle, pero, ¿en qué pararon?" (p. 226). Sobre estos crímenes, injusticias y abusos durante la expedición de Omagua se desarrolla el sangriento discurso de Antón Llamoso, custodiado por sus flamantes hierros "Espino" y "Gallardo".

Antón es el testimonio vivo de la criminal y trágica historia de Omagua. El personaje lleva marcada la presencia de sus hierros en la herida y el daño imborrable de los conquistadores, como ha señalado Martínez-Thomas:

> El matarife Antón Llamoso es el partidario más ferviente de ese que se ha convertido en el garante del orden y que promete repartir con los suyos "los indios y las tierras del Perú". De ese a través del cual se expresa "la cólera de Dios". Él es el Príncipe de la Libertad, que "ha de derramarla en el Perú con nuestra ayuda y con la de otros muchos perdidos de gente pobre de las tierras que iremos recorriendo, en saliendo a la mar".[236]

El comportamiento del personaje está ligado así a una cadena de crímenes —que él ejecuta—, que fundamentan su personalidad y su carácter. Su elocución dramática (como ya lo dijimos) está dirigida a un público, a los marañones de la jornada, y se manifiesta bajo el tono de la amenaza (p. 223). El monólogo de Llamoso se abre con un tono imperativo que apunta hacia el desarrollo de un monólogo cargado de horror, mentiras, envidias y retaliaciones. Nos imaginamos la escena con la figura inhumana, infame, despiadada del matarife frente al grupo de soldados con sus caras de pánico.

[236] Monique Martínez-Thiomas, J. Sanchis Sinisterra: *una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004, p. 56.

No es azaroso observar este tipo de lenguaje en uno de los expedicionarios. Si recordamos que la jornada de Omagua se caracterizó por la participación de todo tipo de gente (carpinteros, herreros, esbirros, analfabetos, etc.), no extraña que uno de los personajes elegidos por Sanchis para integrar el reparto de relatores sea justamente este Antón Llamoso. La función del diálogo en este emisor se presenta como una forma de acción entre los personajes: amenaza, humilla, arremete, atormenta, etc. Las palabras de Antón remiten a un hacer. Cuando él habla está haciendo, está actuando. Sus palabras denotan acciones y éstas para él significan la realización de sus crímenes. Como nos recuerda García Barrientos, "cuando hablar es hacer, estamos en el dominio de la función dramática".[237]

Hay que destacar que la realización de los crímenes de Antón Llamoso sólo sucede en su pasado dramático, y por supuesto fuera del drama. El dramaturgo acude a algunos recursos teatrales para explicar lo sucedido, en este caso, las muertes fuera del drama, y lo alcanza a través de la "intervención inopinada y providencial de un personaje o de una fuerza capaz de desenredar una situación complicada",[238] que conocemos como *deus ex machina.*

A medida que el personaje habla, sus propias palabras van descubriendo una personalidad de marcados rasgos psicopáticos, complejos. La semántica que produce el monólogo de Antón está ligada al trabajo sensorial de la palabra que le preocupa a Sanchis:

> a mí me obsesionaba el hacer de la palabra el territorio de todos los parámetros de la teatralidad. Que en ese "decir" de los personajes, nueve monólogos, cada uno de ellos contuviera, no sólo la palabra del personaje, sino su naturaleza, su carácter, su identidad, también su conflicto, su situación, la escenografía, el punto de la historia de Lope de Aguirre... Estaba trabajando mucho la sensorialidad de la palabra, por lo tanto el ritmo, la sintaxis arcaizante,

[237] José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 59.
[238] Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 124.

> las rupturas y las violencias de las sintaxis para reflejar el movimiento interior. Esa era una de mis preocupaciones.[239]

Sin duda alguna, LAT está escrita bajo la ausencia de las acotaciones directas, apenas aparecen los paratextos en cada uno de los monólogos. Sin embargo, la palabra de los personajes explica y genera todo. Ellos con sus detalles van señalando acotaciones implícitas que permiten ubicar el espacio, el tiempo y la escenografía necesaria para su representación. El dramaturgo presta atención a todos los personajes del drama LAT, pero con Antón Llamoso tiene un tratamiento especial desde el punto de vista del lenguaje. Como dice Virtudes Serrano,

> Las acotaciones implícitas son aquí la base de su gestualidad, que en la primera versión del drama se marcaba con precisión:
>
> "El actor [...] está sentado en el borde del proscenio y observa la entrada de los espectadores mientras limpia con esmero dos espadas, una larga y una corta, poco más de una daga."[240]

El soldado Antón no es simplemente el devoto amigo de Lope, sino que sirve de objeto o "circunstante" de las acciones para cumplir con las fechorías de Aguirre. Éste ordena y Antón "despacha". Las órdenes, las persuasiones de Lope determinan las acciones inmediatas de Antón. En este sentido, al margen de las objeciones que se le puedan hacer a las funciones jakobsonianas, hemos de inferir que estamos en presencia de algunas características que identifican la función conativa, aquella que entre otros aspectos se refiere al tú, al receptor. Dice Ubersfeld que

> El estudio de la función conativa se extiende no sólo al modo verbal —lo que es evidente— sino también al funcionamiento retórico, a la labor argumental que convierte al personaje en un orador: todas las modalidades del discurso como acto —órdenes, persuasión, etc.— pertenecen a la función conativa.[241]

---

[239] En VV. AA, *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy Boadella, Onetti, Sanchis y Solano*, cit., p. 115.
[240] Virtudes Serrano, *op. cit.*, p. 62.
[241] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 189.

Aunque el mandato de Lope no ocurre en el presente dramático-teatral del drama LAT, Antón habla de recibir órdenes de Lope.

Si hay que caracterizar temáticamente cada uno de los monólogos, a éste podríamos tipificarlo como un monólogo de acciones pasadas (específicamente de los crímenes cometidos), contadas por el propio protagonista, el sujeto de la acción, que narra una historia criminal: ésta es la pista que hay que emprender para entender el siniestro monólogo. Antón se regodea al contar sus crímenes y los de su jefe. Parece que el efecto catártico está presente en el gozo de matar. Se ríe, siente placer al burlarse de las desgracias ajenas, al enumerar sus muertes. La catarsis y el humor negro de este personaje se realizan simultáneamente.

Mientras el sentido del humor de Don Fernando se caracteriza por la sorpresa de sus actuaciones y por la retórica de algunas palabras provocando desconcierto en los lectores y en los espectadores, el sentido del humor de Antón está orientado hacia lo más tétrico: lo macabro, lo oscuro.

Antón representa en el texto de Sanchis la *hybris* del personaje: su arrogancia criminal está marcada desde sus amagos y hasta la realización de ellos. Su conducta delictiva en el texto se narra acompañada de los citados hierros: "Espino" y "Gallardo". Además de definir la función de cada uno de ellos, hasta el límite de humanizarlos, describe brevemente cuál de ellos utilizó para la muerte de sus víctimas.

De igual forma se transcribe parte de la crónica del citado Francisco Vázquez, donde muestra la solidaridad y fidelidad de Antón, cuando Lope fue abandonado por sus propios marañones, quienes al verse perdidos se pasaron al bando del Rey Felipe II. Y Lope,

> viéndose con no menos de seis o siete de los que decían ser sus amigos, y entre ellos su capitán Antón Llamoso, le dijo el tirano [...] Hijo, Llamoso, ¿qué os

> parece desto? Y el Llamoso respondió: qué yo moriré con vuestra merced y estaré hasta que nos hagan pedazos.[242]

Aguirre promete a Llamoso la capitanía de la expedición y mucho oro por sus oficios realizados. Veamos la última parte del monólogo:

> ¿Hubiera yo soñado alguna vez en verme alzado, de peón minero que partí a esta jornada, en brazo armado de su general, sargento ahora y pronto capitán y hacendado en el Perú? Grandes cosas veredes... Mundo es éste de vueltas y revueltas. (p. 227)

La figura de Antón Llamoso, como amigo y cómplice de Aguirre es una verdad histórica que ha sido representada también en otras creaciones literarias que creemos oportuno recordar en este capítulo. En el caso venezolano, se encuentra la referencia del dramaturgo Adolfo Briceño Picón en su texto *El Tirano Aguirre*. Este dramaturgo del siglo XIX describe también a Antón como el fiel aliado de Lope, y en uno de los diálogos entre Antón y su jefe, se lee:

ANTÓN,— Lope, siempre he sido tu cómplice; recuerda el juramento que te hice en otro tiempo, prometiéndote amistad eterna; y el cual no he quebrantado jamás... y ¡al pacto al diablo! Ahora más que nunca, puedes juzgar si lo cumpliré hasta el fin. Como siempre me consultas en todas tus marañas e intrigas, quiero darte mi opinión en este asunto.[243]

El asunto de que habla Antón es el plan de asesinar a Ursúa. En ese mismo diálogo, Lope le ratifica su confianza, y el dramaturgo venezolano simultáneamente introduce un dato histórico omitido en el texto de Sanchis: la antigüedad de la amistad y la complicidad de ambos, que viene desde sus mocedades en el Perú.

---

[242] Francisco Vázquez, *op. cit.*, p. 130.
[243] Adolfo Briceño Picón, *op. cit.*, p. 10.

Asimismo son pertinentes las palabras de Aguirre que recoge el novelista Otero Silva en su novela *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, en el capítulo "Lope de Aguirre el soldado":

> Antón Llamoso acata sumisamente mis consejos, los malos y los buenos. Es más alto que yo, más forzudo que yo, pero procede en la vida como si yo fuese capataz suyo. Su voluntaria esclavitud de alma tuvo origen, supongo yo, en una pelea que nos encaró en la plaza de Santa Marina, hace ya tanto tiempo que todavía íbamos a la escuela. Antón Llamoso peludo y cejijunto, hosco y desgalichado, parecía desde muchacho un oso, de esos que por matarlos las ordenanzas municipales te gratifican con diez ducados.[244]

Mientras en el texto de Sanchis se obvia la presencia directa de Lope, en el texto de Otero Silva el personaje habla y actúa, y es en este capítulo de la novela donde precisamente habla sobre su gran escudero. Lope afirma lo que ya de Antón se dijo en su monólogo: "Aguirre ordena y Antón despacha."

En *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*, de Gonzalo Torrente Ballester, aunque la figura de Antón no representa un personaje central en la dramatización de la historia americana, el escritor español lo introduce en su jornada final en diálogo con Aguirre antes de morir. Aguirre, presintiendo ya su muerte, le pide a Antón que lo deje solo para morir. Antón le responde de esta manera: "Puedo ser testigo de tu final y antes que me ahorquen referir con donaires tus últimas gallardías."[245] Sin duda, la concepción de la amistad que tiene Antón por Lope en el texto de Torrente Ballester es muy parecida a la de las demás creaciones literarias.

Mientras los anteriores monólogos de LAT se distinguían por señalar varios acontecimientos de la expedición, y muy especialmente de la vida de Lope y de Ursúa, los cuales ayudan a organizar la historia que se cuenta, el

[244] Miguel Otero Silva, *op. cit.*, p. 17.
[245] Gonzalo Torrente Ballester, *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*, Barcelona, Destino, 1982, p. 346.

de Antón resalta no sólo por narrar, con beneplácito, sus crímenes, sino también por reproducir algunas de las blasfemias y herejías de Lope. Este, según Francisco Vázquez, blasfemaba de Dios y de sus santos: "Decía unas veces el tirano, enojado desto, que no creía en Dios si Dios no era bandolero; que hasta allí había sido de su bando, y que entonces se había pasado á sus contrarios."[246]

En este mismo tono, Lope, enfurecido en ciertas ocasiones decía ser la ira de Dios. Esta frase retadora, con ligeras modificaciones, es recreada por Antón y Ana de Rojas:

> ANTÓN:
>
> Somos los marañones, como Aguirre nos llama, y de sí mismo dice ser la ira de Dios, y que no quiere otro título sino Príncipe de la Libertad [...]: libertad. Aguirre la pronuncia reciamente cuando dice que nadie deje de hacer lo que le pida su apetito por miedo a ir al infierno; y que Dios tiene el cielo para quien le sirva, y la tierra para quien más pueda. (pp. 226-227)
>
> ANA DE ROJAS:
>
> ¿Será Lope de Aguirre, como él dice, la ira de Dios? ¿Es Dios, y no el demonio, quien le envía? ¿Es su ira quien siembra entre nosotros todo este llanto y crujir de dientes? (p. 231)

Parte del lenguaje blasfemo de Lope lo ha estudiado Caro Baroja. Decía éste que Lope

> Dejaba así el cielo para los que servían a aquél, para los cristianos cien por cien. La tierra para los que no se curaban tanto de servidumbres. La separación es conocida: todas las reflexiones de los ascetas acerca del mundo y sus vanidades arrancan de este mismo concepto..., sólo que Aguirre se quedaba con el mundo precisamente y dejaba el cielo a los otros.[247]

[246] Francisco Vázquez, *op. cit.*, p. 95.
[247] Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 108.

Lo cierto es que Aguirre no invocaba el nombre de Dios con resignación cristiana sino con ironía.

Otro aspecto que llama nuestra atención es que Antón, como protagonista y testigo de algunos de los crímenes de la expedición, posee un presente dramático que destaca sus crímenes y la figura tiránica de Lope.

Parece paradójico, pero la narración de Antón resulta de mucho interés informativo en la historia que se narra. A través de él conocemos en detalle la descripción de gran parte de la gente que se embarcó y murió en esa empresa.

Juana Torralva contaba parte de la vida y conducta de Lope antes y después de la expedición; Inés desde su planto relataba con tristeza y rabia la conspiración y muerte de su esposo; Don Fernando de Guzmán, haciendo alarde de su nuevo *status*, apoyaba los crímenes de Lope; el Marañón anónimo perdido en la selva establecía su propia confesión donde dejaba entrever su desacuerdo con el mandato de Lope. El monólogo de Antón resulta confeccionado sobre un inventario de crímenes y una marcada apología del tirano, basada en las ideas de "justicia" y "libertad". Será Pedrarias de Almesto, el último monologuista del drama, el cronista oficial de la Corona y testigo de la expedición, quien describirá la lealtad de Llamoso y la frustración ideológica de Lope.

Ana de Rojas: de cómo Aguirre "convirtió el paraíso margariteño en triste purgatorio"

El argumento de este monólogo se centra en la estancia de Aguirre y de sus marañones en la Isla de Margarita. Ana de Rojas, cuyo cuerpo pende ahorcado de un árbol de la plaza, maltrecho y destrozado por tiros de arcabuz, testimoniará las arbitrariedades del conquistador español en tierra isleña. Es así como los crímenes de Aguirre en esta isla serán testimoniados por Ana. Ese monólogo condensa la condición trágica del personaje. Como lo indica el paratexto que lo identifica ("Plegaria póstuma de Ana de Rojas, vecina de la Isla de Margarita"), este séptimo monólogo está confeccionado en forma de plegaria. En una primera parte, se inclina hacia las peticiones y confesiones de la protagonista, que implora la misericordia divina, reclama perdón, reitera sus votos cristianos y suplica justicia. En una segunda parte, el espíritu del personaje alcanza el clímax de la desesperación ante la retórica petición. Esta voz del Más Allá, que se inicia con el recuerdo de las oraciones populares y cantos piadosos, preconiza un monólogo intenso de acciones e intrigas. De este modo, observamos una plegaria, llena de sentimientos dolorosos, piadosos, y de culpabilidad:

> Y si esto hicieron y hacen y otras mil villanías contra el Rey y sus leyes, contra tus fieles y sus propiedades, y tú lo has visto y lo ves, ¿cómo es que lo consientes? ¿Cómo que lo silencias? ¿Cómo que no haces nada?
>
> Te estoy hablando, Señor, desde tu orilla. Del otro lado queda mi envoltura carnal, meciéndose en el aire como un fardo, pudriéndose ya al sol, devorada por moscas y gusanos... Pero ya no me importa. Soy una brasa de odio, soy una voz doliente, soy sólo esta plegaria enfurecida que te busca en la muerte para pedirte un rayo vengador. Castiga a esos demonios que trastornan tu reino. (p. 232)

Divisamos en ella una alta torre, una voz que se pierde en el silencio de su conciencia; habla sola, pretendiendo apurar razones y quejas. En su figura dramatúrgica reconocemos una tensión fundamental entre lo real y lo imaginario, entre la impotencia y el silencio o la "cobarde paciencia" del receptor implícito. El cuerpo del personaje "meciéndose en el aire" y "pudriéndose" se abstrae de la realidad y funciona en el espacio teatral, en el cual se instala como una imagen real pidiendo castigo por los invasores o por los "demonios". Ana de Rojas hace sus respectivas pausas, se dirige a su interlocutor celestial, quien permanecerá en silencio, callado. Su prédica metafórica es como una resignación al no recibir respuesta a la justicia terrenal.

El monólogo, desde un tono retórico y quejoso, se inicia con una retahíla de oraciones y cantos populares para lograr la misericordia y compasión divina. Rojas, en un acto de confesión, está pidiendo perdón por ella y por todos los vecinos de la Isla. Se dirige a Dios, a la segunda persona, receptora directa del mensaje, preguntándole dónde está, cómo es posible que permita tanta injusticia. El espíritu de Ana mantiene un diálogo permanente con Dios, sólo en raras ocasiones se dirige al público, pues suele actuar como si éste no existiese, como si la acción se desarrollara sin nadie. Cree que está sola en el escenario, sola con su monólogo.

El relato de Ana de Rojas, inspirado en parte en las crónicas de Gonzalo de Zúñiga[248] y de Francisco Vázquez, y construido por la ficción del autor, se vierte en un texto eminentemente dramático, trágico, apelativo, construido a partir de frases bíblicas y cristianas. Cuando Ana se dirigía a Dios, pensaba que el deseado perdón divino la liberaría de sus pasadas culpas y así podría entrar limpia o despojada de pecados al llamado Reino de los Cielos. En otras palabras, ese cuerpo viviente, agónico, a punto de ser arrancado de su derecho a la vida, quiere lograr un efecto catártico, es decir, el efecto purgatorio que consiste en liberar la vida real a través de la muerte de la mujer. Es costumbre de los cristianos confesarse antes de morir. Es de aclarar que Ana de Rojas tampoco está libre de pecados. Ella misma describe su propia historia dramática:

> Atiende la plegaria de esta humilde sierva, de esta triste pecadora que ya no pecará más. No desoigas mi ruego [...] Siempre te fui devota, bien lo sabes, nunca manché tu nombre [...] ni cuando anduve de puta por Sanlúcar. (p. 229)

Mientras Ana añoraba el perdón de Dios para lograr la catarsis, Lope, por el contrario, mostraba una actitud sádica, sentía placer por el dolor ajeno. Aguirre disfrutaba de ver cómo caían las cabezas en la plaza mayor de "la Margarita", gozaba al contemplar cómo mataban a los pobres campesinos y hasta a sus mismos hombres. Organizaba una serie de concursos para ver quién apuntaba mejor la cabeza o el corazón de las víctimas. Según los cronistas que describieron la sanguinaria y tiránica conducta de Lope, todos los días en la Isla Margarita amanecía un hombre o dos colgando del rollo. En total, según la investigación del novelista venezolano Otero Silva, Aguirre dispuso la muerte en la Isla de veinticinco personas, indios y cristianos, y entre ellas Juan de Villandrando, gobernador de la Isla. Ese número de personas resulta significativo para una población de unos trescientos

[248] "Los veinte y cinco dias de su llegada á la dicha isla, el cruel tirano dio licencia á un soldado, llamado Martín Diaz, que era primo hermano del gobernador Pedro de Orsua, para que se quedase en la dicha isla y se fuese dondél quisiese [...] Otro dia del dicho suceso prendió el cruel tirano á una vecina, de las mas principales de la isla, porquel dicho alférez posaba en su casa, en la cual dice se ordenaba el dicho motín; y llevada á la dicha fortaleza la dicha mujer, llamada Ana de Rojas, le echaron unos grillos, de lo cual tomó mucha pena [...] y llevándola al rollo, la ahorcaron y le tiraron arcabuzazos, como les fue mandado." (En Elena Mampell González y Neus Escandell Tur (eds.), *op. cit.*, p. 25.)

habitantes. Es de notar que también eran ahorcados sus propios hombres. En una oportunidad ordenó el ahorcamiento de dos de sus soldados, sin más delito que haberlos hallado recostados en la playa, a la sombra de unos cardones. Aguirre imaginaba que estaban esperando una embarcación para fugarse.

Con respecto al total de muertes por Aguirre en Margarita, que difieren con cada cronista e investigador, Francisco Vázquez refiere el siguiente dato:

> Mató en la Isla Margarita otros catorce de sus marañones, y once de los vecinos della, con los dos frailes y dos mujeres, que son por todos cincuenta personas las que mató hasta que salió de la isla, sin otros dos indios ladinos que allí mató, y á todos los más dellos sin confesion. Metió en la isla, cuando entró en ella, doscientos hombres, ó muy pocos más, con noventa arcabuces y veinte cotas; quedáronsele en la dicha isla, entre muertos y huidos, y otros dejados por la voluntad del tirano, con los que se pasaron al fraile con Monguía, cincuenta y siete hombres.[249]

Las estancias fueron saqueadas y los comercios desvalijados por los marañones. De allí que Ana dijera: "se dieron a hurtar todo cuanto pudieron". Este mismo hecho fue recreado por Ramón J. Sender y Uslar Pietri:

> ¡Viva Lope de Aguirre! Tronaban las voces.
>
> A poco, empezaron a tocar en las puertas de las casas. Entraba un soldado en actitud siniestra, requisaba en todos los rincones buscando armas y alimentos. Se echaba al bolsillo cualquier cosa de oro que tropezaba. Hacía cargar a los indios de servicio con lo que hubiese encontrado y, antes de salir decía mirando a los atónitos habitantes:
>
> Nuestro fuerte caudillo, don Lope de Aguirre, quiere que nadie salga de poblado, ni oculte armas, ni riquezas ni comidas. Y a quien haga lo contrario le va en ello la vida.[250]

[249] Francisco Vázquez, *op. cit.*, pp. 94-95.
[250] Arturo Uslar Pietri, *op. cit.*, pp. 151-152.

Fulgencio López, otro investigador del tema, sostiene que el caudillo voló la fortaleza, mandó poner grillos al gobernador y a los alcaldes, destacó guardias y hordas a las puertas de la villa y mandó encarcelar a las mujeres. Los nativos de Margarita ya habían olvidado los saqueos perpetrados unos años antes por los franceses, quienes atraídos por la presencia de las perlas se dieron a depredarla. Comenta Francisco Vázquez al respecto:

> Los vecinos de la Isla, con el temor de que Aguirre prolongara su estada, se atrevieron a favorecer un complot tramado por alférez General Alonso de Villena para envenenar al caudillo. En el motín, entraron, además, Miguel de Loaiza y Juan de Lucena, soldados marañones. Los conjurados se reunían en la casa de Ana de Rojas, una de las matronas más distinguidas de la Isla.[251]

Por esta causa Ana de Rojas fue llevada y arrastrada hasta la plaza del pueblo para que la soga del verdugo estrangulara aquella cara que "podía convencer la de la diana, en gracia, resplandor y lumbre clara".

Posteriormente se supo —así lo refieren las crónicas— que el motín iniciado por Alonso de Villena contra Lope había sido falso, simplemente fue una trampa planificada por él para detectar y confirmar quiénes eran los enemigos de su jefe. Recuérdese que Villena fue uno de los doce matadores de Ursúa, como queda registrado en la crónica de Francisco Vásquez[252], dato que el dramaturgo coloca en el discurso de Inés. El general Villena siempre estuvo apoyando el mandato de Lope, quien por cierto no sólo se conformó con ordenar la muerte de Ana de Rojas sino también la de su esposo Diego Gómez de Agüero.

Cabe distinguir que cuando Aguirre llegó a la Isla de Margarita, ésta era colonia española, perteneciente a la provincia de Venezuela, y había sido avistada por Colón en su tercer viaje en el año 1498; fue donada por la

[251] Casto Fulgencio López, *op. cit.*, p. 206.
[252] Francisco Vásquez, *op. cit.*, p. 51.

gobernadora Aldonza Manrique como regalo de bodas a su hija Marcela, quien había contraído nupcias con don Juan Sarmiento de Villandrando. La madre gobernadora designa a Don Juan Sarmiento, su yerno, como gobernador de la Isla. Para la época de la invasión de Lope, el gobernador estaba en plena luna de miel y "cobrando de las Cajas Reales mil quinientos ducados al año".[253] Lejos estaba el gobernador y los habitantes de la Isla de los objetivos siniestros del visitante español.

La muerte de Ana también fue recreada por Sender, quien acota que su ejecución se convirtió en una fiesta para los arcabuceros de Lope:

> Poco después estaba la pobre mujer en las convulsiones de la agonía—sin desnudarse—, y Lope de Aguirre invitó a los arcabuceros a que dispararan sobre ella para atenuarle el suplicio. Jovialmente ofreció algunos premios a los que tiraran mejor, así pues, la ejecución de doña Ana se convirtió en una alegre competición, hasta que uno de los arcabuceros, habiendo roto la espina dorsal en la nuca, el cuerpo cayó descabezado.[254]

Cuando Sanchis elige el nombre de Ana, el de Juana Torralva y el de Inés no es por mera casualidad, él está pensando en el papel de la mujer durante la expedición. Esta interpretación obedece a una conversación que sostuve con el dramaturgo, donde me manifestaba su inquietud por escribir un texto sobre la participación de la mujer en esta fatídica expedición. El dramaturgo se imagina cómo los bárbaros expedicionarios sometían a las pobres mujeres, como las acosarían sexualmente y cómo las violarían. Serían muy pocas las que pudieron zafarse de ese yugo. Ellas, de acuerdo a los monólogos femeninos del texto, no claudicaban, no eran sumisas. Eran capaces de opinar, de protestar, y, aunque no consta en las crónicas, la visión reivindicadora de Sanchis en el tratamiento de la mujer creemos que enriquece el drama y ofrece al lector/espectador una dimensión actualizada de la trágica expedición.

---

[253] Casto Fulgencio López, *op. cit.*, p. 181.
[254] Ramón J. Sender, *op. cit.*, pp. 349-340.

Mientras Juana Torralva e Inés de Atienza dan cuenta de las barbaridades de Aguirre durante su vida en Oñate, en Potosí, en Lima, y algunos de los sucesos ocurridos en Omagua, Ana de Rojas, como nativa de la Isla, dará información sobre lo que hizo Aguirre en Margarita en treinta y un días, de los cuarenta y uno que residió en ella. Aguirre pisó tierra isleña el 21 de julio de 1561, y el 22 de agosto decreta la muerte de Ana por permitir reuniones clandestinas en su casa para matarlo o envenenarlo.

Ana de Rojas fue una matrona distinguida, que, cansada o impactada por los desmanes de Aguirre, conspiró contra él; escondida bajo la máscara de la discreción, tal vez de cierto liderazgo y del respeto de los isleños, realizaba reuniones clandestinas en su casa para planear el envenenamiento de Aguirre:

> Y por no consentir más tiempo su criminal soberbia, yo traté de atajarla envenenándole... Pero fue vano intento; alguno de los otros conjurados, que el infierno se lleve, me delató al tirano. (p. 233)

Ana, durante su larga confesión, también se rebela contra Dios, pero no en el sentido de Aguirre, sino más bien desde la plegaria, desde la súplica cristiana. En algunas oportunidades lo llama cobarde. Ya hemos advertido que el interlocutor de Ana es Dios, a partir de él ella va mostrando detalladamente lo que hizo Lope en la Isla. Ana define a Lope como a un tirano, hereje, blasfemo, cruel demonio "que en poco más de treinta días ha convertido un paraíso en triste purgatorio, en amarga antesala del infierno". (p. 230) La víctima continúa su plegaria narrativa y comienza a relatar la llegada de Aguirre y la conversación que éste sostuvo con el gobernador y el alcalde Manuel Rodríguez, pidiéndole licencia para pisar la tierra isleña. El tirano, recibiendo prontamente la respuesta positiva del gobernador ("tenéis a bien quedarse"), se dirige a sus hombres diciéndoles estas palabras, que han recogido varios cronistas, y posteriormente los escritores: "Ea, marañones, aguzad vuestras armas, limpiad vuestros arcabuces, que los traéis húmedos de la mar, porque ya tenéis licencia del gobernador". Estas palabras, que no

aparecen en el monólogo de Ana, pero están implícitas en su conciencia, dan origen a la descripción que, como personaje dramático, hace de los marañones: "se mostraron como brutos tiranos, apareciendo como lobos bajo piel de cordero" (p. 231). Y se cree que aunque el gobernador no hubiese dado permiso para que los marañones desembarcaran de sus naves, estos hubieran saltado igualmente a tierra; disparando sus arcabuces y amedrentando al pueblo isleño. Aquí inicia Lope su saqueo y pillaje.

Ana recuerda cómo Lope mandó revisar todas las casas, diciéndoles a los residentes que era una orden del gobernador D. Juan de Villandrando: "Y cómo se nos entraron sus hombres en las casas, so pretexto de hacer el inventario de mercadurías y alimentos y animales, y se dieron a hurtar todo cuanto pudieron" (p. 232). Lo que nunca se imaginó el gobernador fue que dándole anuencia para pisar territorio margariteño estaba otorgándole permiso para iniciar el saqueo, robo, destrucción, injusticia, asesinatos y actos de violaciones durante su estada en la Isla. El tirano no tuvo compasión por nada ni por nadie; llegó a quemar hasta los libros de la Iglesia donde se llevaban las cuentas de las cajas reales, no sin antes revisar y anotar en su mente los ingresos de la Isla. Dato que utiliza en su famosa epístola de desnaturalización dirigida al Rey Felipe II para cuestionar y denunciar la evasión de impuestos que hacía la Iglesia de la región. Mientras Aguirre saqueaba la Isla y escudriñaba folio por folio los libros de la Iglesia para ver si correspondía con las informaciones enviadas a la Corona española, Ana se definiría como una "voz doliente" del pueblo saqueado, denunciando la muerte de los nativos, tanto de los indios como de los cristianos, y revelando la explotación perlífera de Nueva Cádiz, llamada después Cubagua. Esta pequeña isla, situada muy cerca de Margarita, fue objeto de explotación por los españoles y luego por los franceses mucho antes de la llegada de Lope a Margarita. Ana de Rojas actúa como una conciencia histórica de una época, es la resistencia de la mujer margariteña. Ana también refiere el caos que se originó en la Isla como consecuencia del despotismo de Aguirre: los hombres se acusaban unos a los otros, hubo una mezcla del bien con el mal:

> Porque no sólo están perdidas la riqueza y el bienestar de la isla Margarita, el orden y buen gobierno alterados, con sus representantes en la fosa. Mira también lo que pasa en las almas.
>
> Allí verás el bien y el mal revueltos, sin saber quién es quién: rebeldes y vecinos se enmarañan, conspiran y delatan los unos a los otros. Sin confesión hace matar Aguirre a quien le da recelos, y hasta sus mismos hombres se le huyen, temerosos de ver en él la furia del maligno. Para sujetar las voluntades, tiene el tirano presas las mujeres, al cuidado, por cierto, de una mestiza muy querida por él, a lo que dicen. Pero ha de ser el suyo un querer del diablo, pobre niña, que poca ocasión basta para amenazarla de muerte o descalabrarla o cortarle el cabello. (p. 232)

Es la única vez que Ana insinúa el nombre de la hija de Aguirre. A excepción del monólogo de Juana y de Pedrarias, ningún otro personaje hace alusión a la hija de Lope.

El espíritu de Ana de Rojas sintetiza la presencia de Aguirre en la Isla, qué hizo y qué no hizo Aguirre. Éste sometió a todos los nativos a través de su arcabuz y su espada. Matar a todos los que iban en contra de su mandato o los que prestaban ayuda a sus propios hombres, muchos de los cuales, desesperados, buscaban cualquier aliado para zafarse de las garras del tirano. Comenta Ana que los pobres nativos no tenían defensa cuando los marañones irrumpían en sus casas, se defendían instintivamente. El testimonio de Ana deja entrever que la hiperestesia de la rapiña, el robo y el afán de hurtar y de matar era lo característico de Aguirre. Ana concluye su monólogo con unas significativas palabras, a través de las cuales podemos discernir una concepción fuertemente ideologizada y elaborada bajo la idea de un predestino histórico. Es por eso que Ana afirma:

> Ese Lope de Aguirre va diciendo que su ánima arde ya en los infiernos, y que ha de hacer maldades para que suene su nombre por toda la tierra, y hasta el noveno cielo. Y que ha de matar a todos los presidentes y oidores y obispos y arzobispos y gobernadores. (p. 233)

Julio Caro Baroja estudia parte de estas características psíquicas de Lope que muestran su supuesta locura; según él, ésta se manifiesta en tres

rasgos básicos: "la obsesión por la muerte, deseo de fama inmortal, aunque fuera mala. Megalomanía en otros órdenes"[255] Evidentemente Aguirre no hacía nada sin hacerse notar, y sentía deleite por sus tropelías.

El peregrinaje de Aguirre antes de llegar a la isla lo mueve aún más a desarrollar su furia, su cólera, su gusto por el pillaje, el asesinato o, como dice él mismo, rebelarse contra todo y especialmente contra el rey Felipe II. La carta en que Aguirre le pide al rey la desnaturalización y entre otros aspectos, da cuenta de lo que observó en la Isla de Margarita, fue escrita en Valencia.

Si bien es cierto que el monólogo de Ana se centra básicamente en narrar el pillaje, saqueo, hurto y crímenes de Aguirre en la Isla, aludiendo en escasas oportunidades a algunas referencias históricas como la explotación perlífera y a las revueltas y descontentos que existían entre los propios marañones, a Sanchis se le escapa la referencia de Francisco Fajardo y de sus indios flecheros, que, enterados de la presencia de Lope en Margarita, llegan en auxilio de los nativos. Por eso, nos ha parecido pertinente introducir unas notas sobre este guerrero, que recoge muy bien la crónica.

De cómo Francisco Fajardo[256] intentó derrotar a Lope

A dos días de zarpar las naves de Aguirre para Borburata, éste se entera de la llegada del mestizo Fajardo con sesenta indios flecheros que había tomado en Cumanagoto para vencerlo. Fajardo y sus hombres se emboscaron en un monte muy cercano a la ciudad donde estaba Lope para terminar con sus arbitrariedades. La crónica de Vázquez testimonia el momento así:

[255] Julio Caro Baroja, *op. cit.*, p. 112.
[256] Francisco Fajardo nació en Margarita y fue hijo de un noble caballero español, Francisco Fajardo, y de doña Isabel, cacica, nieta del cacique Charaima y prima del cacique Naiguatá. Cabe destacar en esta nota que el padre de Fajardo, siendo teniente Gobernador de la isla por la disposición de doña Aldonza Manrique, se aprovechó de su oficio para robar indios guaiqueríes, maltratarlos y venderlos como esclavos.

> Estando ya acabado el navío de todo, y el tirano que se quería partir de la isla, vino un Francisco Fajardo, vecino de un pueblo que se dice de Caracas, en la Gobernación de Venezuela, con ciertos indios flecheros y en herbolarios, en socorro de los vecinos de la isla, y se puso en un monte, media legua del pueblo, entre las estancias, y dijeron que por esto no las quemó y destruyó el tirano, que lo tenía determinado de lo hacer, y no osó enviar gente á ello, porque no se le huyesen, que algunos lo habían comenzado á hacer, y si entonces le acometiera el Fajardo, se pasara la más gente del tirano, aunque por temor de que se habían de huir algunos, hizo el tirano meter sus soldaos todos en la fortaleza, á fin de que ya viniesen á dar en él con los indios flecheros, con este alboroto no pudiese ninguno huir; y así hizo un portillo á las espaldas de la fortaleza hacia la mar, y por allí hacía embarcar toda la gente uno á uno.[257]

Sobre la llegada de Fajardo y la reacción de Lope se comentó mucho, por ejemplo Oviedo y Baños señala que Lope, una vez conocida la presencia y el nombre que representaba Fajardo para esa comunidad,

> Cerró las puertas de la fortaleza, dejándolos todos dentro, y como se hallaba ya inmediato á su partida, apresuró cuanto pudo el embarcarse, con tanto miedo, y recato, que para haberlo de hacer rompió un portillo alto en la muralla, que caía sobre el mar, y poniendo en él una escalera iban bajando á embarcarse los soldados uno á uno, estando en la mira haciendo guardia con sus más confidentes y allegados.[258]

Oviedo y Baños presenta a un Lope asustado ante la presencia del mestizo. Resulta un poco extraña la apreciación de este cronista. El Lope que hemos venido observando es un Lope colérico, rebelde, impulsivo que desafía las leyes del Rey y de la Iglesia. No se sabe hasta qué punto pudo Lope sentir miedo ante el mestizo Fajardo. Lope adelantaría su viaje a Borburata por previsión, no tanto por miedo al descendiente español. O en todo caso ya no tenía nada que buscar en la Isla. Ya la había saqueado y depredado. Posiblemente Otero Silva adivine la conducta de Lope ante la llegada extemporánea de Fajardo cuando relata en su novela que, al percatarse de la

[257] Francisco Vázquez, *op. cit.*, p. 92
[258] José de Oviedo y Baños, *Los Bélzares. El tirano Aguirre, Diego de Losada*, cit., p. 250.

presencia de éste, le envía una carta rogándole y persuadiéndole para que dejase de servir al Rey y se aliara a sus marañones.

El novelista venezolano transcribe parte de la carta que le enviara Lope a Fajardo en aquel momento:

> He tenido noticia del brío y coraje que asisten a vuestra merced y he sabido así mesmo que las dichas cualidades las usa vuestra merced con la espada en la mano para defender la causa del Rey vuestro señor, lo cual me conturba y apesara. [...] Los capitanes y ministros del rey que oprimen estos lugares de Venezuela alimentan sus perros con entrañas de los indios que se las sacan vivos, atan su prisioneros indios a los árboles y luego los queman, los entierran en la arena hasta el cuello y los dejan morir de sed, los arrastran amarrados a la cola de un caballo, les asan los pies y manos con plomo derretido, los descuartizan y empalan con increíble saña, todo lo cual vio vuestra merced por vista de ojos cuando lo hizo en su presencia el malvado extremeño Juan Rodríguez Suárez. Yo convido a vuestra merced a cobijarse bajo nuestra bandera y pelear juntos contra el rey español, procurando alcanzar la libertad de los indios, de los negros y de todos los hombres humanos que en estas partes del mundo viven.[259]

Por supuesto, ante la respuesta negativa del mestizo, Lope de Aguirre decide adelantar su salida y sacar sus soldados de Margarita por el pasadizo que él mismo diseñara para que Fajardo no los viera y no pudiera intervenir. De más está decir que el fragmento de la carta remite un alto contenido minado de denuncias y verdades vividas por el propio Lope. Fue así como después de cuarenta y un días de permanencia en la Isla se dirige a Borburata con doscientos hombres, treinta arrobas de pólvora y materiales, dos caballos y un "macho" repartidos en cuatro navíos. Fue el 12 de septiembre cuando llegaron al pueblo de Borburata, donde estuvieron dieciséis días. De allí tardó cuatro días en llegar a Valencia. Aquí permaneció doce, luego pasó a Barquisimeto, donde ordenó quemar el pueblo e incendiar la iglesia. Lo que aconteció en esta ciudad lo sabemos posteriormente por el cronista Pedrarias.

[259] Miguel Otero Silva, *op. cit.*, p. 289.

La plegaria de Ana se expresa en la soga, en un presente que recrea con mucha precisión la llegada y estada de Aguirre en la isla de Margarita. Si el espacio de Inés era de carácter trágico, el espacio de Ana fue más trágico, dramático y doloroso. Sanchis, a través del personaje Ana de Rojas, resume la estada de Aguirre en la Isla de Margarita destacando su actuación y cómo "convirtió el paraíso margariteño en un triste purgatorio". El dramaturgo logra a través de este monólogo sintetizar en pocas palabras los desmanes cometidos por Lope en la Isla durante su estancia, y a través de los restantes monólogos se recrean los trece meses de la expedición de Omagua.

Elvira de Aguirre: el trágico amor de Lope

> Tenía 31 años de edad y seis gastados en el Perú, sin provecho. Acoplado al hogar indígena, en vida marital con una india del Cuzco, le nació una linda mestiza a quien puso el nombre de Elvira, muy querido y repetido entre los suyos, en su solar de Oñate. Lope sonaba para la hija con un mundo mejor, que él mismo habría de gozar refugiado en su cariño.[260]

El dramaturgo no podía excluir en su lista de monólogos a la única descendiente de Aguirre, Elvira, que es un personaje histórico. Sanchis selecciona con acierto los nombres que ordenarán la visión estereoscópica del protagonista central y de su historia, de ahí que no pueda faltar la perspectiva de su propia hija.

A diferencia de los anteriores, el "soliloquio" (así lo designa el autor en el paratexto) de Elvira se inicia con el uso de la tercera persona, como bien lo estudia Virtudes Serrano:

> El estilo indirecto libre, con el uso de la tercera persona, aleja aún más su figura de unos sucesos en los que el cronista anónimo y la narrativa posterior le adjudican intervención directa.[261]

---

[260] Casto Fulgencio López, *op. cit.*, p. 41
[261] Virtudes Serrano, *op. cit*. p. 63.

El uso de la tercera persona gramatical introduce un lenguaje indirecto, metafórico que sirve de escenario a las visiones de la joven protagonista:

> Se acercan los jaguares, las serpientes, los zorros merodean, aúllan, ¿oyes?, la tierra se oscurece, el sol se marchita, ¿ves? El cóndor está herido, no puede volar, tiene las alas rotas, ya no podrá volar más. El milano se fue, huyó el milano, no volverá, no querrá ya volver. La paloma llora junto al manantial... No, no llora la paloma, mira la arena seca del manantial. (p. 241)

La estructura de esta parte del monólogo tiene un alto contenido poético, tanto a nivel de lenguaje como de contenido. El milano se fue, huyó y no volverá, y la paloma llorando lo mira. La descripción de las aves, tanto españolas como sudamericanas, y la escena cándida de la paloma, sugieren un monólogo subliminal, tierno, lirico, onírico, fresco y primaveral, y sin duda, moverá la sensibilidad y la misericordia en el espectador/lector. No podía ser de otro modo: Elvira es una niña, es la inocencia, es, en el lenguaje metafórico del dramaturgo, la paloma que llora junto al manantial, la que llora porque la han dejado sola. Vemos que su discurso está estructurado desde un tono onírico con un escenario primaveral, bucólico que produce una imagen de frescura y candor en las narraciones de la protagonista, llevándola de un mundo real al reino de fantasía. Su misma condición juvenil la hace soñar, divagar, imaginar quimeras.

En su discurso reflexivo, onírico y fantasioso, Elvira mostrará el temor que se ha apoderado de ella en la Jornada, y muy especialmente por los acontecimientos sucedidos en la isla de Margarita durante los cuarenta y un días de estancia de Lope de Aguirre:

> La isla de Margarita se va, está llena de gritos, de miedo, de sangre, como el río, vete, y se va, se va por allí, flotando, navegando, y se hunde en el mar, así, así se hunde la isla Margarita, la isla se acabó, y de los muertos, los huidos, las mujeres ahorcadas, Elvira no sabe nada, no tiene culpa alguna, ella no quiere más muertes ni más miedos ni más odios. (p. 244)

Elvira quiere borrar el pasado, su angustia, de ahí, por ejemplo, afirmaciones como "Su padre no es mal hombre" (p. 243). El miedo se presenta como el temor o pena "ante la idea de un mal futuro, destructivo o penoso". Y ella constantemente se muestra temerosa: las palabras de su padre le producen miedo; teme por el futuro; teme por el rey y sus hombres: "No tengas miedo, no has de tener miedo; yo te defenderé de los hombres del rey... Antes tenías miedo de él, te escondías en el fondo del jardín cuando llegaba" (p. 241).

Es normal que Elvira tenga miedo. Es una niña, que está acompañando a su padre en una expedición tan conflictiva y llena de peligros e intrigas. Y el miedo es una de sus tantas emociones que se deriva del riesgo y la amenaza de su vida durante este viaje obligado.

En ocasiones se mezcla el miedo con el recuerdo y la nostalgia. Elvira recuerda su salida de Lima bajo la promesa de regresar rica: "Una tarde llegó muy alterado. Nos vamos, te dijo, [...] y volveremos libres, ricos, poderosos" (p. 242). Estas palabras de Aguirre, introducidas por la memoria de su hija, responden a la parte intertextual del monólogo. Regresar ricos y poderosos era el objetivo de muchos conquistadores, como está demostrado.

Elvira, con tristeza y nostalgia, narra en este monólogo, con un lenguaje cargado de imágenes, su salida de Lima, relata cómo fue despojada de sus juegos y de sus recuerdos infantiles, y dice que el viaje será "penoso y largo", al mismo tiempo rememora las estancias en el Perú y en la Isla de Margarita. Pero el recuerdo que posee no es agradable sino que esconde un universo de derrotas y frustraciones. Fue uno más de los testigos de las barbaridades de Aguirre y de sus hombres, y a pesar de su limitada experiencia trata de ofrecer una caracterización objetiva, más o menos completa, de su padre, que va desde su condición de hija "única" hasta como testigo de la expedición. Según las crónicas, se presume que la joven tendría unos quince años. Temía por la gente, intuía que si algunos de los marineros desobedecían las órdenes de su padre éste terminaría matándolos. Es uno de los motivos por los que

Elvira, en muchas oportunidades, dice lo mismo: "Ya está el miedo otra vez, demudándolo todo, miradas, bocas, pasos... No han de temer vuestras mercedes, sino acaten los mandados de mi padre" (p. 243).

A través de las imágenes del recuerdo, Elvira ve frustradas las promesas de su padre, de un mundo distinto, de riqueza y libertad, una niña con esperanzas de cambios. Segura de que la aventura amazónica planeada por su padre no terminaría bien, segura de no regresar al Perú, "ni a ningún sitio, [...] no verás a los pobres y esclavos salir alborozados a recibir la justicia", Elvira sufre y llora en silencio (p. 244).

El dramaturgo avizora el desenlace de Elvira, sus palabras finales parecen el preámbulo de un trágico final: "¿Me llama, Padre? ¿Qué quiere de mí?" (p. 246). Sanchis termina el monólogo con un suspense: hay como un cierto efecto único preconcebido, situado al final de la historia, al que todos los indicios deben conducir. El dramaturgo construye su monólogo a partir de elementos asociados al miedo: temor, recelo, pánico, espanto, horror, que tendrán su interpretación al final de la historia cuando el padre llama por última vez a la hija. Las preguntas de Elvira advierten al espectador su dramático final: su asesinato. Este será la introducción y parte del tema del siguiente y último monólogo, testimoniado por Pedrarias de Almesto.

El final del monólogo de Elvira guarda ciertos enigmas: Elvira tiene un secreto, responde con temor a su padre y presiente su final. Las narraciones no terminan, no concluyen. Es un aspecto intencional de Sanchis. En la entrevista que le hace José Monleón, aparecida en *Primer Acto*, n° 240, deja asomar sus raíces beckettianas cuando dice:

> hay que bombardear esas esclerosis conceptuales que son las formas, las convenciones, la concepción de personajes, el tiempo y el espacio dramático, todo eso que creíamos que era el molde de los contenidos.[262]

[262] José Monleón, *op. cit.*, p. 141.

De ahí que, en su concepción teórica y práctica del drama, los monólogos presenten cierta complejidad en el tiempo y en el espacio, donde por supuesto no se realizan acciones dramáticas porque Sanchis es capaz de cuestionar las formas tradicionales del texto clásico, tradicional, centrando sus historias, sus argumentos en un espacio escénico que funciona

> como un vasto lugar donde se enfrentan las fuerzas psíquicas del Yo [...] una especie de modelo que permite la lectura del espacio escénico como lugar de conflictos internos cuyas "instancias" (el Ego, el super ego, el Otro) serían desempeñados por los personajes principales.[263]

Otro aspecto bien importante en este monólogo es que cuenta los supuestos amores de Elvira, ausentes de las crónicas, que sólo se mencionan en obras de ficción como *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia americana en tres jornadas*, de Gonzalo Torrente Ballester, *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, de Ramón J. Sender, y *Lope de Aguirre* de Adolfo Briceño Picón. En este último texto, los amores de Elvira corresponden a una de las características predilectas de los románticos, como lo es el amor imposible, y, en este caso, los amores de Elvira (llamada en su texto Cora) con el Coronel Arturo Villena, partidario del rey Felipe II y del General Ursúa. Es cierto que las crónicas hablan de la hija de Aguirre, mas no de Villena y de sus amores con ella. Una de las escenas del texto corresponde únicamente al diálogo amoroso entre la hija de Lope y Villena, mientras que en la obra de Sanchis, apenas si se toca el tema, la alusión a los amores, aunque efímera, es informativa, y sirve de enlace para comprender, en parte, el texto del último monólogo:

> Tiene un secreto Elvira, un secreto de amores. De amores, sí: hay un soldado entre los marañones que de continuo busca su compañía, que la trata con dulzura y le dice palabras halagüenas. Es hombre de ingenio y de letras y de buenas maneras, aunque no de alta cuna. No le falta tampoco presencia ni figura y, en fin, Elvira es ya mujer y tiene, sí, tiene corazón, un corazón que escucha y que responde, un corazón paloma que siente y que responde a los tiernos

[263] Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 120.

> llamados del milano. Su padre lo sospecha, lo sabe quizás de esa manera como él sabe tantas cosas; mirando las miradas. (pp. 243-244)

Las crónicas de Indias hacen referencia a la hija de Aguirre como su acompañante y víctima en la expedición. No hay alusión alguna de los supuestos amores de la hija del tirano. Elvira en el texto de Sanchis —Cora en el de Briceño— es un personaje femenino fundamental, es toda dulzura e inocencia, es la antítesis de la violencia, la perversidad, y a pesar de que hay intensidad en su pasión, lleva hasta el límite la moral tradicional y los prejuicios. Por lo demás, la pasión nunca se consuma. Podemos afirmar que la moral cristiana vence en el choque entre individuo y sociedad. De ahí resulta que la mujer es heroica, sacrificada, sensitiva, está —lo hemos dicho— predestinada al dolor y a la muerte. Ha nacido para el amor y por el amor muere, "es un corazón paloma que remite y que responde". Por eso Elvira no tiene cabida en la sociedad de intrigas y violencia que caracteriza la fatídica expedición que encabezará su padre.

El personaje dramático de Elvira en este monólogo encarna la sumisión de la mujer, que es arrastrada por su padre y que no puede desacatar sus órdenes. Muchos estudiosos señalan que fue cuidada por mujeres mayores, entre las que figuraba una llamada María de Arriola:

> Elvira, tuvo una criada a su servicio. María de Arriola. Vasca. [...] Podemos figurarnos a María de Arriola, como una mujer fuerte, silenciosa, hermética, rígida, sentenciosa y puritana [...] Y Elvira, sabría por María de Arriola, de las tierras natales de su padre, sintiéndose descendiente de un lejano y mítico país.[264]

Un tratamiento diferente le otorga Papini a Elvira, llamada por él María.[265] Dice José de Arteche que Papini confunde el nombre de la hija de

[264] La Academia Errante, *Lope de Aguirre descuartizado*, San Sebastián, Colección Auñamendi, 1963, pp. 126-127. Comprende varios ensayos que reivindican y mitifican al soldado español.
[265] Recuérdese que María es un nombre universal, y sinónimo de pureza y ternura.

Lope de Aguirre.[266] El escritor italiano en su *Juicio Universal* recrea centenares personajes históricos, y entre ellos elige también el de Aguirre. Lo hace en un capítulo titulado "Coro de los asesinos, ladrones, crueles y suicidas" y, bajo esa denominación atractiva y nada discreta, refiere al soldado guipuzcoano de más negra fama de todos los tiempos y hace intervenir a María. El coro, que no excede las tres páginas, destaca como tema el parricidio de Lope. El mismo está compuesto por tres personajes: un ángel, María de Aguirre y Lope. El ángel introduce el diálogo:

> ÁNGEL
>
> [...] No sólo fuiste uno de los más feroces aventureros que jamás haya ensangrentado el nuevo mundo, sino que traicionaste a tus cómplices, te rebelaste contra tu Rey y llegaste al punto de matar, con tus manos, a tu propia hija. [...].
>
> MARÍA DE AGUIRRE
>
> No creas, padre, que yo quiero acusarte de mi muerte más de lo que te acusaron los hombres, los ángeles y Dios. [...] Pero no logro olvidar, no logro perdonar. Recuerdo todavía la tarde terrible cuando, escondidos en el boscaje cálido, nos sorprendió, en el fondo de la gruta que era nuestro refugio [...] Todos, uno tras otro, te habían abandonado a tu suerte. Los que no habían muerto en rebelión habían desertado de tu bandera negra. [...] Y entonces ocurri6 lo que tú sabes y que, todavía hoy, me hace estremecer.[267]

La hija recrimina su muerte al padre y éste justifica su parricidio. El coro se basa justamente en el diálogo *post mortem* entre Elvira y su padre. El personaje femenino se nos presenta como una figura particular del discurso y de la historia: Elvira o María es una metáfora, ella habla después del parricidio. El autor del *Juicio Universal* la resucita para que también, al igual que otros, participe del juicio que sobre Lope se hizo después de su muerte. Elvira termina su reflexión sobre el crimen diciéndole:

---

[266] José de Arteche, *Lope de Aguirre, traidor. La tragedia del fuerte caudillo de los invencibles marañones*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1974, p. 274.
[267] Giovanni Papini, Juicio Universal, Barcelona, Planeta, 1976, pp. 435-436.

> Yo no te acuso, padre, pues eres blanco de demasiadas acusaciones. No te acuso, pero tampoco consigo perdonarte aquellas heridas que troncharon, en el inicial florecimiento de la juventud, el curso natural de mi destino. Dios logrará, quizá, perdonarte; yo sólo puedo llorar sobre mi suerte y sobre la tuya.[268]

Generalmente, Elvira es tratada como la víctima del padre, que deja al lector/espectador cavilaciones del crimen, tanto en la ficción como en la crónica. Pero no faltan réplicas a este planteamiento, como la de Gabriel de Zapiain en *Lope de Aguirre descuartizado* (en concreto, en su último capítulo, "Lope de Aguirre y Felipe II, Padres"), que hace también intervenir a Elvira en una especie de respuesta al texto de Papini:

> Yo soy la hija del tirano. Me han presentado siempre como la víctima de la ferocidad de mi padre.
>
> Papini me hace decir cosas que yo no hubiese dicho nunca, porque mi sentir, no era el que Papini supuso.
>
> Yo quería a mi padre. Y mi padre me quería.
>
> Nunca nos expresamos nuestro cariño con palabras o zalamerías. Pero sin embargo mi padre me sentía y yo sentía a mi padre.
> [...]
>
> Aquel día tan terrible. Rodeados de enemigos. Yo no tenía miedo a morir. Tenía miedo a vivir. [...]
>
> Hiciste bien en matarme, porque yo, que como cualquier mujer, estaba dispuesta a sufrir mil tormentos, por un solo minuto de amor [...]
>
> Yo hubiera querido vivir, sí. Pero solamente para haber cogido tu cuerpo arcabuceado, como una madre hubiese recogido a su hijo. [...]
>
> Yo hubiese querido enterrarte. Cantar tu muerte. Rezarte.[269]

Mientras la Elvira de Papini narra con detalles su muerte y esgrime protestas en contra del padre, diciéndole que no desea juzgarlo, ni acusarlo,

---

[268] *Ibíd.*, p. 437.
[269] La Academia Errante, *Lope de Aguirre descuartizado*, cit., pp. 130-131.

la Elvira de Zapiain emite palabras de admiración y de aprobación, eleva palabras de agradecimiento, de lástima y afecto por su padre. Es de notar que la Elvira de Sanchis también manifiesta agradecimiento y admiración por Lope: aprueba lo que su padre le ha comentado y manifestado sobre sus ideas de justicia y de libertad. La hija, consciente de sus proyectos, sugiere además que le tengan paciencia. Esta parte del soliloquio es muy importante en el montaje escénico, porque ella no sólo dirigirá sus consideraciones a los soldados sino al público, al espectador:

> No han de temer vuestras mercedes, sino acaten los mandados de mi padre, dijiste, que no pretende más que reponer aquí sus fuerzas y las de su gente para, al punto, pasar a Nombre de Dios y Panamá y, desde allí, al Perú, a llevar la justicia a los pobres y esclavos, y a los viejos soldados como él, gastados por las guerras y maltratados por el Rey y sus ministros. (p. 243)

La Elvira de Sanchis es un pretexto también para proyectar elementos líricos que ayudan a intensificar el drama, como se aprecia justamente en la última escena con su padre. En *Lope de Aguirre, traidor* el amor tendrá un sino trágico, lo que le permitirá al dramaturgo intensificar las pasiones de Elvira, cargándolas de un lirismo que, como dice Ruiz Ramón, trasciende todo límite.

Otro aspecto digno de destacar en la Elvira de Sanchis es la referencia de la cultura inca. Los sacrificios y adoraciones que los incas ofrecían a su máxima divinidad, el sol, fueron de muchas y diversas implicaciones. En el discurso de Elvira hay reminiscencia de esa cultura. Recordemos que ella es de sangre mestiza, hija de español y peruana. No es azaroso, por ello, que en su soliloquio haya referencias a la cultura inca: "Tayta Inti está marchito, ¿ves?, Pacha Mama se oscurece, ¿ves?"(p. 242).[270] El sol (Tayta Inti) y la tierra (Pacha Mama) se opacan. Estos dos grandes elementos simbólicos universales sirven de interlocutores a la niña Elvira.

[270] "Tayta Inti" quiere decir 'Sol' y "Pacha Mama" es 'Tierra Madre' en la cultura inca.

El dramaturgo tiene una clara voluntad de destacar el miedo, la tortura, el hambre, las vacilaciones de aquellos personajes marginados de la historia oficial. En este sentido, en LAT —como ya analizamos— personajes como Juana Torralva, Ana de Rojas o la propia Elvira, sin ningún peso trascendental en la expedición de Ursúa, no obstante adquieren un protagonismo inusual. Sanchis escudriña lo más íntimo de los personajes y los pone a vivir en el texto dramático y teatral. Como dice Carlos Manuel Rivera comentado el monólogo de Elvira,

> A través de esta poética delirante, nos desvendamos sobre la misoginia, el miedo, el hambre y la miseria de estos personajes marginales que han sido borrados de la historia colonial, debido a las agendas expansionistas e imperiales de España en América.[271]

[271] Carlos Manuel Rivera, *op. cit.*, p. 106.

Pedrarias de Almesto:
la ficcionalización del cronista

Este último monólogo, bajo el paratexto "Confesión del soldado Pedrarias de Almesto, cronista ocasional de la Jornada", ofrece un aspecto particularmente interesante: es al mismo tiempo historia y discurso literario. La historia nos muestra momentos claves en el transcurso de la expedición. Uno de los más terribles es el parricidio de Lope, acción que le ha valido un lugar deshonroso como personaje histórico. Lope y Medea[272] han pasado a la historia literaria y dramática como unos personajes siniestros. En este último monólogo existe un narrador o hablante dramático básico que cuenta los acontecimientos históricos y, frente a él, un receptor o espectador que la recibe. A este nivel no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo como el narrador nos lo da a conocer. Simultáneamente al parricidio de Elvira[273] está el descuartizamiento de Lope en Barquisimeto por sus propios marañones, y la historia sintetizada de la muerte de Don Pedro de Ursúa.

---

[272] *Medea* es una de las tragedias clásicas de Eurípides. El tema de esta pieza es la venganza de Medea contra su marido Jasón. Medea, por celos, mata a la nueva esposa de Jasón, y no contenta con esa hazaña, mata a sus dos hijos: Mermero y Feres. El filicidio es para que Jasón sufra por su muerte.

[273] El parricidio de Elvira es sólo la descripción de una escena trágica de las tantas que escenifica el monólogo de Pedrarias. Esta acción deshonrosa de Lope es el tema central de la obra dramática de Ignacio Amestoy titulada *Doña Elvira, imagínate* Euskadi, 1986, texto que, al decir de Gonzalo Pérez de Olaguez,"es lacerante, tal vez hasta hiriente para algunos, polémico, reflexivo y fuertemente emotivo, exactamente porque está utilizado para proponer una reflexión sobre la trágica situación actual en el país vasco.

Veamos primero cómo pasaron los acontecimientos y el modo cómo lo cuenta nuestro protagonista.

Nivel de la historia

El monólogo de Pedrarias es la confesión, el discurso o el texto del cronista. Al igual que Ortiguera, Vázquez, Hernández y Zúñiga, Pedrarias de Almesto formaba parte de los secretarios y escribientes, quienes, muchos por anhelos, curiosidad, presión o ingenuidad, participaron de la gran odisea amazónica. Lo que el personaje teatral cuenta en estas páginas es su relato desde la perspectiva del cronista y del narrador protagonista. La delimitación del relato resulta compleja, pues el texto ofrece una sucesión de ideas e imágenes disímiles, muchas veces difíciles de interpretar. De ahí que el relato del personaje tiende a separarse de la finalidad por la cual fue concebido: continuar con una visión general de la historia de la expedición. El cronista interrumpe el relato referencial de Lope para dar entrada a su participación como escribiente, tratando de construir su propia apología. El personaje, sin duda alguna, tiende a monopolizar su propia actuación y, desde una visión particularmente defensora de la Corona española, destaca de manera directa, crítica el parricidio de Lope. Advierte en algún momento que sirvió como escribiente para Ursúa y luego, por miedo a ser asesinado, para Don Fernando y Lope.

El dramaturgo inicia el monólogo del personaje inspirado en la crónica de Vázquez:

> "...Y viéndose con no más de seis o siete de los que decían ser sus amigos, y entre ellos su capitán Antón Llamoso, le dijo el tirano: "Llamoso, hijo, ¿qué os parece de esto?" [...] "Que yo moriré con vuestra merced, y estaré hasta que nos hagan pedazos."
>
> Y viéndose casi solo, desesperado, en lugar de arrepentirse de sus culpas, hizo otra crueldad aún mayor que las pasadas, que fue dar de puñaladas a una

> sola hija que tenía y a quien decía querer más que a sí mismo […] "No me matéis, padre mío, que el diablo os engañó." (p. 245)

El autor deliberadamente suprime en su texto lo referente a la participación de Pedrarias señalado en la crónica de Vázquez. Observamos cómo el personaje está presente en el diálogo de Lope y Llamoso. Su aplicación ilustra mejor la participación del personaje histórico omitida en el texto dramático y destaca la elipsis del dramaturgo. Veamos el texto completo:

> Y viéndose con no más de seis o siete de los que decían ser sus amigos, y entre ellos su capitán Antón Llamoso, le dijo el tirano [...] *Y el tirano volvió el rostro y vido estar un soldado, que hemos dicho que se había señalado en servir al Rey, que se decía Pedrarias de Almesto*, al cual le dijo el tirano: "Señor Pedrarias, estaos quedo y no salgais de aquí, que yo diré antes que muera quién y cuántos han sido leales al Rey de Castilla; que no piensen éstos, hartos de matar á gobernadores y frailes y clérigos y mujeres, y robado los pueblos [..] que agora han de cumplir con pasarse á carrera de caballo y á tiro de herrón al campo del Rey". Y así, luego el tirano perverso, viéndose casi solo, desesperado el diablo, en lugar de arrepentimiento de sus pecados hizo otra crueldad mayor que las pasadas, con que echó el sello á todas las demás; que dio de puñaladas á una sola hija que tenia.[274]

La actitud de Sanchis parece consistir en eludir en su selectiva transcripción del texto antiguo la presencia del cronista, con la finalidad de permitir su amplio y particular relato apologístico en el monólogo. Es por eso que la elipsis de Pedrarias en el texto de Sanchis es la diégesis del personaje teatral. Será en el texto dramático, más que en el espectacular, que este personaje, por medio de la (re)encarnación que hace de su rol asignado, hable, censure, opine, manifieste lo que aconteció en la expedición y sobre todo haga énfasis en la conducta y acciones de Lope. Pedrarias, a través de su discurso, logra infundir en el espectador la figura de testigo victima; él es uno de los pocos participantes sobrevivientes de aquella fatídica expedición. Resulta ser —entre otros— un soldado leal al rey de Castilla, incapaz de traicionar pese a sus propias aspiraciones e ilusiones inspiradas por la empresa de El Dorado.

[274] Francisco Vázquez, *op. cit.*, pp. 129-130. El subrayado es nuestro.

En este último monólogo los elementos intertextuales nos permitirán recrearnos en el contexto histórico-social de los cronistas oficiales: Vásquez y Pedrarias, que se fusionan en el monólogo de este último, que, como dijimos, es a su vez protagonista ficcional y referencia de su propia historia. Ambos cronistas muestran al Lope asesino, tirano, rebelde, cruel, que no se amilana ante las adversidades. Lope, en vez de mostrar la *hamartia* del héroe vencido, arremete contra su hija cometiendo el parricidio. El cronista Pedrarias y el personaje Pedrarias no sólo describe y opina a través del texto antiguo la acción de Lope sino que también registra las palabras piadosas de la víctima, anotando los detalles del trágico momento: "la hija se le abrazaba diciendo no me matéis padre mío [...] Pobre Elvira: hasta su nombre dejo en el silencio, con tantas otras cosas que de ella y de mí podría contar" (p. 246). Este tipo de notas testimoniadas por Pedrarias son las que han motivado a algunos estudiosos a pensar que entre Elvira y Pedrarias existió alguna relación afectiva. En las crónicas, Elvira generalmente aparece como un personaje referencial: la hija de Aguirre, del conquistador.

Sin embargo, creemos que en su afán por relatar ciertos detalles de las acciones de Lope y destacar sus errores —más aun su última acción: el parricidio—, los cronistas consiguen, en gran medida, justificarlo sin proponérselo. En la crónica de Custodio Hernández, un soldado no identificado, al momento de producirse el parricidio, le pregunta a Lope por qué había matado a su hija y éste le responde: porque no quedase por colchón de ruin jente [*sic*]"[275].

Por cierto que este testimonio, coincidente con el de Ortiguera, también aparece transcrito en LAT ("No puede ser que acabe en colchón de bellacos cosa que yo tanto quiero"; p. 245)[276] y, recreado en algunos textos literarios, sirvió de justificación para algunos estudios psicoanalíticos. Hay varios que

[275] Custodio Hernández, *op. cit.*, p. 200.
[276] "Confiésate, hija mía, con Dios, y ponte bien con él, que no es justo que quedes en el mundo para que ningún bellaco goce de tu beldad y hermosura" (Toribio de Ortiguera, *op. cit.*, p. 149).

analizan el último crimen de Lope catalogando su actuación como una manera de preservar la honra y el honor de su hija. Sin embargo, en ningún momento se justifica la acción de matar a su hija. En este mismo sentido que el dramaturgo va construyendo su texto matizando el último crimen de Aguirre, simultáneamente con la participación ficticia de Pedrarias, el escritor emplea el relato cronístico de Vázquez y de Ortiguera cuando la acción relatada por Pedrarias difícilmente pueda ser representada en la escena (aquella que refiere el último crimen de Aguirre).

Con respecto a las crónicas de éste y de Pedrarias de Almesto, Elena Mampel González apunta en la introducción de la crónica V que en la Biblioteca Nacional de Madrid existen dos manuscritos muy parecidos y que difieren en algunos párrafos. El primero fue redactado por Francisco Vázquez, "con la intención meramente histórica para conservar la memoria de aquellos sucesos", mientras que el segundo fue escrito por Pedrarias de Almesto para exaltar su propia personalidad.

El autor, reiterando su gusto, su manejo de la intertextualidad, reconstruye el parricidio de Aguirre a través del monólogo del personaje Pedrarias. Son muy pocas las palabras que agrega el dramaturgo para narrar la muerte de Elvira. Su filicidio está tomado literalmente de la crónica. La descripción lastimosa de Aguirre que antecede a la ejecución de la muerte de su hija es la resignación del individuo que ya no tiene salida y que de forma rápida, creyendo que hace bien, opta por matar a su única descendiente porque "no quería que le conocieran por la hija del traidor ni quedase para colchón de rufianes", según la crónica de Toribio de Ortiguera.

Son variados los aspectos que caracterizan a este personaje que, ahora libre de Aguirre y en su rol de personaje dramático, puede señalar todo lo acontecido en la expedición. Se confirma cuando señala: "Yo, Pedrarias de Almesto, diré lo que no dije por escrito" (p. 246). El dramaturgo, como dijimos,

reúne en Pedrarias al cronista, al testigo y al personaje. Según Aristóteles, el carácter del personaje se determina desde el inicio

> por la palabra y la acción, pero que no se confundiría en un principio explicativo de la conciencia y aún menos con el ser al cual se refiere: se trata de un conjunto de disposiciones cualitativas y de índices de coherencia mínima que fundamentan un comportamiento, sin acotar necesariamente todas sus motivaciones.[277]

La aglutinación de citas y alusiones en este monólogo, a veces, nos dificulta detectar cuándo actúa el cronista, el testigo de los acontecimientos o cuándo interviene como personaje dramático. La duda de quién es Pedrarias, el personaje elegido por el dramaturgo, no nos la responde la incorporación de citas antiguas sino más bien aquello que señala Abirached, refiriéndose a otros contextos teatrales: "nos damos cuenta de que la respuesta no nos la proporciona el personaje, ni la obra que le hace actuar, sino quien hace su exégesis o asume su encarnación."[278]

Uno de los aspectos que señala el cronista-personaje en su monólogo es la traición de los pocos hombres de Aguirre, cuando lo abandonaron para aliarse al bando del Rey, y los detalles del parricidio que cometió Aguirre contra su hija. Sin embargo, lo que más le interesa destacar en su informe es su propia participación en los hechos, "que mi nombre quede libre de toda sospecha" (p. 246), y en una parte del discurso dice:

> no hallándose seguro de las traiciones de aquél [Lope] aguardó coyuntura, y como no tenía armas, y estaban centinelas á la puerta del fuerte dos arcabuceros, acordó de arremeter con una lanza que allí estaba y salir por la puerta dando voces: ¡al Rey! ¡al Rey![279]

[277] Aristóteles, *op. cit*. p. 186.
[278] Robert Abirached, *op. cit*., p. 33
[279] Elena Mampel González y Neus Escandell Tur (eds.), *op. cit*., p. 263.

Pedrarias logra sobrevivir de las persecuciones de los hombres de Lope para ser justamente él quien llevara la noticia de la muerte del tirano al gobernador de Venezuela Pablo Collado, quien mandó

> recoger las armas y municiones, y que le hiciesen cuartos al tirano y pusiesen por los caminos alrededor de Barquisimeto, y así se hizo, y su cabeza fue llevada al Tocuyo, y en una jaula de hierro fue puesta en el rollo y la mano derecha a la ciudad de Mérida y la izquierda a Nueva Valencia, como si fuesen reliquias de un santo. (p. 249)

La confesión de Pedrarias, como hemos sugerido, va más allá del simple historiar el parricidio de Elvira y la muerte de Aguirre; resulta ser un informante oficial de los acontecimientos. El monólogo muestra la interioridad del personaje: por un lado, reflexiona y diserta sobre las tareas y las vicisitudes de un cronista y de un soldado; por el otro, expresa sus objetivos personales: la esperanza de "descubrir, conquistar y poblar el reino de El Dorado":

> Sí, lo confieso: durante mucho tiempo anduve con esa quimera entre los ojos, herencia fantasmal de mi señor y amigo don Pedro de Ursúa.
>
> Pero he de confesaros algo más: también hubo un momento en que sufrí el hechizo de otra feroz quimera. Ahora puedo decirlo [...]. Durante cierto tiempo, en medio de aquel delirio de ambiciones, deseos, hambre, crímenes, lejanía, de soledad e inmensidad sin límites, la locura de Aguirre me sedujo, fui contagiado y arrastrado, sí, por su pasión desmesurada. (p. 248)

Estas palabras de Pedrarias (contradictorias, ambiguas) apuntan a justificar su conducta ante la Corona de Castilla, y en cierto modo considerarse una víctima más de las veleidades de Aguirre. Fue uno de los firmantes del documento en el que Aguirre proclama a Don Fernando de Guzmán Príncipe del Perú y de Chile. En este mismo tono de justificación, también dice: "Yo eché mano a la espada, en defensa de Ursúa, la noche en que irrumpieron en su tienda los conjurados" (p. 247). Detrás de esa constante justificación de los hechos hay en el monólogo una reconstrucción de su yo. Él

mismo narra, con detalles, sus pasiones, sus actos, lo que nos conduce "a la imitación de lo real", la realidad de la expedición.

Hay además un tratamiento especial en las víctimas de Aguirre que no escapa al hecho dramático y teatral y es el efecto catártico que reflejan los personajes en el discurso. Pedrarias, a lo largo de todo el texto va explicando (a través de una confesión) lo que le sucedió a Aguirre, sus debilidades, triunfos y fracasos, lo que pasó en la expedición y lo que él vivió como expedicionario. A medida que va narrando, con expresiones como "que no fui un cobarde", "eché mano a la espada, en defensa de Ursúa", o "dos veces más fui perdonado", va elaborando una descripción de su yo interno y logra despojarse de aquel complejo de soldado, hombre y testigo, y a su vez se convierte en acusador de su jefe, Lope de Aguirre. La catarsis del personaje teatral en LAT se manifiesta entonces bajo una doble significación: sentirse justificado ante la presencia de algunas dudas e intrigas que pudieron tejerse alrededor de su figura en la participación de la expedición de El Dorado, y denunciar la brutalidad del conquistador. Este recurso aristotélico —la catarsis— que se manifiesta a través de la confesión es una función que no sólo se observa en el personaje de Pedrarias, sino que está presente en la mayoría de las víctimas de Lope. Recordemos la confesión de la criada, cuando constantemente señala que no callará; la confesión y el planto de Inés ante el sepelio de Ursúa, la confesión de Ana de Rojas suspendida de una soga, las confesiones de Elvira, las del Marañón extraviado en la selva, y las frases sentenciosas del matarife que finalmente resulta una apología de sus crímenes. Todos ellos representan ese aspecto del personaje dramático que persigue como único objetivo aliviar el espíritu y liberar el alma a través de la confesión.

Hay que señalar que todos los monólogos del texto tienen una dependencia con el discurso cronístico, pero quizás sea el de Pedrarias el que más adhesión le deba, lo que, por lo demás, no es casual, ya que como sabemos Pedrarias fue un participante histórico, real de la fatídica expedición de

Ursúa. El monólogo está minado de textos antiguos. De ahí que se (con) funde. El texto se funde con el drama o la crónica histórica. A través del cronista, observamos cómo el dramaturgo, utilizando la condición del protagonista del discurso, resume la actitud de Aguirre antes de matar a su hija. La crónica de Custodio Hernández dice así:

> Viéndose solo, Aguirre, fue a donde estaba su hija con una mujer muy honrada y le dijo: —Encomienda a Dios que te quiero matar. La hija le dijo: —Ay padre mío el diablo os engañó. —Hija, cata allí aquel crucifijo y encomiéndate a Dios, que te quiero matar.[280]

La particularidad de este personaje es que representa, en buena medida, la conciencia del dramaturgo, quien a través de Pedrarias expresa su visión de ese momento histórico, pareciera estar fuera de la ficción del texto dramático. Por eso son significativas las palabras de Pedrarias cuando dice: "¡Viejo traidor! Nunca he de perdonarle el convertir su propio sueño terrible y justiciero en una absurda danza de la muerte" (p. 248), que, como hemos podido notar en la entrevista realizada a Sanchis, es uno de los cuestionamientos a que somete al personaje histórico Aguirre, cuando asegura que al principio él creía que Aguirre era una especie de libertador o reivindicador de las libertades, pero que luego se convirtió en un hombre sanguinario.[281]

El personaje dramático aparece en este monólogo como una especie de sujeto espontáneo que construye su discurso basándose en su propia posición y, simultáneamente, como un portavoz del dramaturgo. En otras palabras, existe una lucha con su conciencia en el personaje, entre su carácter espontáneo y su predeterminación.

[280] *Ibíd.*, p. 200.
[281] Véase infra Anexo.

Nivel del discurso

La pieza de Pedrarias —como hemos ya expresado— no es un texto dramático puro, sino una especie de *summa* literaria en la que el cronista, historiador, testigo y escribiente recoge todo lo que vio, escuchó y vivió en la fatídica expedición. Revela una estructura intertextual que, como hemos estudiado, fusiona distintos elementos —históricos, políticos, de lenguaje— para construir el monólogo.

El hecho de que este último monólogo tenga un esqueleto dramático no impide que esté lleno de elementos que no tienen nada que ver con el teatro. Estos elementos en nuestro propósito de análisis de la escena los hemos agrupado en cuatro apartados: narrativos, descriptivos, conceptuales y dramático-trágicos. Los narrativos se insertan en el drama de LAT; por ejemplo, cuando Pedrarias narra cómo estaba el tirano cuando fue apresado por sus propios marañones; cuando la hija lo abraza diciéndole que "el diablo os engañó". Pedrarias termina su informe cronístico así: "A todo hizo gran lástima su desastrada muerte, por ser moza de poca edad y de gentil disposición y hermosa", o cuando Llamoso en conversación con Lope le reitera su solidaridad afirmando que no lo dejará solo. Otro aspecto especialmente interesante de este apartado es la reproducción parcial de la muerte de Pedro de Ursúa:

> Yo eché mano a la espada, en defensa de Ursúa, la noche en que irrumpieron en su tienda los conjurados. Estaba allí, con él, velándole la fiebre y escuchando sus extravíos, y traté de salvar su vida, pero fui reducido por los otros. Con todo, por no querer sumarme a la revuelta y acatar un poder alzado sobre el crimen, aquella misma noche escapé y fui a internarme en la selva. (p. 247)

Los elementos descriptivos son muchos e incluyen descripción de personajes y acciones. La acción está contada por el narrador protagonista después de haber sido realizada; por ejemplo, describe los últimos momentos

del gobernador, describe la noche y los delirios de su fiebre, cómo entraron los conjurados y cómo escapó de ellos. También hay varias descripciones del mismo personaje protagónico:

> la locura de Aguirre me sedujo, fui contagiado [...] Yo, Pedrarias de Almesto, el ponderado, el juicioso y tibio estampaletras, sentí ese viento del Apocalipsis que a aquel ángel maldito levantaba a su paso: la ira de Dios. (p. 248)

La presencia de adjetivos como "contagiado", "ponderado", "juicioso" "estampaletras" y "maldito", además de transmitir un tono solemne y trágico en su narración, advierte la difícil situación a la que estuvo sometido el cronista.

En cuanto a los elementos conceptuales, son los que reunidos ofrecerían un tratado moral del momento histórico y van desde los refranes y anécdotas diversas hasta consideraciones muy generales sobre temas específicos tales como el amor, la vejez, la visión del mundo, la muerte, etc. En realidad, son notas conceptuales sobre las creencias del momento histórico, colocadas en el lenguaje de cada personaje, como lo pudimos notar en la expresión del personaje Pedrarias al referir un concepto del propio Aguirre sobre su sueño de justicia eludido y desviado en el transcurso de la expedición. Una idea que, de acuerdo a la interpretación del propio Sanchis, había considerado Aguirre en su trágico periplo de la expedición, como era un supuesto sueño libertario, que sería tergiversado y traicionado posteriormente. De ahí aquellas palabras ya citadas de Pedrarias, cuando se dirige a Lope de esta manera: "¡Viejo traidor! Nunca he de perdonarle el convertir su propio sueño terrible y justiciero en una absurda danza de muerte" (p. 248). Este ejemplo de igual forma nos permite ilustrar parte de los elementos dramático-trágicos de la última escena del drama, que, unido a las acciones de los crímenes recreados en el monólogo (el de Elvira y el de Lope), determinan lo conmovedor, funesto e infausto del drama.

Más allá de los elementos narrativos, descriptivos, conceptuales y dramático-trágicos delimitados en esta última escena de LAT, como un modo que usa el dramaturgo para narrar e ilustrar los hechos históricos que identifican este último monólogo, también resulta interesante destacar la posición del narrador homodiegético.

El narrador homodiegético nos viene contando hechos. Crea una relación importante entre el pasado diegético y el presente de la narración. Este narrador se caracteriza por estar en toda narración del pretérito en primera persona. Una parte de la escena que ilustra el pasado en primera persona gramatical es cuando se refiere a su vida de soldado:

> mi vida de soldado en estas tierras ha sido una continua vecindad con la muerte y su costumbre. Y muy especialmente, durante la jornada del río Marañón, también llamado de las Amazonas, a la sombra de Aguirre y su locura, la costumbre de la muerte se me volvió rutina, trivialidad, hastío. Incluso, cierta vez, sentí la uña de la muerte rasgando mi garganta, la sangre huyendo con mi vida por una herida de casi cuatro dedos. (p. 246)

El narrador se coloca en una situación hegemónica con relación a la diégesis o la historia de Omagua, situación que le otorga una actitud de omnisciencia. Se advierte así la intervención del narrador y, por lo tanto, la objetividad de la historia, en este caso, está presentada con una carga subjetiva.

En esta perspectiva es necesario destacar que un narrador homodiegético, según Genette, puede presentarse de dos modos: como autodiegético, que es el caso del narrador-actor "protagonista de la historia", o como paradiegético, que es el caso del narrador-actor, testigo u observador de la historia protagonizada por otros. De acuerdo con esta teoría, podemos decir que Pedrarias de Almesto se inscribe en el primer caso. El eje diegético del último monólogo de LAT está constituido por tres historias diferentes que

se encadenan causalmente y con relación a las cuales se sitúan las otras historias que forman parte del universo narrado:

a) El parricidio de Elvira (relatado con la mirada de la crónica y la mirada del narrador) y la misericordia de que la hace objeto provoca efectos específicos en él mismo.

b) El crimen de Aguirre por sus propios marañones y cómo fue descuartizado. El repudio del cronista y la celebración de los soldados y del gobernador de Barquisimeto por la muerte del tirano.

c) El crimen del gobernador Pedro de Ursúa por los conjurados. Repudiado por Inés y Pedrarias, éste, ajeno por completo de los planes de los conjurados, se ve involucrado, y decide huir para resguardar su vida.

Este narrador virtual se encuentra siempre en toda narración del pasado en presente. La confrontación que sostiene con el pasado histórico se convierte al mismo tiempo en su confrontación con el presente. El cronista del siglo XVI se transforma a la vez en el personaje escindido entre varios roles: se convierte en la (re)encarnación y símbolo de los desarraigados. Observamos cómo el dramaturgo concluye en este personaje su idea fronteriza de deconstruir y reconstruir.

Vemos, por ejemplo, de acuerdo a su testimonio, que el personaje estuvo en el asesinato de Pedro de Ursúa, en el descuartizamiento de Lope y en otros hechos relevantes de la trama. Aun así, como narrador-actor protagonista o como narrador testigo u observador, marca una distancia con el mundo referido, con la historia. Como bien dice Robert Abirached,

> La palabra misma dice bien lo que quiere decir: no designa lo verdadero, sino su imitación, y remite a una realidad corregida y revisada; implica, poco o mucho, una racionalización de la cosa imitada y sugiere una distancia; no define

> un absoluto, sino que hace referencia a una relatividad y cubre un contenido que es variable.[282]

Esta cita no sólo es para referirnos al testimonio de Pedrarias de Almesto como cronista, testigo y personaje de la obra de Sanchis, sino también es válido para interpretar los testimonios de todos los cronistas que relataron la expedición de Ursúa y los atropellos de Lope. Cada cronista narró los acontecimientos desde su perspectiva, desde su visión de mundo. Sin embargo, la presencia de Pedrarias en el texto de Sanchis es de mucha importancia para la reconstrucción de la realidad de la expedición de El Dorado, y de mucha innovación como lo afirma uno de los críticos del teatro español ya citado:

> la innovación de la pieza consiste en la entrada en escena del cronista Pedrarias de Almesto y su reflexión sobre su propio informe. En este contexto son de interés particular sus reflexiones sobre las condiciones a las que se halla sometida la actividad del cronista, ante todo, sobre las presiones de la censura y sobre la autocensura que le facilitaría la supervivencia. Pero ahora en su papel de personaje teatral, Pedrarias se siente libre de toda presión y en condiciones de decir su verdadera opinión. A través de la figura de Aguirre y a través de la relectura ficticia de la crónica de Pedrarias por el propio cronista, Sanchis propone al espectador su propia visión de la realidad histórica condenando la brutalidad del conquistador y confirmando al mismo tiempo la crítica que Aguirre dirige hacia el sistema político de la Conquista.[283]

La reflexión metahistórica de Pedrarias es la clave para comprender mejor la propuesta estético-ideológica del dramaturgo en LAT. Sanchis a través de los *dramatis personae*, como ya lo hemos venido señalando, pero poniendo el énfasis en este último, nos mostró su visión por el tiempo pasado y los temas de la conquista que podríamos resumir y distinguir como un homenaje a la memoria, al recuerdo de la expedición que evoca el personaje y de cuya reflexión se pretende extraer una moraleja, o, como dice Floeck comentando las consecuencias más significativas de LAT, es una "reflexión

[282]Robert Abirached, *op. cit*, p. 38.
[283] Wilfried Floeck, "Dramaturgos españoles contemporáneos como lectores de las crónicas de la Conquista: Sanchis Sinisterra y López Mozo", cit., pp. 29-30.

metaficcional sobre las posibilidades de una (re)construcción de la realidad histórica por la integración de los cronistas como personajes ficticios en la obra dramática."[284]

Paralelamente la crónica del personaje se fundamenta en contar su vida como soldado, como escribiente y hasta sus reflexiones y aspiraciones por la empresa de El Dorado. Es así que, "libre de toda presión" y de lo que piensen los "señores [...] de Nueva Granada", despojándose de su rol de cronista y pasando a la ficción como personaje dramático, se dispone a hablar de esta manera:

> De esta crónica, y del efecto que produzca en los señores Oidores de Nueva Granada, depende que mi nombre quede libre de toda sospecha... y mi cabeza bien sujeta sobre mis hombros. Sí: a vosotros puedo hablaros francamente.
>
> ¿Os extraña verme interpelándoos de este modo, sin otros artificios que los propios del caso? Pues así es: puedo comunicar directamente con vosotros aun a pesar del tiempo y la distancia; aun a pesar de esta ficción... o quizás gracias a ella. Así me lo autoriza la escritura, privilegio del habla que queda en el papel. Si podéis hoy, aquí, leer mis palabras escritas allí y entonces, en esta Relación de la Jornada de Omagua y Eldorado, muy poco más supone que podáis oírme y verme: apenas un leve agregado de complicidades. [...] yo, Pedrarias de Almesto, diré lo que no dije por escrito. Ahora, ante vosotros, no tengo nada que perder ni que ganar. No he de limpiarme de ningún delito, como no sea el de sobrevivir.
>
> Mi vida de soldado en estas tierras ha sido una continua vecindad con la muerte y su costumbre. Y muy especialmente, durante la jornada del río Marañón [...] a la sombra de Aguirre y su locura, la costumbre de la muerte se me volvió rutina, trivialidad, hastío. Incluso, cierta vez, sentí la uña de la muerte rasgando mi garganta, la sangre huyendo con mi vida por una herida de casi cuatro dedos. (p. 246)

La transcripción del largo fragmento sirve para observar la esencia del monólogo, en donde el personaje en su heterogeneidad actoral presenta su interpelación.

---

[284] *Ibíd.*, p. 28.

Aunque Pedrarias pregona sus cualidades como cronista oficial, hemos visto que su talento estriba, particularmente, en su rol de personaje teatral. Sin duda, está pensando en el montaje espectacular, y por supuesto en el público cuando asevera, en el presente, en el momento de actuar: "Si podéis hoy, aquí, leer mis palabras escritas allí [...] muy poco más supone que podáis oírme y verme" (p. 246). Estas últimas palabras aunadas a su propuesta comunicativa, nos conducen a la presencia del texto espectacular y, por supuesto, a una de las ideas del manifiesto del Teatro Fronterizo: "El contenido está en la forma. Sólo desde una transformación de la teatralidad misma puede el teatro incidir en las transformaciones que engendra el dinamismo histórico."[285]

La conciencia dramática y teatral del cronista resulta más importante que el interés por despejar la sospecha de su propio nombre. Esto reafirma su teatralidad constantemente señalada. En tanto figura polifacética que se sabe parte de una representación, sabe también que es objeto de la mirada escénica del público. Las palabras de Pedrarias van dirigidas a los espectadores. Es así que algunas técnicas metateatrales como el comentario autorreferencial del personaje, los cambios de rol del personaje y la apelación con él o la intertextualidad, se manejan en este último monólogo.

Lo realmente interesante y novedoso de este personaje, como ya lo dijo Floeck, es "la reflexión del personaje sobre su propio informe", que se origina con el desprendimiento de los intermedios reflexivos, de las sucesivas salidas de su papel como protagonista del monólogo, en las que razona sobre su situación como cronista y su relación con el público, con los receptores ("vosotros") a pesar del tiempo y la distancia. Su monólogo es un texto simultáneamente funesto, trágico, serio y apelativo sobre la relación entre el personaje dramático y el personaje teatral. La reflexión del personaje permanece siempre anclada en aclarar los acontecimientos de la expedición y

[285] José Sanchis Sinisterra, "El Teatro Fronterizo. Planteamientos", *Primer Acto*, 186 (1980), p. 96.

honrar su nombre. Es así como la voz del personaje se mueve entre la historia y la ficción, descubre la salida a su conflicto, a su nombre sobre todo ante los oidores de Nueva Granada: reconstruye su trayectoria (su historia) y aclara que pueden oírle y verle. Sin duda, se está refiriendo a su personaje teatral, y se apropia de él para contarlo todo. Cabe citar aquí estas consideraciones de Abirached:

> El personaje, sacado del universo de signos donde estaba a la espera y al cual regresará, es captado de pronto como un ser viviente movido por un designio singular: gracias al trabajo de comprensión que se ejerce sobre él, se integra en el mundo privado de un espectador, sin dejar de pedir otras asunciones no sólo por otros individuos sino también por colectividades.[286]

El dramaturgo, a través del hecho metateatral, construye, por un lado, un personaje polifacético que da cuenta de los acontecimientos de la Jornada desde las posibles perspectivas de Pedrarias, y, por el otro, mantiene una reflexión crítica, permanente sobre la esencia del teatro.

El monólogo de Pedrarias es la última escena que viene a cerrar el ciclo de historias y/o perspectivas que iniciara Juana Torralva, y que el dramaturgo distribuyó a cada uno de los personajes de LAT. Es así que

> El estudio de puntos de vista reposa en el presupuesto de que cada personaje es una conciencia autónoma, dotada por el dramaturgo de la facultad de juzgar y exponer sus discrepancias a los otros. Este presupuesto se intensifica en el teatro por la presencia de actores/personajes intercambiando una palabra que parece pertenecerles únicamente a ellos.[287]

De esta manera, la perspectiva de cada uno de los personajes analizada en esta segunda parte del trabajo, está subordinada a la perspectiva del dramaturgo, que como ya habíamos anunciado, confecciona una visión perspectivista y estereoscópica de la expedición de Omagua.

---

[286] Robert Abirached, *op. cit.*, p. 80.
[287] Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 363.

Es así como no sólo asistimos a la descripción del cronista oficial de la conquista, al testigo de la fragmentada historia, al escribiente de "la corte de entremés" de Don Fernando, al amigo de Ursúa, sino que, además, nos figura al hombre libre que reencarna el personaje dramático y teatral de Pedrarias capaz de ofrecer una visión intercultural. Asimismo es innegable la mirada y reflexión que sobre la conquista refiere Sanchis a través de Pedrarias. Básicamente propone

> una mirada lúcida y contemporánea sobre el tema de la conquista, encierra uno de los gestos más hermosos y de los empeños más solidarios que el teatro y la cultura de nuestro país han conseguido dirigir hacia América.[288]

Es oportuno señalar, para finalizar este capítulo, que la figura de Pedrarias ha sido tratada también por otros escritores como Gonzalo Torrente Ballester, que lo describe como un soldado leal al Rey, incapaz de traicionar a la Corona española, mientras que Otero Silva en su *Lope de Aguirre. Príncipe de la Libertad* lo describe como un personaje "fanfarrón y hablador", que cuenta a sus viejos compañeros las aventuras que realizó para poderse salvar de las garras de Lope y de sus marañones:

> Yo alcancé a defenderme con mi espada —sigue Pedrarias su cuento-y luego torné a huirme al monte, en tanto que Alarcón quedaba prisionero y cargado de grillos, mas tampoco anduve yo mucho tiempo en libertad pues vime forzado a volver al pueblo para que el hambre no me finase, y los sayones del alcalde me prendieron y me echaron cadena junto con Diego de Alarcón y nos dijeron que hacían para trocarnos luego por las dos señoras que el general Aguirre se había llevado consigo.[289]

[288] Moisés Pérez Coterillo, "Una pasión americana", prólogo a José Sanchis Sinisterra, *Trilogía americana*, Madrid, Centro de Documentación Teatral ("Colección El Público Teatro", 21), 1992, p. 14.
[289] Miguel Otero Silva, *op. cit.*, p. 302.

A manera de conclusión

No es fácil establecer conclusiones sobre LAT, debido, entre otras cosas, a la diversidad de elementos que confluyen en ella (historia y ficción, crónica y teatro, pasado y presente) y a los múltiples niveles de sentido que genera la propuesta dramatúrgica de Sanchis Sinisterra sobre un referente histórico muy conocido y vilipendiado. Para abordarlos y tratar de dar cuenta de su complejidad, en esta investigación hemos buscado realizar un estudio de la intertextualidad, por un lado, y del monólogo, por otro, como técnica principal empleada por Sanchis en la construcción artística de su drama, razón por la cual nos hemos enfrentado a una revisión minuciosa de cada uno de sus monólogos.

Leer, interpretar y analizar los monólogos nos remitió, particularmente, por un lado, a examinar las propuestas teóricas en torno a la forma literaria usada para la confección de LAT, y por el otro, a desempolvar las crónicas de Indias como referente literario en la obra, donde predomina un referente histórico, que dirige toda su atención ilustrando la participación de Lope de Aguirre en la expedición de El Dorado.

Los textos cronísticos revisados para comprender mejor el discurso dramático de la obra estudiada fueron principalmente los de Francisco Vázquez (*La Jornada de Omagua y Dorado, Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre, El* Peregrino y el texto Lope de Aguirre) y *Lope de Aguirre. Crónicas 1559-1561*, editadas y estudiadas por Elena Mampel González y Neus Escandell Tur. A estas lecturas se sumó la investigación de textos históricos, ensayísticos, biográficos y literarios sobre el legendario personaje.

En fin, sin estas lecturas no hubiese sido posible interpretar y analizar la propuesta estético-ideológica que presenta el drama LAT. Es así que el objetivo principal de esta investigación ha sido la develación de un hipotexto, el de la expedición de El Dorado dirigida por dos soldados españoles, Ursúa y Aguirre; y el análisis de cómo, a partir de aquél, Sanchis ha confeccionado un hipertexto a través de nueve *dramatis personae*, cada uno ellos protagonizando (a través del recurso literario monologal) breves acciones del momento histórico, y destacando lo que hemos llamado la presencia en ausencia del personaje central de la trama.

Sanchis, desde mediados de los ochenta, con las primeras tentativas de *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre* (versión anterior del texto LAT), va optando por renunciar al concepto aristotélico del teatro que culmina sus últimos postulados en Brecht, donde la trama, el argumento, la intriga, la fábula es la columna vertebral de toda acción dramática.

El dramaturgo español, lejos de esas convenciones tradicionales del texto y de la dramaturgia, sostiene en el manifiesto del Teatro Fronterizo que hay que "desterrar el texto original de sus primitivas coordenadas para resituarlo en las futuras de la alteridad". Así observamos cómo *Lope de Aguirre, traidor* lejanamente manifiesta una acción e intriga que mantenga la expectativa del lector como en la mayoría de los textos tradicionales, proponiendo a cambio que las acciones y las intrigas se vayan desarrollando,

sucesivamente, en cada uno de los monólogos. Las acciones de cada personaje son, en parte, unas secuencias narrativas que construyen el entramado de la obra. Cada una de ellas va tejiendo el gran enigma que encierra la intervención de Lope en la trágica expedición. La intriga, como elemento fundamental del teatro, estará manifestada a través de la expectativa de saber, entre otros aspectos, qué es lo que cuentan los protagonistas de la expedición de Ursúa. Y "desterrar el texto original de sus primitivas coordenadas" significa eliminar, aunque no sea de un todo, las convenciones establecidas de la dramaturgia y de la teatralidad. La construcción y el entrelazamiento en un solo texto de los monólogos, los discursos corales (la "Obertura" y el resto), la carta fragmentada de Aguirre al rey Felipe II y los elementos paratextuales de valor didascálico (la "Aclaración" y "La escena") puede resultar una de las primeras premisas de esa nueva dramaturgia que sugiere Sanchis.

A Sanchis escasamente le interesa el afán de totalidad; en *Lope de Aguirre, traidor* ha resumido trece meses de historia colonial americana, la expedición de El Dorado, en nueve monólogos dramáticos; pese a las escasas acciones y secuencias narrativas que permite la estructura del monólogo debido a su brevedad, ha abrazado la fragilidad del detalle. Este sobra en su drama. Desde el primer monólogo estamos advirtiendo detalles que, por muy insignificantes que parezcan al lado de las generales acciones de los conquistadores, son semánticamente decisivos en la escritura y la propuesta de sentido del drama. Por ejemplo, el discurso memorístico y reflexivo de Juana Torralva dice, entre otros aspectos, que Lope tiene cincuenta años: "ese hombre, que ronda los cincuenta", o cuando el hablante dramático básico del segundo monólogo señala la constante lluvia del Amazonas, o cuando simplemente el discurso lírico de Elvira señala la pérdida de sus juguetes. Detalles como éstos enriquecen la trama y la hacen más atractiva. Al autor no le preocupa la totalidad, le interesa más bien lo particular, y concibe un texto que nos lleva, en consecuencia, de lo particular a lo general.

El detalle de una acción menor que mueve a una acción mayor es otro de los rasgos distintivos de este texto de Sanchis. Mientras otros dramaturgos españoles contemporáneos se caracterizan por generalizar datos, fechas, temas históricos y mostrar recuerdos biográficos de los personajes, nuestro dramaturgo se distingue por indicar una parcial reconstrucción de la memoria colectiva, por abordar los detalles de esa gran expedición que fue en busca del mítico Dorado. Es por eso que en este texto se precisan desde los juguetes que dejó Elvira en el Perú para acompañar obligadamente a su padre en la gran Jornada, hasta los hierros usados por Antón.

Otro aspecto que Sanchis revive en el teatro español es la presencia de los personajes marginados: extrae a los personajes más recónditos, a los menos privilegiados de la expedición, a los maltratados por la historia y a los menos reivindicados. La presencia del Marañón anónimo, la presencia de Inés y del propio esbirro Antón Llamoso es una forma de exhibir, de dar presencia escénica y relieve histórico, a los que de alguna manera contribuyeron a la humana experiencia del mítico Dorado. Inés fracasa como mujer, se prostituye buscando vengar la muerte de su segundo esposo. La sociedad, el ambiente le niega el acceso, al igual que a Shila, el personaje de *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro*. Antón es el esbirro que no sabe hablar, tiene poca competencia lingüística. Su lenguaje sólo está dirigido a la violencia, a la muerte, al pillaje. En cambio, el Marañón anónimo, antítesis del personaje anterior, es presentado como la victima de la expedición, la ingenuidad del hombre embarcado en una empresa sin rumbo. El Marañón es el hombre que desea salir del laberinto de la selva, que no es más que el laberinto de la expedición.

Los distintos monólogos cumplen una finalidad liberadora en el hipertexto del dramaturgo, representan la tragedia de la expedición amazónica. Los personajes, con sus respectivos rostros, máscaras del sentimiento, se transfiguran; encarnan sus roles; dejan en sus enunciados la huella de lo real; exceden las vivencias de la realidad, del momento histórico.

Van a lo más profundo, a lo más intrincado de la historia, de los acontecimientos. Vimos ejemplos en todos los monólogos analizados. Con Juana Torralva se inicia la confección de la trágica odisea amazónica y, muy especialmente con su fábula centrada con jirones históricos secundarios, dicho segmento llega a ser una longitud considerable en la historia que se dramatiza. Su parlamento tiene, y no sólo por su posición inicial, gran relevancia, al igual que el de Don Pedro de Ursúa. Este, aunque no nombra a Lope para nada, testimonia su vida pre-expedicionaria en su discurso. Será Inés quien aporte mayores datos para la construcción de la trama; su monólogo funciona como un largo y lento planto en el que se excitan, una a una, las turbulencias desencadenadas por el asesinato de su esposo.

Estos aspectos constituyen una manera de exorcizar el relato, lo que no sólo se representa en los aliados de Lope, como el matarife, sino también en personajes como Inés, cuando en síntesis y con palabras muy precisas define el delirio de ambiciones de Ursúa. El discurso de Pedrarias, por lo demás clave en el desencadenamiento de la trama, no sólo describe el último crimen y muerte del tirano, lamentando el fracaso del proyecto ideológico de Lope, sino que cierra la historia. El final del discurso se hace coincidir así con el último pasaje de la historia.

Más que unos monólogos narrativos, autónomos, descriptivos, críticos, expositivos, reflexivos con esencia histórica —cualidades que, evidentemente, aunque en diverso grado, poseen—, se trata de monólogos de carácter trágico. Cada personaje presenta en su enunciado la esencia de la tragedia, de lo dramático, la conmiseración, la pena, la tristeza, la angustia que los dirigen al destino de la muerte, única constante en ellos.

De igual manera, Sanchis está lejos de presentar una mera asunción de la historia. El desenterramiento de las lecturas cronísticas y su admisión en un discurso dramático actual sólo funciona como uno de los aditivos que vienen a despertar en el lector/espectador una actitud reflexiva y crítica que

permite, entre otros aspectos, aclarar ciertas dudas de la llamada búsqueda del sueño dorado. Por ejemplo: ¿A quiénes envió la Corona española para esta expedición? ¿Cuáles eran los objetivos de estos expedicionarios? ¿Sobre qué filosofía participó un grupo de gente en esta expedición? Son muchas las interrogantes que se mueven alrededor de esa historia pasada. Uno de los investigadores más acreditados de ese momento español de los siglos XVI y XVII, Irving A. Leonard, sostiene:

> El primer paso importante de este proceso, la espectacular conquista de América por los españoles, se ha explicado como una consecuencia de tres impulsos básicos: "Oro, Gloria y Evangelio".[290]

En otras páginas de su trabajo, Leonard afirma que España era uno de los pocos pueblos de Europa que gozaba de escasos recursos naturales. El oro y la plata eran las monedas que circulaban universalmente para cualquier intercambio y transacción comercial. Era, entonces, comprensible que España se alistara como el primer país a la codiciosa búsqueda del oro sin considerar las consecuencias de los expedicionarios. Como escribe Blas Matamoro,

> La conquista americana es una tarea de apoderamiento de riquezas más que de reproducción de riqueza. Los jefes son, por ello, señores feudales, alguno de los que toman la figura completa del adelantado medieval, como el virrey Álvarez de Toledo en el Perú, entre 1569 y 1580. Lope de Aguirre, en pequeño, fugazmente y con ribetes de tragedia grotesca, intenta mimar a estos personajes.[291]

Por ello, para juzgar con rigor y ecuanimidad la figura de Aguirre hay que conocer y tomar en consideración el medio en que actuó, pues estuvo éste siempre rodeado de elementos adversos, adictos a la España cesárea. Aguirre

> ha sido víctima, no solamente de sus compañeros y contemporáneos, sino también de un apasionado juicio histórico. La idea de libertad, jamás pudo nacer

[290] Irving A. Leonard, *op. cit.*, p. 17.
[291] Blas Matamoro, *Lope de Aguirre, La aventura de El Dorado*, Madrid, Historia 16, 1986, p. 98.

> en el cerebro del esclavo, las almas bajas apegadas en el légamo, solo en este encuentran estímulo a las virtudes de sus vicios.[292]

Como dice Brindis Pérez la idea de libertad era utopía en el cerebro de un esclavo, parece que esta idea era solamente de quijotes o era un don de los más nobles o pudientes. Ya hemos dicho que el sueño de libertad de Lope terminó en una sangrienta carnicería.

Otro aspecto importante que plantea Sanchis como dramaturgo y director renovador en esta obra es el de cambiar los hábitos receptivos del lector y del espectador. Ese afán transformador está presente en el autor desde sus inicios, y aparece recogido ya en un lugar preeminente en el manifiesto del Teatro Fronterizo, de 1977. No sólo se trata de cambios a nivel del discurso, de la construcción estética de la obra, sino de cambios o propuestas sobre la historia o la fábula de un personaje que, como ya hemos reiterado en páginas anteriores, ha sido descrito por biógrafos, novelistas, dramaturgos, psicólogos, historiadores, desde varios puntos de vista. Aguirre no actúa directamente en la obra, él adquiere protagonismo en ausencia a partir del relato de los nueve personajes. No hay un monólogo que no hable, directa o indirectamente, de Aguirre. Éste está narrado como un hereje, un blasfemo, por Ana de Rojas; un hombre con sueños de justicia, pero que no supo emplearla, por Pedrarias de Almesto; un loco, según Inés de Atienza y Juana Torralva; y como "un hombre leal e infatigable" fue visto por Fernando de Guzmán; y un excelente piloto por Antón Llamoso. De alguna manera, a través de la incorporación de aquellos fragmentos de la carta donde Aguirre muestra su rebeldía ante el rey Felipe II, el autor está tratando de justificar su conducta y su pensamiento. Finalmente podría decirse que la figura de Lope no queda circunscrita solamente a la mera descripción de su participación en la expedición como el hombre que traicionó a su Gobernador, sino que en parte su conducta y las acciones realizadas quedan justificadas por los testimonios que emiten muchos de los protagonistas de la trama.

[292] Clodoveo de Brindis Pérez, *Lope de Aguirre, precursor de las libertades Latinoamericanas*, Ciudad Bolívar, 1927, p. 35.

Aguirre no necesita defenderse de las acusaciones y visiones de mundo a las que ha sido sometido, son las propias víctimas quienes desde sus propios testimonios lo hacen. Recordemos las palabras de Pedrarias de Almesto —varias veces citadas ya— cuando se refiere a Aguirre: "Nunca he de perdonarle el convertir su propio sueño terrible y justiciero en una absurda danza de la muerte". Aguirre está al margen de los testimonios. Aguirre, como dice el director de teatro José Luis Gómez,

> para muchos latinoamericanos, es el primer libertador que dice yo soy de aquí, nos quedamos aquí y nos desnaturamos de España. Fue un rebelde frente a la política de repartición de la Corona, y ciertamente era un hombre algo idealista, un visionario, con rasgos de enorme lucidez, pero fundamentalmente loco.[293]

A lo largo de los capítulos anteriores hemos analizado, en fin, las diferentes peripecias, vicisitudes, manifestaciones, rebeldía, afán de justicia, proyectos de libertad, ejemplo del "más valer", preocupación por la honra y el honor, luchas de poderes, etc. en torno a Lope de Aguirre y otros protagonistas de la Jornada de Omagua, como Pedro de Ursúa y Don Fernando de Guzmán, tal como se manifiestan en *Lope de Aguirre, traidor*, original propuesta dramatúrgica de un reconocido autor español de nuestro tiempo.

Para ello, hemos tomado en cuenta textos del discurso cronístico y hemos examinado su inserción en la dramaturgia de Sanchis, la presencia protagónica de un personaje que una vez la historia quiso enjuiciar y hacerlo desaparecer de ella porque España no podía registrar en sus archivos a un hombre que se había rebelado contra la Corona.

Cerraremos nuestra investigación con las palabras de nuevo del director escénico José Luis Gómez, quien afirma en una entrevista que la obra de Sanchis

[293] José Luis Gómez, *"Un sueño de libertad anegado en sangre"*, El Público, 89 (marzo-abril 1992), p. 15.

> Es una reflexión sobre la violencia que provocó la conquista de América, sobre la locura del poder absoluto; y también es una reflexión sobre las utopías de libertad bañadas en sangre.[294]

En estas tres vertientes indicadas por Gómez palpitan, de alguna manera, una crítica al momento histórico y a Lope de Aguirre, cuya tentativa termina en una carnicería humana. En fin, las palabras del director escénico apuntan al corazón de la poética del drama LAT, que hemos estudiado a lo largo de estas páginas.

[294] En Diego Muñoz, "José Luis Gómez estrena la segunda producción teatral del V Centenario sobre la locura", El País, 4 de febrero de 1992.

Anexo

Entrevista a José Sanchis Sinisterra

Gijón, 16 de noviembre de 2001

Centro de Cultura Antiguo Instituto, Aula 5

En conversación antes de la entrevista, Sanchis Sinisterra declara:

"La Máscara de Aguirre" es un pequeño prólogo. Yo di el manuscrito original que fue la base del montaje del 86. Es un texto didascálico, que unían los monólogos y eran más determinantes en el aspecto de la puesta en escena. Ya cuando José Luis Gómez me pidió el texto para hacer el montaje del 92, decidimos también que se dejaban los monólogos como estaban, tal cual (en el manuscrito), y lo demás quedaba reducir, allí, así que escribí de nuevo, muchos de los distintos discursos corales, los hice para la versión del 92. Aproveché algo de la escritura inicial, la primera versión, volví a manejar las crónicas y volví a reescribir esa parte. La Máscara de Aguirre" es un texto mecanografiado, pero se refiere a eso. Luego cita otro que es el "Síndrome de Aguirre", texto del programa de la representación del 86.

*

Entrevista

1) *Lope de Aguirre, traidor* es la versión final del texto *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre*. ¿Por qué ese cambio de título?

SANCHIS SINISTERRA.— La primera versión de *Lope de Aguirre, traidor* fue *Crímenes y locuras del traidor Lope de Aguirre*, y la última, *Lope de Aguirre, traidor*, me pareció un título más conciso, más contundente, y que, además, es el título de uno de los estudios sobre Lope que encontré más interesante en un estudio histórico-biográfico. El texto es de un vasco y se llama *Lope de Aguirre, traidor*, e indecorosamente me plagié el título.

2) He observado a través de algunos de sus textos que más que experimentar con la dramaturgia tiene usted una tendencia a crear nuevas formas dramáticas. Me refiero especialmente a *Lope de Aguirre, traidor*. Está conformado por una obertura, nueve monólogos, discursos corales entre los monólogos y fragmentos de cartas. Ignoro que antes de usted existan textos dramáticos con estas características.

SANCHIS SINISTERRA.— Lo que me interesaba era dar una visión multi-perspectivista del personaje (Aguirre). Primero hubo una decisión bastante drástica, y es la ausencia del personaje Lope de Aguirre en la obra. Justamente, por ese carácter tan controvertido, polémico, tan complejo y tan mitificado por un lado, denostado por otro. Entonces, dije: vamos a vaciar el centro de esta historia y vamos a tratar de mostrar al personaje a través de las miradas subjetivas de otros. Y la técnica que empleé es desde esa técnica del multi-perspectivismo, que en la narrativa es frecuente. Yo he aprendido mucho de la narrativa, intentaba extrapolar procedimientos narrativos al teatro y en el mío he conseguido una libertad condicional, una libertad que

antes no tenía. Antes de 1977, cuando comencé con el Teatro Fronterizo, yo estaba muy ceñido a planteamientos más o menos brechtianos, aunque también intentaba, en aquella época, bueno, buscar enfoques oblicuos del teatro épico, dialéctico. Pero con ese trabajo sobre la narrativa se me abrieron muchas puertas. Por ejemplo, esto de multi-perspectivismo, aparte del relato clásico sobre el que hizo la película *Rashomon* Akira Kurosawa, por el clásico japonés, también está el *Cuarteto de Alejandría*, de Durrell, donde es prácticamente la misma historia. La historia está narrada o está vista desde la perspectiva central de uno de los personajes. Bueno, entonces me interesó aplicar este procedimiento al teatro, con una diferencia con respecto al *Cuarteto de Alejandría*, seguro que hay más, seguro que si hacemos un esfuerzo, salen más relatos y novelas en donde se usa ese procedimiento: el perspectivismo múltiple. La diferencia estaba que la visión de cada uno de los personajes debía inscribirse en el tiempo, es decir, que tenía que ser, tenía que existir entre cada una de las visiones un progreso en la línea del tiempo: *La aventura equinoccial* (de Sender). Otro aspecto, otra diferencia en cuanto a la aplicación narrativa del procedimiento es que la figura de Lope aparece con mayor o menor prevalencia en los diferentes monólogos. Hay monólogos en los que casi es una silueta, en el de Pedro de Ursúa ni aparece, en el de Inés de Atienza ya se nombra y alude a su origen: "ese vizcaíno que me tacha de puta...", y al final también Inés presagia la inquietud que produce la mirada de Lope, presagia que es el inicio de un destino trágico para ella. Y el siguiente es el de Fernando de Guzmán. Para terminar con el procedimiento, también me interesaba jugar con la relación Fondo-Figura, Figura-Fondo, en que el personaje de Lope fuera pasando de... bueno, en el primer monólogo está bastante bien. La mirada subjetiva es, de alguna manera, inverificable, que es lo que me interesa y allí está la complicidad del espectador. En la medida, en lo que dicen cada uno de los personajes, sobre cómo vive cada uno de los personajes a Lope de Aguirre está mediatizado por su posición personal, por su subjetividad, que es generalmente adversa. Es el espectador quien tiene que sacar su propia conclusión, tiene que amalgamar y contrastar las diferentes perspectivas y construirse su Lope de Aguirre.

3) ¿Fue casual o con mucha intención escoger nueve monólogos para su obra, aparte de crear una nueva escritura dramática, o simplemente aprovechó el momento para darle protagonismo a aquellas personas, luego personajes en su texto, que apenas fueron recordadas en las crónicas o que directa o indirectamente estuvieron cercanas a Lope como víctimas o como aliadas?

SANCHIS SINISTERRA.— Como en muchos otros casos, el proceso escritural de un texto, en mi caso, debe mucho al azar y a la necesidad. El libro de Jacques Monod, el biólogo, *El azar y la necesidad*, el azar influye en el hecho de que las lecturas de las crónicas me revela o me descubre como potencialmente interesantes tales o cuales personajes, y algunos, digamos, imprescindibles y otros que podían haber variado, podían haber sido otros. La necesidad interviene en la limitación, en primer lugar, podía haber sido de hecho, creo que en algunos de los cuadernos originarios de Lope de Aguirre hay algún otro monólogo, algún otro fragmento de monólogo de otros personajes, por ejemplo, me viene de pronto el recuerdo de un monólogo, "El Bufón del Rey", leyendo de una manera grotesca la carta de Aguirre, que acaba de tirar al suelo, indignado, el propio Rey. Se me ocurrió que la forma de hacer entrar la voz de Aguirre podía ser un bufón, además hay una obra clásica del teatro contemporáneo que se llama *Escorial* de Michel de Ghelderode, un autor de los países bajos, belga, que pone en relación a Felipe II o a Carlos V (no recuerdo a cuál de los dos) y su bufón. Es una obra corta. Entonces, se me ocurrió tomar un poco de esa situación, donde salieran esos dos personajes, el Rey y el Bufón, y hacer un monólogo en el que el bufón lee y quizás comenta y se burla no sólo de Lope de Aguirre sino también del efecto que esa carta le ha producido al Rey o que alguien se haya atrevido a escribirle. Sé que había otros varios. Incluso con respecto al monólogo con Ana de Rojas, había otras posibilidades también. La necesidad impuso una reducción, ya nueve son demasiados, no puedo permitirme el lujo de meter más.

Luego, también intenté que hubiera un cierto equilibrio entre hombres y mujeres. Predominantemente, serán masculinos los que se deducen o podían materializar una aventura como la expedición de Ursúa, pero solamente estuve escarbando para que hubiera personajes femeninos. Buscando a ver unas crónicas donde aparecían los personajes femeninos que puedan dar una visión, la visión de la mujer, que me ha interesado siempre. De hecho la *Trilogía americana* es una primera etapa de una serie de textos sobre la conquista, supongo que no tendré tiempo para la segunda. En la época en que trabajaba con las crónicas, dibujé la posibilidad de una nueva trilogía que comprendería la visión de la conquista de México a partir de las crónicas aztecas, que es un material impresionante, hay un libro clásico de un antropólogo, *La visión de los vencidos*, de Miguel León Portilla. Segundo, sería los palenques, los propios de la independencia de los negros esclavos, que son realmente los primeros brotes de independencia. La independencia americana no empieza con Lope de Aguirre, empieza con los palenques, por ejemplo en Venezuela y en Colombia crean Islas de libertad, que duran, algunos, hasta casi nuestros días. Vuestra independencia del siglo XIX los absorbe. El tercer volumen de esa trilogía hipotética es justamente "Las mujeres en la conquista". ¿Qué mujeres fueron allí? ¿Qué fue de ellas? ¿Cuál era su misión? ¿Cómo vivieron aquel horror? Un poco, en *Lope de Aguirre, traidor* hay como una primera aproximación a las vivencias femeninas de aquella monstruosidad.

Continuando con la selección de los monólogos, luego apareció la figura del Marañón perdido en la selva. Es un monólogo claramente metateatral. A mí, siempre me han interesado los don nadie, los marginados, los figurantes de la historia. Allí hay un homenaje a esos iluminados, porque está en la crónica. Lo de este marañón (anónimo) es una mención que hay en la crónica de Francisco Vázquez, que dice literalmente —y lo destaca Virtudes Serrano—: "perdiéronse en la selva dos marañones… "Pobrecitos, morir así, en el anonimato absoluto y devorados por la selva. Entonces, quise introducir, hacer el personaje cero, eso por un lado.

4) Para la escritura de *Lope de Aguirre* se inspiró en los textos de Francisco Vázquez: *La Jornada de Omagua o Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre, El Peregrino*. ¿Qué busca con esa intertextualidad?

SANCHIS SINISTERRA.— Es una constante en mi teatro, que supongo procede de mi vinculación con la literatura, con el hecho literario, por una parte, y por otra de mi voluntad de recuperar la palabra dramática con toda la plenitud de la palabra literaria, sin que suponga el hecho de pragmatizar la palabra, de convertirla en instrumento de la interacción, en sujeto, sin que eso suponga una depreciación de la palabra. Y por eso la utilización de materiales literarios, yo creo que tiene que ver con eso, con una recuperación de la palabra en un grado incandescente de expresividad, que es, por cierto, uno de los objetivos que me plantea a escribir *Lope de Aguirre*, hasta dónde puedo elevar el registro literario, poético de la palabra dramática. Es una ecuación maldita entre poeticidad y pragmaticidad, pareciera como si cuando te elevas la poeticidad de la palabra del personaje o por ende retórico o cualidad literaria, decrece su componente activo, su pragmaticidad y se convierte en una palabra expositiva, embellecedora. Y a la inversa, si intensificas la pragmaticidad parece que hubiera que rebajar la calidad poética de la palabra del personaje. En *Lope de Aguirre*, yo intenté establecer transacciones, pactos, equilibrios entre poeticidad y pragmaticidad, por un lado; por otro, nació con la intertextualidad, evidentemente, la fuente de esta obra, las crónicas. Me interesaba rescatar también ese discurso, el de la conquista, que en las crónicas se materializa con una complejidad y con una ambigüedad terrible. De hecho, el desencadenante de mi interés por América Latina, aparte de algún otro factor familiar que comenta Virtudes Serrano (el hermano de mi padre que se exilió a México en el 39), es la lectura de las crónicas, en la época de la Universidad; la lectura de las crónicas me produjo una conmoción tremenda, porque, por una parte, se percibía una dimensión épica, increíble. Hay una dimensión como de proeza extraordinaria en el relato de esta colonización, de esa

conquista, y al mismo tiempo está viendo el horror de un genocidio, la miopía del conquistador ante la riqueza cultural de los pueblos sometidos. Esa ambigüedad del discurso del cronista a mí me producía unos sentimientos muy encontrados, muy enfrentados en la lectura, y eso lo percibí como una fuente de teatralidad. Para mí, la teatralidad del discurso tiene que ver con esa ambigüedad.

5) Esa ambigüedad, justamente, la colocó usted muy bien en Pedrarias de Almesto, él funciona como cronista y como personaje en el texto. El discurso de él, ¿está en lo digo, no lo digo? ¿Cómo lo digo y para quién?

SANCHIS SINISTERRA.— Debo reconocer que allí hay también una especie de mirada oblicua sobre el intelectual y el hombre de letras, que se caracteriza, de alguna manera, por esa ambigüedad de estar y no estar, participar y no participar, que es como dice el propio Pedrarias: mantenerse al margen.

El tema de la intertextualidad es muy amplio y sobre todo está en muchas de mis obras, de modos diversos. Ya en la primera de la trilogía en *El Retablo de El Dorado*, yo le pasé a Virtudes [Serrano] las fuentes, y ella, además, se esmeró en localizar páginas y capítulos. Claro, yo intentaba entrelazar la palabra de la crónica con la palabra inventada por mí para los personajes, me obligaba a un trabajo de pastiche; encima, para *El Retablo de El Dorado* se me ocurrió robarle dos personajes a Cervantes (Chanfalla y Chirinos), tuve que ponerles su lenguaje cervantino, fue terrorífico el esfuerzo para permitir que los personajes interactuaran y que la palabra fuera una palabra dramática, pero al mismo tiempo con un registro del siglo XVII. Bueno, la intertextualidad tiene en mi trabajo muchas gamas: escribir a la manera de (imitar la textualidad cervantina o la de novela picaresca o de la crónica) hasta utilizar, literalmente, materiales y fragmentos e incrustarlos en la palabra de los personajes.

6) Esa idea suya de "redimir a Lope" como afirma en una entrevista, ¿de dónde le surgió y por qué? ¿Acaso es para recordar a la comunidad española, básicamente, que hay herencia, y de sangre vasca, de rebeldía, descontento por el sistema y trata de comparar mas no de justificar con el movimiento ETA?

SANCHIS SINISTERRA.— Sí, pero yo creo que el texto no redime a Lope, yo hablo en uno de los prólogos, no sé si en "La máscara de Aguirre" o en el otro, hablo de la tentación de redimir a Lope, que es lo que ha determinado gran parte de la bibliografía, erudita y creativa sobre Lope de Aguirre. Ahora, redimirlo como un libertador, yo creo que mi texto no lo redime.

7) Pero en una entrevista usted señala la tentación de redimirle.

SANCHIS SINISTERRA.— 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 lo que 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 piensa distinto, y se convierten en máquinas de matar. De manera que la obra, para mí, es muy crítica, con respecto, como dice el propio Pedrarias, que hay, evidentemente, demasiada voz actoral. Llega un momento en que la voz se apodera de ti. Sirves a la muerte, te sirves de la muerte y terminas sirviendo a la muerte. Y convirtiéndote en eso, que es lo que para mí en este momento.

8) Hay unas palabras de Pedrarias, en su texto, que yo quisiera destacar, porque son muy interesantes, cuando se refiere a Lope: "¡Viejo traidor! Nunca he de perdonarle el convertir su propio sueño terrible y justiciero en una absurda danza de la muerte".

SANCHIS SINISTERRA.— Eso para mí, eso fue mi propia, mi propia revelación, lo que yo descubrí, descubrí para mí mismo, lo que modificó mi visión, es ver como un sueño justiciero se degrada para convertirse en [...] y por eso es lo que justifica el título: *Lope de Aguirre, traidor*, no es tanto como él se considera, traidor al Rey, a la Corona sino Pedrarias lo acusa de ser traidor a las esperanzas liberadoras que él mismo sembró. Esa es la verdadera traición de Lope y la verdadera traición de tantos movimientos revolucionarios, que terminan convirtiéndose en máquinas asesinas.

9) Hay cierto humor en algunos de sus textos, en la mayoría, básicamente me refiero a los monólogos, pero en el de Fernando de Guzmán está marcado. ¿Por qué precisamente a él?

SANCHIS SINISTERRA.— Hay una opción mía dramatúrgica: es no renunciar al humor, no simplemente como un efecto endulzador de la recepción teatral, sino como una herramienta intelectual, un modo de considerar la realidad no solemne, no trascendente, no enfático, no melodramático. Siempre que puedo, recurro al humor en un intento de evitar esa pretenciosidad de sacralizar lo real. Realmente uno lee las crónicas y se imagina a ese tipo, creándose esa corte, en pleno Amazonas. Es un entremés, un sainete, es un...

10) ¿Por qué esa preferencia por representar textos literarios, específicamente novelísticos? Me refiero al último capítulo del *Ulises (La noche de Molly Bloom)*, y el relato que Cortázar introduce en *Rayuela (La carta de la Maga a bebé Rocamadour)*.

SANCHIS SINISTERRA.— Yo tengo una envidia hacia la novela.

11) ¿Qué dramaturgos anteriores o coetáneos siente más cercanos a su línea de trabajo?

SANCHIS SINISTERRA.— Yo tengo una genealogía muy clara, a nivel consciente. (Subconsciente hay que preguntárselo a mi psicoanalista, que no tengo por cierto). Los autores de los cuales yo reconozco una influencia son Brecth, Kafka. Kafka fue quien, me permitió pasar de Brecht a Beckett, porque a veces me han preguntado: ¿Cómo se puede conciliar una posición brechtiana con lo que Beckett significa? Yo digo que Kafka me permitió esa transición, a partir del descubrimiento de la polisemia, de la ambigüedad, de la indeterminación que hay en los textos de Kafka y que era quizás lo que más me inquietaba en los textos de Brecht, que, al menos tal como lo veíamos en los años sesenta, parecían discursos inequívocos, y entonces Kafka me permitió trabajar sobre lo indeterminado, sobre lo incierto, lo ambiguo, entonces estaría en ella, Kafka, Brecht, Beckett, Pinter en los últimos años, me han ayudado mucho a entender algunas cosas: la pragmaticidad de la palabra, la dislocación de la lógica del discurso y la creación de una lógica subterránea no evidente. Esos son los autores que de un modo más claro me han influido. Yo siento que los he estudiado a fondo.

Pero hay más, podría hacerse una gama enorme y habría que meter a Cervantes, por el que siento una adoración absoluta. Curiosamente, en cambio, no me reconozco deudas con dramaturgos españoles del siglo XX, no me reconozco en Lorca, en Valle-Inclán, no me reconozco en Buero Vallejo, no me reconozco en otros, son autores que sí me han interesado, más o menos, una época, pero debo confesar que no he sentido la necesidad de asimilar sus propuestas; quizás me incline un poco más a Valle-Inclán, pero soy poco español. Mi única raíz hispánica estaría en Cervantes o en *La Celestina*, que es una obra colosal, descomunal y de una teatralidad increíble.

Hay un aspecto que quisiera destacar: cuando releo *Lope de Aguirre* veo grandes fallos y es, justamente, esta necesidad de transmitir información. Yo me encontraba con un problema, y era que no podía pretender que los futuros espectadores del texto conocieran la historia de Aguirre. Es más, si habían visto la película de Werner Herzog, como es una película que falsea la realidad porque mezcla dos expediciones al Amazonas, mezcla la de Orellana y luego la de Ursúa. Mezcla la expedición de Orellana, que no tiene nada que ver con Lope de Aguirre, y luego introduce la expedición de Ursúa. Es una película magnifica, pero no es rigurosamente histórica, no está pretendiendo reconstruir los hechos ni contar la historia, sino sobre todo exhibir ese paisaje increíble y ese actor frenético que era Klaus Kinski. No existe en España una cultura de la conquista, no hay desgraciadamente los planteamientos didácticos del bachillerato, de la Universidad, excepto el departamento de Historia de América. No hay una familiaridad con los temas de la conquista, vergonzoso, pero es así. Entonces, yo me veía en la permanente tensión de contar la historia, de suministrar información sobre el devenir de los acontecimientos, que son un poquito increíblemente sugestivos, terroríficos e impresionantes, y el hecho de respetar la teatralidad, la inminencia del aquí y ahora de la situación de los personajes, su drama personal y subjetivo y entonces tuve que realizar auténticos equilibrios para no infiltrar dosis de información en cada uno de los monólogos, intentando que no pesaran como material informativo y allí, hoy, leyéndolo nuevamente, encuentro que a menudo la compulsión informativa lastraba el fluir de la palabra, inestable, conflictiva y por tanto dinámica del personaje. Esto podrías tú analizarlo, decir: aquí creo que está más resuelta la forma de suministrar información, entra en la lógica de lo que el personaje necesita decir, aquí en cambio se nota que está introducida a martillazos la información.

En aquella primera versión, el material que iba con los monólogos llegaba por boca de las voces en *off*, incluso había una voz en *off*, que podía identificarse con la de Aguirre, de risa sardónica, el personaje se ríe como si el espectro de Lope de Aguirre, el cráneo de Lope, que por cierto está en el

Tocuyo... Entonces, digo, en aquella primera versión era como si el espectro de Lope de Aguirre estuviera él recreando su propia historia, y de alguna manera gozando de la rememoración que los personajes van haciendo. Y a partir de otras voces y los propios personajes van a convertirse en coro. Los personajes pasaban de ser individuos para fundirse en una masa coral. Y creo que allí había mucho material informativo impune, impune. Para mí hubiera sido más cómodo suponer que la historia la conocía todo el mundo y así hubiera prescindido de la información. Ahora, estoy escribiendo un texto que forma parte de una noticia de prensa. El título provisional es *Sangre lunar*, tiene que ver con un caso terrorífico, que leí en la prensa hace años. Lo digo porque aquí sí que hay, hay ya una historia y no quiere decir que la gente la conozca, lo que estoy intentado es no contar, prescindir de la dimensión narrativa y que el espectador reconstruya lo que pueda, no me importa, no me importa tanto, pero en *Lope de Aguirre* era esencial para mí que se percibiera esa impresionante epopeya mortífera, un viaje a los infiernos, una aventura utópica que se va degradando, y ese es el problema.

Bibliografía

1. De José Sanchis Sinisterra

a. Ediciones de sus obras

El gran teatro natural de Oklahoma, en Primer Acto, 222 (1988), pp. 42-71.

Ñaque. ¡Ay Carmela!, Madrid, Cátedra, 1991, ed. de Manuel Aznar Soler.

Pervertimento y otros gestos para nada, Sant Cugat del Vallés, Cop d'Idées, 1991. [Reed. en Madrid, Antonio Machado Libros, 1997.]

Perdida en los Apalaches (Juguete cuántico), Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1991.

Trilogía americana [*Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro. Lope de Aguirre, traidor, El retablo de Eldorado*], Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992, ed. de Moisés Pérez Coterillo.

Los figurantes, Madrid, SGAE, 1993. [Reed. en Madrid, Antonio Machado Libros, 1997.]

Valeria y los pájaros. Bienvenidas, Madrid, ADE, 1995.

Mísero Próspero y otras breverías (Diálogos y monólogos), Madrid, La Avispa, 1995.

Tres dramaturgias: La noche de Molly Bloom. Bartleby, el escribiente. Carta de la Maga a bebé Rocamadour, Madrid, Fundamentos, 1996

Trilogía americana [*Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro. Lope de Aguirre, traidor. El retablo de Eldorado*], Madrid, Cátedra, 1996, ed. de Virtudes Serrano.

El cerco de Leningrado. *Marsal Marsal*, Madrid, Fundamentos, 1996.

Marsal Marsal. Perdida en los Apalaches, Madrid, SGAE, 1999.

El lector por horas, Barcelona, Proa, 1999.

¡Ay Carmela! El lector por horas, Madrid, Espasa-Calpe, 2000, ed. De Eduardo Pérez Rasilla.

Terror y miseria en el primer franquismo, Madrid, Cátedra, 2003, ed. de Milagros Sánchez Arnosi.

Flechas del ángel del olvido, Ciudad Real, Ñaque, 2004.

Misiles melódicos, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2006.

b. Artículos, ensayos y textos teóricos (selección)

"Las dependencias del Teatro Independiente", *Primer Acto*, 121 (1970), pp. 69-74.

"La condición marginal del teatro en el Siglo de Oro", *Primer Acto*, 186 (1980), pp. 73-87.

"El Teatro Fronterizo. Manifiesto (latente)", *Primer Acto*, 186 (1980), pp. 88-89.

"El Teatro Fronterizo. Planteamientos. Trayectoria", *Primer Acto*, 186 (1980), pp. 96-107.

"Personaje y acción dramática", en Luciano García Lorenzo (ed.), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985, pp. 97-115.

"El espacio dramático", *Pausa*, 8 (1991), pp. 45-49.

"Por una teatralidad menor", en VV. AA., *Salas alternativas: un futuro posible*, Tarrega, Fira del Teatre al carrer de Tàrrega, 1993, pp. 25-31.

"Por una dramaturgia de la recepción", *ADE Teatro*, 41-42 (1995), pp. 64-69.

"Didascalias grado cero", en Monique Martínez-Thomas (ed.), *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, pp. 99-106.

"La palabra alterada", *Primer Acto*, 287 (2001), pp. 20-24. [Reproducido en César Oliva (ed.), El *teatro español ante el siglo XXI*, Madrid, Nuevo Milenio, 2002, pp. 317-322.]

La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral, Ciudad Real, Ñaque, 2002, ed. de Manuel Aznar Soler.

Dramaturgias de textos narrativos, Ciudad Real, Ñaque, 2003.

2. Sobre José Sanchis Sinisterra y Lope de Aguirre, traidor

a. Estudios

AZNAR SOLER, Manuel, "*El retablo de Eldorado* de José Sanchis Sinisterra", en Alfonso de Toro y Wilfried Floeck (eds.), *Teatro Español Contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 391-414.

— "La dramaturgia de José Sanchis Sinisterra", Estreno. *Cuadernos de Teatro Español Contemporáneo*, XXIV/1 (1998), pp. 30-33.

BATLLÉ I JORDA, Carles, "Prólogo" a José Sanchis Sinisterra, *El lector por horas*, Barcelona, Proa, 1999, pp. 169-182.

CAMPS SINTES, María, "*El cerco de Leningrado*, de José Sanchis Sinisterra", en Manuel Aznar Soler (ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, CITEC, 1996, pp. 211-222.

CASARES, Toni, "José Sanchis Sinisterra: ¡Culpable!", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 5 (2000), pp. 57-66.

ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos, "La conquista en el tablado de los cómicos", prólogo a *El retablo de Eldorado*, en *Teatro español contemporáneo. Antología*, FCE, 1992, pp. 1187-1192.

FLOECK, Wilfried, "Dramaturgos españoles contemporáneos como lectores de las crónicas de la Conquista: Sanchis Sinisterra y López Mozo", *Hispanistica XX*, 17 (1999), pp. 25-43.

— "Historia, posmodernidad e interculturalidad en la *Trilogía americana* de José Sanchis Sinisterra", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 24/3 (1999), pp. 493-532.

FONDEVILA, Santiago, "El amor y la física cuántica", *El Público*, 83 (1991). pp. 52-53.

GARNELO MERAYO, Saúl, "La estética de la recepción según Sanchis Sinisterra: *El lector por horas*", *Estudios Humanísticos. Filología*, 27 (2005), pp. 303-316.

GÓMEZ, José Luis, "Un sueño de libertad anegado en sangre", *El Público*, 89 (marzo- abril 1992).

GÓMEZ, María Asunción, "La irreductible heterogeneidad de Sanchis Sinisterra y Saura: Cultura popular y cultura oficial en *¡Ay Carmela!*",

en John P Gabriele (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt, Vervuert, 1994, pp. 203-210.

JENSEN, Christina, "El espectador se convierte cada vez más en 'co-creador'. De José Sanchis Sinisterra a Rodrigo García", en Herbert Fritz y y Klaus Pörtl (eds.), *Teatro contemporáneo español posfranquista II. Autores y tendencias*, Berlín, Edition Tranvia, 2002 pp. 154-164.

JOHNSON, Jerely, "Una aproximación al estudio de las didascalias en *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (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, UNED, 25-28 de junio, 1998*, Madrid, Visor, 1999, pp. 431-438.

MATTEINI, Carla, "Lope de Aguirre, traidor, de José Sanchis Sinisterra. Naufragio de la Quimera", *El Público*, 89 (marzo-abril 1992), pp. 10-17.

MARTÍNEZ-THOMAS, Monique, "Le didascale, acteur principal de la pièce *Los figurantes* de José Sanchis Sinisterra", en Monique Martinez-Thomas (ed.), *Jouer les didascalies*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, pp. 107-123.

— J. Sanchis Sinisterra: *una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.

MIRAS, Domingo, "Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la historia", *Primer Acto*, 187 (diciembre 1980-enero 1981), pp. 21-23.

MONLEÓN, José,"Sanchis Sinisterra", *Primer Acto*, 186 (1980), pp. 90-91.

OLIVA, César, "Variations sur Lope de Aguirre", *Théâtre/Public*, 107-108 (1992), pp. 70-71.

PACO, Mariano de, "Sanchis Sinisterra: La fascinación del teatro", *Monteagudo*, 10 (1992), pp. 42-44.

PASCUAL, Itziar, "Algunas premisas sobre la creación de José Sanchis Sinisterra", *Acotaciones. Revista de Investigación Teatral*, 2 (1999), pp. 53-77.

PEIRÓ, José Vicente, "Visitas a la conquista de América: la *Trilogía americana*, de José Sanchis Sinisterra", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (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, UNED, 25-28 de junio, 1998*, Madrid, Visor, 1999, pp. 439-450.

PÉREZ COTERILLO, Moisés, "Nos queda la memoria", *El Público*, 51 (1987), pp. 3-5.

— "La tardía revelación de un autor", en *Anuario Teatral* 1988, Madrid, El Público-CDT, 1989, pp. 10-12.

— "Una pasión americana", prólogo a José Sanchis Sinisterra, *Trilogía americana*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992, pp. 9-14.

PÉREZ RASILLA, Eduardo, "*Sangre lunar*, un hito en el discurso de Sanchis Sinisterra", *Acotaciones. Revista de investigación teatral*, 10 (2003), pp. 51-66.

RIVERA, Carlos Manuel, "Transgresión y transculturación/interculturación en el teatro fronterizo de José Sanchis Sinisterra", *Gestos*, 36 (noviembre 2003), pp. 103-117.

RUGGIERI MARCHETTI, Magda, "El poder de la literatura en *El lector por horas* de José Sanchis Sinisterra", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 4 (1999), pp. 57-66.

SÁNCHEZ DUENAS, Blas, "Realidad histórica, comicidad y crítica irónica político-social en *¡Ay, Carmela!*", en José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (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, UNED, 25-28 de junio, 1998*, Madrid, Visor, 1999, pp. 417-430.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, "La construcción del público en *Los figurantes*, de José Sanchis Sinisterra", en *Homenaje a José María Martínez Cachero. Investigación y Crítica. Creación*, vol. 3, Oviedo, Universidad, 2000, pp. 485-506.

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

—"El teatro histórico de José Sanchis Sinisterra en la frontera de los tiempos", en VV. AA., *Théatre et territoires. Espagne et Amérique Hispanique. 1950-1996. Teatro y territorios. España e Hispanoamérica. Actes du Colloque International de Bordeaux, 30 janvier-1er fevrier 1997*, Bordeaux, Presses Universitaires, 1998, pp. 71-81.

SIRERA, Rodolf, "Pepe Sanchis Sinisterra, memoria y encuentro", *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 5 (2000), pp. 117-124.

Sosa, Marcela Beatriz, La*s fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*, Valladolid, Universidad, 2004.

VILLORA, Pedro Manuel, "El peso de la memoria", *ABC*, 4/12/2004.

VV.AA., *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy: Boadella, Onetti, Sanchis, Solano*, Ciudad Real, Naque, 1999.

b. Entrevistas

CASAS, Joan, "Diálogo alrededor de un pastel bajo la mirada silenciosa de Beckett", *Primer Acto*, 222 (1988), pp. 33-39.

FONDEVILA, Santiago, "Sanchis Sinisterra: 'El teatro no es un círculo cerrado'", *El Público*, 67 (1989), pp. 42-44.

GRACIA, Irene, "José Sanchis Sinisterra: 'El autor hace el texto y el lector, la obra'": *La modificación*, 8 (1999), pp. 56-59.

Joya, Juan Manuel, "Treinta años de experimentación teatral. Juan Manuel Joya entrevista a José Sanchis Sinisterra", *Nueva Revista*, 66 (1999), pp. 142-145.

MONLEÓN, José, "Entrevista con Sanchis", *Primer Acto*, 186 (1980), pp. 93-95.

— "Testimonio. Sanchis Sinisterra, un teatro para la duda", *Primer Acto*, 240 (1991), pp. 133-147.

PALLÍN, Yolanda, "Entrevista a José Sanchis Sinisterra. Teatro independiente. Teatro Alternativo. Teatro Fronterizo", *Primer Acto*, 273 (marzo-abril 1998), pp. 29-35.

RODRÍGUEZ, Carlos, "La vida en la frontera", en Juan Antonio Hormigón (ed.), *Tercer Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias y debates*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1993, pp. 263-267.

3. Sobre Lope de Aguirre

a. Obras literarias

ACOSTA MONTORO, José, *Peregrino de la ira*, San Sebastián, Auñamendi, 1967.

AMEZAGA, Elías, *Yo, demonio*, San Sebastián, Ediciones Vascas, 1977.

BRICEÑO PICÓN, Adolfo, *El tirano Aguirre. Drama nacional*, Caracas, 1872.

BRITTO GARCÍA, Luis, *El tirano Aguirre o La conquista de El Dorado*, Caracas, cuaderno no 6, Ediciones de la Dirección de Cultura de la Gobernación del Distrito Federal, 1976.

FUNES, Jorge Ernesto, *Una lanza por Lope de Aguirre*, Buenos Aires, Platero, 1984.

GERBASI, Vicente, *"Tirano de sombra y fuego"*, *Obra Poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1986.

OTERO SILVA, Miguel, *Lope de Aguirre, Príncipe de la Libertad*, Barcelona, Seix Barral, 1979.

OSPINA, William, *Ursúa*, Bogotá, Alfaguara, 2005.

PAPINI, Giovanni, *Juicio Universal*, Barcelona, Planeta, 1976.

POSSE, Abel, *Daimón*, Barcelona, Argos Vergara, 1981.

SENDER, Ramón J., *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, Madrid, Magisterio Español, 1968.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Lope de Aguirre. Crónica dramática de la historia*, Barcelona, Destino, 1982.

USLAR PIETR, Arturo, *El camino de El Dorado*, Buenos Aires, Losada, 1977.

b. Estudios y ediciones de las crónicas

ARCINIEGA, Rosa, *Dos rebeldes españoles en el Perú*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1947.

ARTECHE, José, *Lope de Aguirre, traidor. La tragedia del fuerte caudillo de los invencibles marañones*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1974.

BARRIENTOS, Juan José, "Aguirre y la rebelión de los marañones", *Cuadernos americanos*, 2/2 (1988), pp. 92-115.

BLANCO FOMBONA, Rufino, *El conquistador español del siglo XVI*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981.

BRINDIS PÉREZ, Clodoveo, *Lope de Aguirre, precursor de las libertades hispanoamericanas*, Ciudad Bolívar, 1927.

BURMESTER, Luis Germán, *Lope de Aguirre y la Jornada de los Marañones*, Buenos Aires, La Cumbre Social Anónima, 1941.

CARO BAROJA, Julio, *El señor Inquisidor y otras vidas por oficio*, Madrid, Alianza Editorial, 3a ed., 1988.

CASTRO ARENAS, Mario, "Lope de Aguirre o el punto de vista del soldado", en *Homenaje a Luis Alberto Sánchez*, Madrid, Ínsula, 1983, pp. 143-162.

GNUTZMANN, Rita, "Un ejemplo de recepción literaria: Lope de Aguirre creado por Ramón J. Sender y M. Otero Silva", *Revista de literatura*, 99 (1988), pp. 111-128.

ISPIZÚA, Segundo de, *Los vascos en América*, San Sebastián, Ediciones Vascas, 1979.

Jos, Emiliano, *La expedición de Ursúa al Dorado, la rebelión de Lope de Aguirre y el itinerario de los "Marañones", según los documentos del Archivo de Indias y varios documentos inéditos*, Huesca, Talleres Gráficos Editorial V. Campo, 1927.

— *Ciencia y osadía sobre Lope de Aguirre el Peregrino. Con documentos inéditos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1950.

KIRSCHNER, Teresa J. y Enrique MANCHÓN, "Lope de Aguirre como signo político polivalente", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 18/3 (1994), pp. 405-416.

LA ACADEMIA ERRANTE, *Lope de Aguirre descuartizado*, San Sebastián, Colección Auñamendi, 1963.

LASTRES, Juan B. y Carlos Alberto SEGUÍN, *Lope de Aguirre, el Rebelde: un ensayo de psicohistoria*, Lima, Universidad, 1993.

LÓPEZ, Casto Fulgencio, *Lope de Aguirre, el Peregrino, apellidado el Tirano, primer caudillo libertario de América. Historia de su vida hazañosa y cruel y de su muerte traidora*, Caracas, 1947.

MAMPEL GONZÁLEZ, Elena y Neus ESCANDELL TUR (eds.), *Lope de Aguirre. Crónicas*, Barcelona, Ediciones de la Universidad de Barcelona, 1981.

MARCUS, Raymond, "El mito literario de Lope de Aguirre en España e Hispanoamérica", en Carlos H. Magis *et al* (eds.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas, 26-31 de agosto de 1968, México, D.F*, México, Colegio de México, 1970, pp. 581-592.

MATAMORO, Blas, *Lope de Aguirre: La aventura de El Dorado*. Madrid, Historia 16, 1986.

ORTIGUERA, Toribio de, *Jornada del río Marañón*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1968.

O'SULLNVAN-BEARE, Nancy, *Las mujeres de los conquistadores*, Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1960.

OVIEDO Y BANOS, José de, *Los Belzares. El Tirano Aguirre. Diego de Losada*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1972.

— *Historia de la conquista y población de la provincia de Venezuela*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, ed. de Tomás Eloy Martínez, Alicia Ríos y Susana Rotker, 1992.

PASTOR, Beatriz, *Discurso narrativo de la Conquista de América*, La Habana, Casa de las Américas, 1983.

— "Lope de Aguirre el loco: La voz de la soledad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XIV/28 (1988), pp. 159-173.

ROMERO, Rolando J., "La revisión histórica de Lope de Aguirre", *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 12/1 (1996), pp.17-27.

SIMÓN, Pedro, *Historial de la expedición de Pedro de Ursúa al Marañón y de las aventuras de Lope de Aguirre*, Lima, Sanmartí, 1942.

VÁZQUEZ, Francisco, *Jornada de Omagua y Dorado. Crónica de Lope de Aguirre, el Peregrino*, Madrid, Ediciones Miraguano, 1979.

— *La jornada de Omagua y Dorado. Relación verdadera de todo lo que sucedió en la expedición (1560-1561)*, Madrid, Ediciones Grech, S.A., 1987.

— *El Dorado. Crónica de la expedición de Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*, Madrid, Alianza, 1987.

4. Teoría literaria e Historia y crítica del teatro

ABIRACHED, Robert, *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, Alberto, "Intertextualidad y literatura", en *Investigaciones semióticas I*, Madrid, CSIC, 1986, pp. 43-52.

ARISTÓTELES, *Poética*, Madrid, Gredos, edición trilingüe de Valentín García Yebra, 1992.

AZNAR ANGLÉS, Eduardo, *El monólogo interior. Un análisis textual y pragmático del lenguaje interior en la literatura*, Barcelona, EUB, 1996.

AZNAR SOLER, Manuel (ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, CITEC, 1996.

BAJTÍN, Mijail M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, FCE, 1988.

—*Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1989.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta, 1970.

BERENGUER, Ángel y Manuel PÉREZ, *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.

BOBES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1992.

BUENO CHÁVEZ, Raúl, *Escribir en Hispanoamérica. Ensayos sobre Teoría y Crítica literarias*, Lima/Pittsburg, Latinoamericana Editores, 1991.

BURUNAT, Silvia, *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.

CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, FCE, 24 reimpr., 1980.

CUETO, Magdalena, "La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral", en VV. AA., *Investigaciones Semióticas II. Lo cotidiano y lo teatral. Actas del II Simposio Internacional de Semiótica (Oviedo, 13-15 de noviembre de 1986)*, Oviedo, Universidad, vol. I, 1988.

DÍEZ BORQUE, José María, *Comentario de textos literarios*, Madrid, Playor, 1977.

FLOECK, Wilfried, "El conquistador como tránsfuga cultural en la película *Cabeza de vaca*, de Nicolás Echeverría", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 26/1 (2001).

— *Estudios críticos sobre el teatro español del siglo XX*, Tübingen, Francke, 2003.

FRITZ, Herbert y Klaus PÖRTL (eds.), *Teatro contemporáneo español posfranquista II. Autores y tendencias*, Berlín, Edition Tranvia, 2002.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis, 2001.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.

GOLDMANN, Lucien, *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1971.

GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, Raquel, "Intertextualidad: Teoría. Desarrollos. Funcionamiento", *Signa*, 3(1994), pp. 139-156.

HERMENEGILDO, Alfredo, *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat, 2001.

INGARDEN, Roman, *La comprensión de la obra de arte literaria*, México, Universidad Iberoamericana, 2005.

KAYSER, Wolfang, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Gredos, 1958.

KOWZAN, Tadeusz, *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992

— *El signo y el teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

KRISTEVA, Julia, *Semiótica 2*, Madrid, Fundamentos, 1978.

— "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, 1997, pp. 1-24.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1953.

LEONARD, Irving A., *Los libros del conquistador*, México, FCE, 1996.

LUKÁCS, György, *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península, 1966.

MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1974.

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique, *La intertextualidad literaria (Base teórica y práctica textual)*, Madrid, Cátedra, 2001.

MARTÍNEZ-THOMAS, Monique, *Pour une approche de la dramaturgie espagnole contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2004.

MENTÓN, Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina. 1979-1992*, México, FCE, 1993.

MIRALLES, Alberto, *23 monólogos para ejercicios*, Madrid, La Avispa, 1999.

MIRAS, Domingo, "Los dramaturgos frente a la interpretación tradicional de la Historia", *Primer Acto*, 187 (diciembre 1980-enero 1981), pp. 21-23.

NAVARRO, Desiderio (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, 1997.

NÚÑEZ RAMOS, Rafael y Guillermo LORENZO GONZÁLEZ,"On the Aesthetic Dimension of Humor", Humor International Journal of Humor Research, 10/1 (1997), pp. 105-116.

OLIVA, César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

— *La última escena (Teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid, Cátedra, 2004.

— y Francisco TORRES MONREAL, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.

PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, FCE, 3ª ed., 15ª reimp., 2004.

PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1984.

PIÊGAY-GROS, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1997.

RAGUÊ-ARIAS, María José, *El teatro de fin de milenio en España*, Barcelona, Ariel, 1996.

RIFFATERRE, Michael, "El intertexto desconocido", en Desiderio Navarro (ed.), *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, 1997.

RODRÍGUEZ CARUCCI, Alberto, *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1995.

ROMERA CASTILLO, José y Francisco GUTIÉRREZ CARBAJO (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, UNED, 25-28 de junio, 1998*, Madrid, Visor, 1999.

SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, "Para reírse de miedo: humor y autoconsciencia en *La torre de los siete jorobados*", en Vicente Domínguez (ed.), *Los dominios del miedo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

SZONDI, Peter, *Teoría del drama moderno (1880-1950)*. Tentativa sobre lo trágico, Barcelona, Destino, 1994.

UBERSFELD, Anne, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1993.

VELTRUSKY, Jiri, *El drama como literatura*, Buenos Aires, Galerna, 1990.

VILLEGAS, Juan, *Interpretación de la obra dramática*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.

WELLEK, René y Austin WARREN, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1985.

La figura de Lope de Aguirre, una de las más controvertidas de la conquista americana, ha sido objeto de múltiples interpretaciones, que oscilan entre el tratamiento acusador y degradante y el mitificador. En este libro se analiza la original visión que nos ofrece José Sanchis Sinisterra en *Lope de Aguirre, traidor*. En ella, y como resultado de las ideas teóricas de un dramaturgo que mantiene un incesante esfuerzo de investigación y experimentación teatral, Lope se caracteriza por su ausencia escénica, mientras que el protagonismo recae en otros personajes –algunos de ellos sin relieve en la historia oficial– a los que se concede la palabra para construir un enfoque estereoscópico de los acontecimientos. Es a través de sus monólogos como se nos presenta una imagen compleja y polisémica de Lope de Aguirre que ha de desvelar finalmente el lector/espectador, cuyos hábitos receptivos trata Sanchis de agitar y transformar. Para ello reescribe los textos cronísticos de la época y los complementa con otros posteriores, haciendo de la intertextualidad uno de los soportes principales de su obra.

.

ISBN 978-84-8317-953-6
9 788483 179536

Ediciones de
la Universidad
de Oviedo

TEXTO DIGITALIZADO PARA USO ACADÉMICO Y EDUCATIVO.
Transcripción, corrección, diseño y diagramación:
Licdo. Frank Omar Tabasca
frank_otl@hotmail.com
La Asunción, estado Nueva Esparta
Noviembre de 2023