



**DEL DORMIR Y LA AMNESIA:  
LA MEMORIA TRASLÚCIDA EN EL (ÚLTIMO) TEATRO  
DE JOSÉ SANCHIS SINISTERRA**

**Marcela Beatriz Sosa**

Universidad Nacional de Salta

sosamar@unsa.edu.ar

Cada uno lleva una ciudad en el corazón  
Ningún recuerdo falta ningún rostro  
Somos viajeros cuyo tesoro más preciado  
[no va en el equipaje  
sino en esta memoria inacabable.

“Blues del contra-olvido”, Teresa Leonardi

**1. De la poética de la sustracción a la de lo traslúcido**

Dice Clelia Moure en un sugestivo artículo sobre las crónicas de Pedro Lemebel y su relación con los acontecimientos históricos, que “[...] uno de los desafíos de nuestra época es, en principio, cartografiar las múltiples alianzas posibles entre la escritura y aquello difícil de nombrar, cuyo cuerpo opaco se resiste a la captura por el orden simbólico” (2008: 127). Más allá de las diferencias genéricas, la frase nos disparó una serie de asociaciones con la dramaturgia de José Sanchis Sinisterra quien, en una entrevista realizada por José Antonio Ríos Carratalá (2005), afirma que está dedicado actualmente a experimentar con *la poética de lo traslúcido*, “aquello que no es ni transparente ni opaco, sino que permite entrever, adivinar, intuir, pero deja también mucha ambigüedad e indeterminación”, al punto de “no saber” el porqué de la conducta de tal o cual personaje o su mismo destino.

Es decir, que su poética se inserta en un teatro posmoderno –a pesar de haber renegado de tal encasillamiento – que, como afirma Floeck (2004: 57), se caracteriza por estar “lleno de espacios vacíos, huecos y pausas, un teatro de la ambigüedad y el multiperspectivismo, de la inseguridad epistemológica y la relatividad, de la dispersión de sentido, de la apertura y la inconclusión”. En consecuencia, el receptor se ve



obligado a llenar los huecos con sentido ya que, generalmente, lo único que se le ofrecen son interrogantes, no hay soluciones claras ni “mensajes”.

*Flechas del ángel del olvido* –obra estrenada en 2004 en España y repuesta en ocasiones y espacios diversos (ha sido llevada a escena en Buenos Aires entre junio y setiembre de 2014)<sup>1</sup>– es el ejemplo paradigmático de esa poética que se enmarca hoy dentro del Nuevo Teatro Fronterizo y cuyos postulados arrancan del mítico Teatro Fronterizo gestado en 1977. Para poder entender el devenir de ese proyecto estético, debemos recordar que surgió de la necesidad de explorar la teatralidad, desde una perspectiva de compromiso que no ha decaído con el tiempo, si bien adoptó nuevas modalidades. Algunos de los “Planteamientos” del TF siguen siendo vigentes para la dramaturgia de José Sanchis Sinisterra:

Lo que hoy llamamos Teatro [...] no es más que una forma peculiar de la teatralidad, una estructura sociocultural generada por y para una clase determinada, la burguesía, en una etapa de su evolución histórica.

Para crear una verdadera alternativa a este “teatro burgués”, no basta con llevarlo ante los públicos populares, ni tampoco con modificar el contenido ideológico de las obras representadas. La ideología se infiltra y se mantiene en los códigos mismos de la representación [...]. Sólo desde una transformación de la teatralidad misma puede el teatro incidir en las transformaciones que engendra el dinamismo histórico. [...] (Sanchis Sinisterra, 1980)

Según estas premisas, el TF se planteaba un cuestionamiento de la práctica escénica en todos sus niveles y componentes en forma gradual y sistemática: la naturaleza del texto dramático y de la escritura teatral, la noción de personaje en relación con la entidad del actor, el imperialismo de la *fábula* y la estructura de la trama, los conceptos de unidad y coherencia estéticas, las fronteras entre narración oral e interpretación... Sanchis Sinisterra propugnaba entonces una *teatralidad menor*, “reductiva” o “sustractiva”, a la que se llamó, por eso mismo, *poética de la sustracción*.

---

<sup>1</sup> Ficha técnico-artística de la puesta de *Flechas del ángel del olvido* en el Teatro Timbre 4 de Buenos Aires: Autoría: José Sanchis Sinisterra. Actúan: Mara Bestelli, Carolina Calema, Pablo Cura, Lucrecia Gelardi, Juan Mako, Montse Ruano. Diseño de vestuario: Luisa Bohorquez. Diseño de escenografía: Diego Siliano. Diseño de luces: Ricardo Sica. Realización escenográfica: Esteban Siderakis. Realización de vestuario: Luisa Bohorquez. Música original: Cecilia Candia. Fotografía: Martín Soler, Valentina Veronese. Diseño gráfico: Estudio Papier. Asistencia de escenografía: Jeremías Cicero. Asistencia de dirección: Sara Valero Zelwer. Prensa: Carolina Alfonso Producción ejecutiva: Gabriela Fernández Gavilán. Dirección: Ana Alvarado.



La voluntad estética del dramaturgo y director expresada en un artículo de 1991 es plenamente actual: “[...] trabajar con lo inexplicable, con el enigma, con lo incierto [...], por llegar a hacer de la representación una provocación a la reflexión y a la conciencia compleja del espectador”. (Sanchis Sinisterra, cit. por Sosa 2004: 232)

El NTF tiene su página web, con muy interesantes entradas aparte de las usuales de un grupo teatral (talleres, actividades): El Proyecto, Hemos hecho, Campo de ideas. Dentro de este se incluye el “Manifiesto: Un teatro para el siglo XXI”, publicado en la Revista *Primer Acto* de 2012 por los representantes teatrales de Argentina, Colombia, Chile, Ecuador España, México, Perú, Uruguay y Venezuela. La dramaturgia de JSS se enmarca –muy coherentemente con los “Planteamientos” antes señalados – en los principios que dicho Manifiesto contextualiza dentro de la búsqueda de una *cultura de paz*, como es formulada por la UNESCO y la ONU, en las cuales el teatro tiene un rol fundamental: “Nos corresponde, más allá de la protesta, generar el pensamiento, social y personal, que corresponde a una época planetaria. Y el teatro es uno de los instrumentos que contamos para ello, si, [...], sabemos utilizarlo para preguntarnos y descubrirnos.” Derechos humanos, libertad, justicia, democracia... son términos que aparecen una y otra vez, tanto en el Manifiesto colectivo como en la página de NTF, específicamente en el documento “Teatro y memoria” de mano del propio Sanchis Sinisterra, del cual extraemos los fragmentos más significativos:

[...] la memoria es y ha sido a menudo campo de encarnizadas batallas entre grupos humanos. [...] Los regímenes totalitarios del siglo XX [...] intentaron también suprimir la memoria y reescribir el pasado. Por ello, la recuperación de la memoria histórica es una de las tareas de todos los movimientos anti-totalitarios.

[...] Los regímenes democráticos, por su parte, en su exaltación de la modernidad (entendida como bienestar, consumo e innovación perpetua), contribuyen también a una cierta atrofia de la memoria. Como si la “carrera hacia el futuro” desacreditara al pasado. Hablar de memoria y teatro implica situarse en el centro de todas estas encrucijadas, de todas estas ambivalencias. Y, sin embargo, ¿no resulta decepcionante –y hasta inquietante – que nuestra memoria histórica, tan deformada y censurada por la derecha hoy triunfante, aparezca tan raramente en las obras de la nueva dramaturgia? ¿No sería *esta* la ocasión para emprender una



sistemática exploración de las zonas oscuras de nuestro pasado reciente, sin lo cual es imposible entender lo que está ocurriendo en nuestro presente inmediato? ¿No ha llegado ya el momento de rescatar del olvido a tantas víctimas silenciadas, borradas, y otorgarles la visibilidad que el teatro es capaz de proporcionar? (*loc.cit.*)

## 2.

Los vasos comunicantes entre conciencia social y nuevo proyecto estético se hacen evidentes. Podemos leer ahora *Flechas...* y otros textos de la última producción de Sanchis Sinisterra conectando el gesto programático con “el orden metafórico que se instaura a través de la memoria” (Barei, 2005), ya que esta poética, que el propio dramaturgo denomina *de lo traslúcido*, juega con lo que no es ni transparente ni opaco, con la *ambigüedad* y con *enigmas* articulados en torno a un sistema metafórico que trataremos de elucidar. Veámoslo.

En *Flechas* el *enigma* se plantea a partir de la misma nómina de personajes: “Selma (mujer de casi 30); Efrén (hombre de casi 50); Erasmo (muchacho de casi 20); Dora (mujer de casi 40); X (mujer de poco más de 20); Enfermera (mujer de edad indefinida)”. La matemática precisión de las edades de los personajes, a los cuales se define por ese rasgo, da a entender la importancia del tiempo, materializado en la vida vivida de dichos seres. Pero, por otra parte, el *casi* siembra una sospecha que opera como un *punto de condensación* (Moure, 2008: 127) para el lector (no olvidemos que estos indicios sólo valen para este, no para el hipotético espectador). Esa imprecisión establece una zona de indeterminación cuyo develamiento podría aportar importantes datos suplementarios al momento de interpretar el texto. Pero vayamos por partes. Continuemos con el paratexto didascálico. También el lugar, “sala de espera de una institución improbable” y el tiempo: “Hoy, o un mañana cercano”, son coordenadas que, más que contextualizar la acción dramática, la desrealizan o al menos, problematizan su significación literal.

Hay un epígrafe de Nietzsche: “Bienaventurados los desmemoriados, porque ellos pondrán también fin a sus necesidades”, que enfatiza la hipótesis de lectura generada por el título. Recordemos que el filósofo definió al hombre como un animal



tensionado entre la benéfica capacidad de olvidar y la memoria de su trágico devenir.<sup>2</sup> Volveremos a este epígrafe.

Continuando con la distribución de la materia dramática, observamos que exhibe dos características notorias: fragmentación y concisión, acordes con los rasgos señalados por Floeck para el teatro posmoderno español. Nuevamente, no se nos otorgan facilidades en nuestro trabajo interpretativo: cada ¿escena? o ¿cuadro? está presidida por números, de manera correlativa, que van del 1 al 7 y que acaban abruptamente en el “Oscuro” (también volveremos sobre esta cuestión más tarde). Dado el esquematismo antedicho, la intriga podría sintetizarse más o menos en estos términos:

1

Selma, mujer de casi 30, se dirige a X, mujer de poco más de 20, llamándola Mayra y recordándole a su interlocutora experiencias compartidas como hermanas y su interés por la antropología. El monólogo de Selma es presenciado por la enfermera de la institución donde está X, quien ha sido hallada en un vertedero, con una flecha y sin ningún recuerdo.

2

Efrén, proxeneta cincuentenario, llama Verónica a X, buscando recordarle su ardiente pasión y el trato que había entre ellos para llevársela. Idéntico silencio por parte de X.

3

Erasmus, joven de 20 años, viene de parte de Juana, la anciana abuela de X. La muchacha es llamada Margarita y Erasmus le atribuye poderes mágicos. Tiene todos los datos apuntados porque no los recuerda. X repite algunas palabras “evocadoras” infructuosamente.

4

Dora, homosexual de 40 años, recuerda a la supuesta Celia su relación, además de refregarle su aventura con un cura renegado,

---

<sup>2</sup> V. Lemm (2009) puntualiza la relación entre olvido y memoria, mencionando ideas de Nietzsche al respecto: “[Este] nos dice que en tanto animales sabemos cómo olvidar y en tanto humanos hemos aprendido gracias a procesos de civilización cómo recordar, cómo no olvidar, hemos cultivado una memoria, una verdadera memoria humana, tal vez demasiado humana”.



Claudio, y la existencia de un hijo. Cree que su actitud es una impostura. X llora y se va de la sala. Dora reclama la presencia del director, figura inexistente en dicha institución.

5

Careo de los cuatro candidatos (Selma, Efrén, Erasmo y Dora) ante un espejo que sólo al rato descubren (Cámara Gesell)<sup>3</sup>. Todos reivindican conocer la identidad de X, excepto Erasmo quien relata historias sobre la supuesta nieta de Juana. Dora se dirige a X a través del espejo. La hipótesis de Celia sobre la existencia de cuatro muchachas con amnesia se deshace cuando ingresa la enfermera con X, porque esta dice haber recuperado la memoria.

6

X y Erasmo esperan en la sala que sea la hora de tomar el tren para ir al pueblo donde vive Juana. El joven tantea sus recuerdos; X sólo demuestra recordar conocimientos sobre Erasmo de Rotterdam. Ambos jóvenes deciden empezar de cero e irse juntos a cualquier lugar.

7

La enfermera se dirige al auditorio para aportar algunos datos sobre el hallazgo y diagnóstico de X. Su explicación científica deriva en una interpelación sobre la propia identidad y su rol en esta representación.

No sabemos al principio –ni tampoco lo sabremos al final– por qué y en qué circunstancias X, la protagonista, ha adquirido la amnesia pero este será el estado desde el cual el personaje decidirá seguir viviendo a partir de un nuevo nacimiento, en compañía de Erasmo, quien también sufre de olvidos progresivos. Por eso, la primera y más obvia hipótesis es que *Flechas* habla acerca de (la falta) de memoria y de su inextricable vínculo con la identidad. Para Ricoeur, la memoria es el componente temporal de la identidad en tanto reúne en sí la evaluación del presente y la proyección del futuro. Lo interesante es que hay tres formas que puede asumir la

---

<sup>3</sup> La cámara creada por Arnold Gesell es una habitación acondicionada para observar la conducta de sospechosos en interrogatorios, para preservar el anonimato de testigos o para tomar declaración judicial a niños. Permite observar, pues, la interacción entre personas sin que estas se vean perturbadas por dicho hecho. Está conformada por dos ambientes separados por un vidrio de visión unilateral, con equipos de audio y de video para la grabación de los diferentes experimentos. La reproducción de la situación espectacular es evidente, ya que ese vidrio (el “espejo”) es la *cuarta pared* del escenario.



memoria según este filósofo (Ricoeur, 2004): la *memoria impedida*, la *memoria manipulada* y la *memoria obligada* y que, al menos dos de estas, son absolutamente aplicables a *Flechas*. La primera corresponde a un orden patológico pues, en el contexto de la teoría freudiana de la represión, el recuerdo es *herida* o *cicatriz* (X exhibe notorias llagas o cicatrices que aparentemente se infligió ella misma con la flecha que sujetaba con fuerza al ser encontrada). La *memoria manipulada* es netamente política porque se relaciona con la selectividad de una “historia oficial” que se escribe en complicidad con un “querer no saber” (en el caso de X, los sucesivos intentos de manipulación de que es objeto por parte de los “candidatos” se estrellan contra la opción identitaria que ejerce el personaje). La *memoria obligada* es el deber de memoria como deber de justicia con “tono conminatorio”, como exhortación a conmemorar “a tiempo y a destiempo”; está vinculada con un abuso de la memoria. Ricoeur relaciona el planteo de los abusos de memoria con los del olvido constitucionalizado, es decir, con la *amnistía*, palabra que proviene de *amnestia* = olvido. Hemos pasado así la sutil frontera entre lo privado y lo público, o lo individual y lo social.

### 3.

En una entrevista realizada por Cecilia Hopkins (2014) con motivo de la puesta de *Flechas* en Buenos Aires, el propio Sanchis Sinisterra explica que la obra surgió al ver “a las nuevas generaciones abducidas por un sistema que genera una actualidad permanentemente renovada, que echa niebla sobre el pasado, que lleva a la abolición de la memoria.”<sup>4</sup>

Es inevitable la conexión con la Ley de Amnistía (1977) que, en plena Transición, pretendió eliminar aquellos efectos jurídicos que podían socavar la consolidación del nuevo régimen, y con la polémica Ley de Memoria Histórica (2007) que, aunque implicaba el reconocimiento de todas las víctimas de la Guerra civil y de la dictadura franquista, no autorizaba la apertura de las fosas comunes. La ley afirmaba que la memoria de las víctimas del franquismo es personal y familiar,

---

<sup>4</sup> En la misma sintonía, Sanchis Sinisterra comenta a J.A. Ríos Carratalá (2005) durante la XIII Muestra de Teatro de Autores Contemporáneos: “[...] La obra que tengo entre manos actualmente se ocupa de la memoria desde ese enfoque [de la fragmentación]. La que se va a representar mañana en la Muestra, *Flechas del ángel del olvido*, también se relaciona con esta fragmentación de la memoria. Y lo que estoy escribiendo ahora es, nuevamente, una reflexión sobre la memoria, como algo constituido a partir de fragmentos discontinuos y contradictorios. Es una fabulación que nos hacemos, pues en realidad vivimos de un modo caótico, discontinuo, imprevisible. No obstante, intentamos a través de la memoria escribir una especie de guión de nuestra vida” [...].



negando que dichos delitos hubieran atentado contra la sociedad o la humanidad y extinguiendo, así, la responsabilidad penal.

X, la protagonista de la obra, aferra una flecha que, aparentemente, le ha producido heridas cortantes. La significación simbólica del objeto, unida a la referencia paratextual, *del ángel del olvido*, remite al dios que poseía dos clases de saetas en su carcaj: las de punta de oro, para despertar amor, y las de plomo, para causar la indiferencia y el olvido. La llaga, la cicatriz no son sino huellas de esa *memoria impedida*, son la transcripción corporal de los recuerdos traumáticos relegados al inconsciente. X lo ignora todo de sí, solo rememora, curiosamente, el *Elogio de la locura* de Erasmo de Rotterdam. Quizá, por eso, al optar por una identidad entre las que se le ofrecen, es la que le proporciona el joven llamado Erasmo, la más atractiva. O porque este olvida todo, igual que ella, y necesita escribir notas para recordar lo que tiene que decir. O por la abuela Juana, cuyos conocimientos pre-racionales explican la enigmática experiencia de X.

Otra asociación, aún más inquietante, corrobora nuestra lectura: esas flechas – en plural– del título evocan, en un segundo plano, las que eran símbolo de la Falange y formaban parte de la emblemática nacionalista. En ese sentido, el texto articula el “dolorido sentir” –para expresarlo con palabras de Garcilaso– de una conciencia social sofocada durante el largo silencio de la dictadura a partir del terrorismo de estado del primer franquismo. Por ello, el reverso del silencio es el interrogatorio, práctica reproducida en esa Cámara Gesell que instituye una nueva forma de metateatralidad:

DORA. — (Tras una pausa, indicando la “cuarta pared”) ¿Se han fijado en ese espejo?

ERASMO. — ¿Qué le pasa?

DORA. — ¿No es un poco extraño, un espejo así, en medio de la pared... en una sala como ésta?

SELMA. — No me había fijado... Pero es todo así, en esta clínica: desangelado, sin estilo, sin ningún estilo. Por lo menos, lo que he visto.<sup>5</sup>

Los cuatro candidatos son observados por espectadores ocultos mientras *actúan* con X y remarcamos *actúan* porque todos tienen un libreto aprendido, inclusive Erasmo acude a papelitos porque no recuerda el guión. Nosotros no percibimos a esos

---

<sup>5</sup> A partir de ahora citamos por el texto mecanografiado que nos fue cedido por José Sanchis Sinisterra, si bien existe la edición de Ñaque (2008) a la que no hemos tenido acceso hasta el momento, pero que consignamos en Bibliografía.





espectadores internos que nos duplican pero los adivinamos por el recuadro del espejo. Como afirma Javier Vallejo (2005):

[...] una luz fría, con todos los focos dentro de la caja escénica, enmarcada en negro por Quim Roy [...] produce el efecto, muy logrado, de que los espectadores estamos al otro lado del espejo, en el lugar de los médicos o de quien quiera que esté espiando lo que sucede en la sala.

El informe final de la Enfermera con la aclaración de que uno de aquellos cuatro ha sido un miembro de la institución jugando un rol ficticio despoja aún más de carnadura real la peripecia de X, infundiéndole el carácter de un *ejercicio teatral*. Por si esto fuera poco, el traje de rombos de Arlequín con que se encontró a X al ser detenida refuerza su condición proteica, histriónica, capaz de ser todos y ninguno, metonimia de una sociedad fragmentada, sin recuerdos dolorosos pero también sin memoria ni identidad.

#### 4.

*Flechas* se vincula con otro texto que es, aproximadamente, de la misma época, *Mal dormir*, estrenada en 2005 en Barcelona –dentro de la trilogía *Claroscuros*– aunque escrita a fines de los '90. A pesar del tiempo transcurrido sigue teniendo un especial atractivo para su autor, según él mismo ha declarado, al punto de adaptarla para teatro radiofónico.<sup>6</sup> Constituye una nueva vía de exploración de la teatralidad –de esa poética de la sustracción y de lo traslúcido–, ya que aquí son sólo las voces (con el recurso de efectos sonoros que luego señalaremos) quienes sostienen la tensión dramática y es precisamente la fuerza del diálogo lo que el propio dramaturgo señala como su cualidad más saliente (“estaba aprendiendo a hacer que los personajes hablaran por sí mismos”).

Apelando a la ya utilizada fórmula de la dupla actancial, la acción se desarrolla entre dos hermanas: Berta, la menor, quien acaba de llegar del pueblo, y Ágata, quien vive en la ciudad y limpia el baño de hombres de unos grandes almacenes. El diálogo generado entre ambas a partir de la imprevista llegada de Berta, mientras la hermana mayor lava la suciedad de los inodoros, va desnudando el vínculo incestuoso entre

---

<sup>6</sup> Palabras preliminares de José Sanchis Sinisterra a la emisión de su obra en el ciclo “Teatro español contemporáneo en la radio”, por Radio 3, “En la nube”, el 15 de diciembre de 2011, repetido en otras fechas y en otros canales. La actuación, propiciada por la SGAE, es realizada por Marta Poveda (Ágata) y Carlota Givernau (Berta).



padrastra e hijas y el maltrato de la actual pareja de Ágata. Ésta cuenta a Berta que Lolo, su novio, tiene “mal dormir” a causa del dolor de columna, dejando entrever que por eso lo mantiene ella. La conversación tiene como fondo el sonido del restregar de la esponja y del depósito de los baños, simbólico recordatorio de toda la basura que esta intenta desechar, de la violencia de género que vuelve a sufrir creyendo huir de la paterna.

Harald Weinrich, en *Leteo: arte y crítica del olvido* (1999: 15), señala que el hombre es por naturaleza un ser olvidadizo (*animal obliviscens*) y que entre las metáforas del olvido: viento, arena, sótanos de un almacén, pozo, fuente del pasado, agujero(s) (21 y sigs.), figura el *sueño* en lugar privilegiado (olvido y sueño son sinónimos en muchos poetas, (22). Así pues, ese “mal dormir” de Lolo opera como una proyección y un desplazamiento, a la vez, del olvido imposible de Ágata. La violencia de género se vislumbra en la reiterada mención al regalo de pañuelos, para enjugar lágrimas o sangre, que hace la muchacha: él ya no le pega (porque “sé lo que le gusta y se lo doy”) pero le regala pañuelos como una velada amenaza de lo que podría ocurrirle si se le ocurre rebelarse y dejar de someterse o mantenerlo.

El sueño, relacionado con el olvido, también aparece en el relato de Berta, pero no en el sentido fisiológico del dormir sino como la fabulación onírica de nuestro inconsciente que no nos permite olvidar experiencias traumáticas. No hace falta profundizar mucho para leer, en el *contenido manifiesto* de la metáfora de la miel que corre por las piernas de las dos niñas soñadas por Berta, la prueba del abuso sexual sufrido por ambas hermanas durante su niñez.

El diálogo entre las jóvenes alcanza su punto álgido cuando la menor exclama: “De lo que pasa de verdad no hablas nada”. Lo intuido se confirma cuando la misma Berta completa el terrible secreto compartido: “Se casó con ella [la madre] por nosotras, para tener carne fresca”. El desenlace de la pieza teatral plantea un inquietante futuro para ambas, que no podrán salir del círculo del dolor y la humillación: “Y lo que no te guste, mejor que te lo calles. Y de mal dormir, prepárate... ¿Tienes un pañuelo?”

## 5.

Tanto *Mal dormir* como *Flechas* tematizan aquello que no se puede olvidar pero que no se puede decir. Sanchis Sinisterra, con ese espíritu docente que, por suerte, no va en zaga a sus incursiones teóricas ni a sus experimentaciones escénicas, alerta



sobre la significación latente, paralela, que se vislumbra, como a través de un vidrio translúcido, detrás de las dos intrigas aparentemente referidas a la esfera de lo íntimo.

En *Flechas*, se representa problemáticamente la identidad individual sostenida por una memoria que puede ser “repuesta” de manera ficticia, llena de datos falsos. Si consideramos a X metonimia de la sociedad española actual –situada en un hoy o un futuro imprecisos–, advertimos las consecuencias de una *memoria civil impedida* que, bloqueando los inquietantes recuerdos de la Guerra y rehusándose a asignar responsabilidades y sanciones, no ha cumplido con ningún duelo –como asevera Carlos Piera en el prólogo a *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez– pero al mismo tiempo no ha podido construir una verdadera identidad. Sobre esa *memoria impedida* ha sido fácil ejercer las insidiosas estrategias de la *memoria manipulada*. Sobre el silencio y la borradura propiciados por el *querer no saber* ricoeriano de muchos españoles, se ha sobrescrito otra versión, tan vacía como las múltiples vidas ofrecidas a X. El desenlace de la obra, con la huida al lado de quien simboliza la locura, configura una imposible vía de escape.

Como dijimos, en *Mal dormir* tampoco hay salida posible para las protagonistas, condenadas para siempre a repetir la misma historia de violencia y silencio, como se comprueba en el “relevo” que se ha operado –y continuará haciéndolo– entre ambas hermanas. La innegable vigencia de la problemática constituye la razón de la permanente reposición de la obra pero al mismo tiempo, más allá de la condición femenina de los personajes, su origen campesino remite al pueblo español, principal víctima, durante y después de la Guerra Civil, de injusticias y de olvidos. Como mujeres, representan esas madres, hijas, hermanas, esposas que no pueden conciliar el sueño, esperando aún identificar el sitio donde quedaron los cuerpos olvidados de sus seres queridos.<sup>7</sup>

Se establece una tensión entre el orden metafórico de ambos textos, con sus diversas estrategias. Recordando el axioma que Sanchis Sinisterra recupera de Brecht: “El significado está en la forma”, vemos que *Flechas* y *Mal dormir* plantean interrogantes a través de objetos y prácticas simbólicas: la flecha, las notas de Erasmo, el sueño, el agua turbia del pozo. ¿Es posible vivir sin pasado? ¿Se pueden enterrar las experiencias traumáticas de una sociedad en el olvido del silencio?

Superando el significado de mera segmentación teatral, podemos interpretar el Oscuro en que termina cada escena en *Flechas* –recordemos que *Mal dormir*

---

<sup>7</sup> La misma imagen convoca Celia Aiziczon en *Antígonas modernas* (1999), en una lúcida relectura del mito de Antígona desde la perspectiva de la búsqueda de las Madres de Plaza de Mayo y los desaparecidos de Argentina.



pertenece a la trilogía *Claroscuros*—, como una sombría respuesta. No obstante, es la palabra, vehiculizada supremamente mediante el teatro y la literatura, lo que puede cambiar las cosas.

La apelación a la metateatralidad a la que es tan afecto Sanchis Sinisterra nos proporciona la clave, como en otras obras del mismo dramaturgo, haciéndonos ver la capital importancia del *espejo* en la poética de lo traslúcido. Si el *teatro dentro del teatro* de la Cámara Gesell nos permitió espejarnos en esos espectadores internos que presenciaban sin ser vistos los diálogos con X, asimismo, durante unos momentos, pudimos imaginar la infame práctica de los interrogatorios de la Guerra y adoptar una actitud ética y crítica frente a la historia vivida por las víctimas de la derrota. Sólo la palabra, develando lo no dicho —como sostiene la pequeña Berta, representante, quizá, de un futuro mejor—, hará posible la construcción de una memoria histórica *justa* y de una sociedad que, haciéndose cargo de su pasado, sepa al fin quién es y sea capaz de aceptar la alteridad. Como dice la enfermera: “Cuando estos muros caigan derribados, ella levantará una casa. Y yo sabré su nombre y su apellido, y el día en que nació...”

La memoria traslúcida puede figurativizarse en un espejo a través del cual podemos captar al otro, como en las imágenes de la Cámara Gesell divisadas desde nuestra butaca. Curiosamente, en una obra anterior del mismo dramaturgo, *El lector por horas*, Lorena le pregunta a Ismael por el sentido de este objeto y la respuesta de este tiene la opacidad del enigma:

LORENA.— ¿Un espejo? ¿Qué quiere decir?

ISMAEL. — Un espejo... traslúcido. (*Pausa.*) ¿Me entiende?

LORENA. — No.

ISMAEL. — Para que algo termine... uno tiene que verse...al ver al otro, ¿comprende? Verse y ver al otro en la misma imagen, como en un...

## Bibliografía

AA.VV. (2012,12 de abril). “Manifiesto: un teatro para el siglo XXI”. *Primer Acto*. Consultado el 09/09/2014 en: <<http://www.primeracto.com/articulo/primeracto/manifiesto-un-teatro-para-el-siglo-xxi>>



- AIZICZON, Celia (1999). *Antígonas modernas*. Ilustraciones de M. F. Ortiz Mayor. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán.
- BAREI, Silvia (2005). "Políticas en el arte y la vida cotidiana. Orden metafórico e ideología". *Versión 14*, X: 121-141.
- FLOECK, Wilfried (2004). "El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la postmodernidad". *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal: Ensayos sobre letras, historia y sociedad* 14: 47-68.
- HOPKINS, Cecilia (2014, 16 de junio). "La identidad y la desmemoria. Entrevista al dramaturgo y director valenciano José Sanchis Sinisterra". *Página 12*. Consultado el 10/09/2014 en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-32552-2014-06-17.html>>
- LEMM, Vanessa (2009, marzo-abril). "Nietzsche y el olvido del animal". *ARBOR, Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXV 736: 471-482. Consultado el 15/09/2014 en: <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/294/295>>
- MOURE, Clelia (2008). "Retazos de la historia. Acerca de las crónicas de Pedro Lemebel". Cristina Piña (ed.), *Literatura y posmodernidad. Teorías y lecturas críticas*. Buenos Aires, Biblos: 121-147.
- NUEVO TEATRO FRONTERIZO*: <<http://www.nuevotatrofronterizo.es/>>
- PIERA, Carlos (2007). "Introducción a Tomás Segovia: *En los ojos del día: antología poética*". Alberto Méndez, *Los girasoles ciegos*. Barcelona, Anagrama.
- RICOEUR, Paul (2004). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, FCE.
- RÍOS CARRATALÁ, José Antonio (2005). "Entrevista a José Sanchis Sinisterra". *Cervantes virtual*. Consultado el 20/09/2014 en: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-cc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-cc7-002185ce6064_2.html)>
- SANCHIS SINISTERRA, José (1980). "EL Manifiesto (latente)". *Primer Acto*, 219: 58-59.
- SANCHIS SINISTERRA, José, (s/d). *Flechas del ángel del olvido*, Texto mecanografiado.
- SANCHIS SINISTERRA, José, (2008). *Flechas del ángel del olvido. Teatro menor (50 piezas breves)*. Ciudad Real, Ñaque.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2011, 15 de diciembre). "*Mal dormir. Teatro español contemporáneo en la radio*. SGAE", *Radio 3*, "En la nube". Consultado el 01/09/2014 en: <[www.sgae.es- www.fundacionautor.org](http://www.sgae.es- www.fundacionautor.org)>



SOSA, Marcela (2004). *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid, Universidad de Valladolid.

VALLEJO, Javier (2005, 26 de noviembre). "Amnesia y vuelta a empezar". *El País* "Espectáculos". Consultado el 01/09/2014 en:

<[http://elpais.com/diario/2005/11/26/espectaculos/1132959602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/11/26/espectaculos/1132959602_850215.html)>

WEINRICH, Harald (1999). *Leteo: arte y crítica del olvido*. Madrid, Siruela.

### Datos de la autora

Profesora y Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Salta y Doctora en Literatura Española y Teoría de la Literatura por la Universidad de Valladolid, es Profesora Adjunta en las cátedras Literatura Española y Literatura Extranjera de la Facultad de Humanidades de la UNSa. Ha sido directora de la Maestría en Estudios Literarios (2008-2011) y directora de la Escuela de Letras de dicha casa de estudios (2012-2014). Ha publicado en España su tesis doctoral: *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra* (2004). Es autora, junto con Graciela Balestrino, de *El bisel del espejo. La reescritura en el teatro contemporáneo español e hispanoamericano* (1997), *Un siglo de teatro en Salta: memoria y balance* (2000), *La revista Teatro Phersu. Índice y estudio crítico* (2005) y *40 años de teatro salteño* (INT, 2008). Es coeditora, también con Graciela Balestrino, de las Actas *Letras del Siglo de Oro español*. Ha escrito en coautoría varios libros sobre didáctica de la literatura para nivel medio, como *El paraíso perdido. La recuperación de la literatura canónica para nivel Polimodal* (Mención de Honor del Premio al Mejor Libro de Educación 1999-Fundación El Libro) y *Manual para cautivar lectores*.