

**Representaciones de la mente:
*La máquina de abrazar y Flechas del ángel del
olvido* de José Sanchis Sinisterra**

Yue Wang
Universidad Carlos III de Madrid
yuewang517@gmail.com

Palabras clave:

Trilogía de la mente. José Sanchis Sinisterra. Identidad. Memoria. Subjetividad.

Resumen:

El presente artículo analiza *La máquina de abrazar* (2002) y *Flechas del ángel del olvido* (2004), dos textos dramaturgicos de José Sanchis Sinisterra dentro de su denominada «trilogía de la mente». Mientras que *La máquina de abrazar* versa sobre el autismo y busca negociar un concepto más amplio y generoso de lo que supone la vida autista, *Flechas del ángel del olvido*, cuyo punto de partida es la amnesia, intenta interpelar a un orden social que conduce al desarraigo de las generaciones jóvenes a través de permanentes estímulos de las novedades e innovaciones. Nuestro objetivo consiste en demostrar cómo el dramaturgo realiza una serie de diagnósticos éticos y políticos de las cuestiones que conciernen a la identidad y la mente humana partiendo de los temas concretos propuestos en los dos textos.

**Representations of mind:
La máquina de abrazar and Flechas del ángel del olvido
by José Sanchis Sinisterra**

Keywords:

Trilogy of mind. José Sanchis Sinisterra. Identity. Memory. Subjectivity.

Abstract:

The article aims to analyze *La máquina de abrazar* (2002) y *Flechas del ángel del olvido* (2004), two dramaturgical texts written by José Sanchis Sinisterra within his «trilogy of mind». While *La máquina de abrazar* presents the subject of autism and seeks to negotiate a broader and more generous concept of what the autistic life can entail, *Flechas del ángel del olvido* takes amnesia as the starting point and attempts to question the social order that fosters the abandon of the past and thus leads to the uprooting of the young generations through the permanent stimuli of novelties and innovations. Our principal purpose is to demonstrate how the playwright carries out a series of ethical and political diagnoses of these questions that concern identity and human mind through the concrete themes of the two plays.

INTRODUCCIÓN

José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940), dramaturgo, director de escena, pedagogo y teórico del teatro, es uno de los referentes imprescindibles de la escena española contemporánea. Durante su dilatada trayectoria, iniciada en los años sesenta, ha escrito más de una cincuentena de textos dramáticos entre originales y dramaturgias de textos narrativos. A pesar del aspecto esencialmente prolífico y cambiante de su creación dramática, su obra aborda, de manera reiterada, diferentes temáticas desde distintas perspectivas que reflejan algunas de las preocupaciones recurrentes del dramaturgo como, por ejemplo, la memoria histórica y autorreferencial sobre el propio arte. Por la misma razón, afirma el autor que en el conjunto de su obra puede encontrarse en forma de trilogías, «no camufladas, pero más o menos subterráneas» [Amorim Vieira, 2009:298]. Entre ellas, destacan la «trilogía de las artes», compuesta por *El lector por horas* (1996), que versa sobre la literatura, *La raya del pelo de William Holden* (1998) sobre cine y *Misiles melódicos* (2004), que gira en torno a la música; la «trilogía americana», en donde encontramos *El retablo de Eldorado* (1984), *Lope de Aguirre, traidor* (1986) y *Naufragios de Álvar Núñez o La herida del otro* (1991), textos de índoles dispares pero que comparten la reflexión sobre las consecuencias de la conquista de América; y la «trilogía de utopía», en donde encontramos textos que tratan sobre la revolución bajo los nombres de *Los figurantes* (1988), *El cerco de Leningrado* (1993) y *Marsal Marsal* (1994).

En el año 2002, el autor inicia su «trilogía de la mente» con la escritura de *La máquina de abrazar*, cuyo punto de partida es el autismo. Dos años más tarde escribe *Flechas del ángel del olvido*, texto en torno a la amnesia. En el tercero y último texto de la trilogía, aún pendiente de escritura, el autor responde a su deseo de explorar las personalidades múltiples. Esta trilogía indaga en la mente humana, a la vez que plantea unas cuestiones éticas y políticas sobre aspectos que conciernen a la construcción social de la identidad, la tolerancia a la diferencia y la memoria



colectiva. En una entrevista concedida en el año 1999¹, Sanchis Sinisterra comparte su entendimiento de las funciones del teatro en las que destaca, entre otras, la de ayudar a «modificar las estructuras perceptivas» y la de predisponernos a «percibir la realidad de otro modo, a salir de la pura empiria, sabiendo que la percepción no es inocente, que está cultural e ideológicamente determinada». La producción de textos como *La máquina de abrazar* y *Flechas del ángel del olvido* pone en práctica dicha iniciativa de modificación de la percepción del público, permitiendo observar también su habilidad artística para facilitar la apertura de un debate más amplio y profundo sobre los temas tratados sin tener que acudir a enfoques didácticos.

LA MÁQUINA DE ABRAZAR

Cuando los demás se derretían por los Beatles, yo consideraba su reacción FSI: fenómeno sociológico interesante. Era una científica que intentaba entender las costumbres de los nativos. Quería participar, pero no sabía cómo. En mi diario del instituto escribí: «Uno no debe ser siempre un observador –el observador frío e impersonal–, sino que debería participar».

(*Pensar con imágenes: mi vida con el autismo*, 2016:184)

El fragmento que encabeza este texto pertenece a la obra autobiográfica *Pensar con imágenes*. Su autora, Temple Grandin, es autista y profesora de comportamiento animal en la Universidad Estatal de Colorado, en cuya vida se ha inspirado José Sanchis Sinisterra para la escritura de *La máquina de abrazar*. Las palabras de Grandin marcan un punto de inflexión en la historia de la representación del autismo, pues antes

¹ Véase Juan Manuel Joya, «Treinta años de experimentación teatral. Conversaciones con José Sanchis Sinisterra» en *Nueva Revista*, 1999, núm.66, págs. 142-155.



de la aparición de su primer libro *Emergence: Labeled Autistic* (1986) no se había publicado ninguna autobiografía escrita por personas con trastorno del espectro del autismo. A partir de su testimonio se arroja luz acerca de diferentes aspectos sobre los modos de sentir y de pensar de sujetos con una condición autista, narrando desde dentro sus reflexiones, experiencias y limitaciones, así como las ventajas que dicha condición le podría reportar tanto en el ámbito profesional como en la cotidianidad. La claridad y la fluidez con la que expone la narración, además, representa un signo vivencial que desafía la conciencia pública según la cual las personas con autismo son incapaces de realizar una introspección personal debido a las dificultades lingüísticas y cognitivas asociadas a su condición.

El desarrollo de esta conciencia pública, en cierta medida paralelo a la evolución de los discursos diagnósticos utilizados desde los años cuarenta, cuando el autismo fue por primera vez descrito casi simultáneamente por Leo Kanner y Hans Asperger, refleja mayoritariamente las expectativas moldeadas en las representaciones de la ficción. Las películas, novelas y series de televisión en donde aparecen caracteres autistas proporcionan poderosas y memorables imágenes sobre el tema. La película *Rain Man*, en este sentido, fue la primera en lograr la familiarización del público respecto a este trastorno. La variante de autismo que representa Dustin Hoffman, además, ha hecho reconocible al gran público las diferentes expresiones y manifestaciones heterogéneas que el autismo puede presentar en cada individuo.

Con posterioridad a *Rain Man*, numerosas películas han tratado esta temática. Según Anthony D. Baker [2008:229], en películas como *Mercury Rising* (1998), *Bless the Child* (2000), *Molly* (1998), *Stephen King's Rose Red* (2002) y *Cube* (1997) puede observarse el eco y la visibilidad que supuso para el autismo la caracterización del mismo por parte de Hoffman.²

² Stuart Murray [2008:247] propone completar esta lista con películas en las que aparecen personajes a menudo con discapacidades o trastornos complejos y superpuestos, susceptibles de leerse en términos de autismo, tales como *What's Eating Gilbert Grape*



De manera conjunta, estas películas han influido en la construcción de una definición en pantalla del término autista aún duradera hasta hoy, que incluye aspectos como la dificultad en la comprensión de señales sociales, la ausencia de empatía y emociones asociadas a relaciones complejas, los problemas afectivos, la hipersensibilidad auditiva y otras características arquetípicas. Hasta principios de este siglo, se han rodado más de cincuenta películas con narrativas que ora se centran en el autismo, ora contienen personajes cuyas características pueden identificarse como propias del espectro [Murray, 2008:254]. Esta abundante producción alrededor de temáticas vinculadas al autismo tanto en entornos cinematográficos como en series televisivas³ permite realizar análisis relevantes sobre el desarrollo de las actitudes y la comprensión colectivas del autismo en función de los cambios en sus códigos de representación, así como en los modelos de construcción de los personajes. Sin negar el hecho de que una buena parte de estas representaciones ficcionales contribuyen a la retención de figuras estereotipadas, generalmente inexactas de acuerdo con las demostraciones clínicas, no podemos olvidar que, a través de la dotación de voces e imagen en espacios públicos, las representaciones en sí mismas juegan ya un papel positivo en la subversión de la condición marginal de la comunidad autista.

Mientras que abundantes producciones en cine y series de televisión han retratado el autismo en diversos contextos sociales, las representaciones teatrales de esta temática son notablemente escasas. Al respecto, Julio E. Checa Puerta [2018:180-187] realiza una interesante síntesis de las obras escénicas dedicadas a la discapacidad en general, en la que destaca *Einstein*

(1993), *Benny & Joon* (1993), *Forrest Gump* (1994), *Nell* (1994), *Shine* (1996), *I am Sam* (2001) and *The United States of Leland* (2003).

³ Entre otras, podemos citar las ficciones televisivas más populares como *The Big Bang Theory* y *Sherlock Holmes*, cuyos protagonistas, el doctor Sheldon Cooper y el detective Sherlock Holmes, presentan algunos rasgos universales del síndrome de Asperger. Además, estos personajes corresponden a la típica retratación de *idiot savant*, definido como persona autista con «un rendimiento sobresaliente en un campo de interés concreto» [Frith, 1991:128]. Otro dato interesante relacionado con la identificación autista en las series se encuentra en la autobiografía citada de Grandin, donde confiesa que muchas personas con autismo se sienten profundamente identificadas con Data, el androide de *Star Trek*, por su pensamiento rigurosamente lógico y su incompreensión de las emociones humanas [Grandin, 2016:183].



on the beach (1976). Su productor y director, Robert Wilson, ha aportado importantes renovaciones en la escena mundial a partir de la segunda mitad del siglo XX a través de la incorporación en sus creaciones de personajes con rasgos que los relacionan con la diversidad funcional, siendo el autismo uno de dichos rasgos. Y desde entonces:

a pesar de la gran influencia y repercusión del director citado, apenas podemos recoger montajes sobre el autismo que puedan “competir” en prestigio o popularidad con los ofrecidos por el medio audiovisual, a excepción de una de las obras más exitosas de la reciente escena londinense (2012) y neoyorkina (2014) de los últimos años [Checa Puerta, 2018:184-185].

La presencia de este silencio sobre el autismo en los discursos teatrales implica inevitablemente la urgencia de ampliar y diversificar el ámbito de los medios de comunicación para garantizar la inclusión de este grupo, profundamente excéntrico en la sociedad. Tal y como señala Susanne Hartwig, «ningún grupo social parece tan claramente subalterno como las personas con una alteración cognitiva que ni siquiera les permite participar en conversaciones cotidianas sin mayores dificultades» [Hartwig, 2018:187]. Al mismo tiempo, es imperativo pensar en una manera más adecuada, exenta a la estigmatización, para llevarlo a la escena, entendiéndose como un espacio y medio igualmente minoritario en comparación con el alcance de los audiovisuales populares, preocupaciones y reflexiones que permiten acercar al público a la realidad de las personas con autismo.

En este sentido, *La máquina de abrazar*⁴, escrita por el dramaturgo José Sanchis Sinisterra (2002), ofrece una valiosa visión en respuesta a estas cuestiones. El texto, que adopta la estructura de una conferencia científica sobre el autismo, toma precisamente el «hoy» como fecha, ámbito temporal

⁴ La obra se estrenó en el Espacio Tom Jobim de Río de Janeiro (Brasil) en septiembre de 2009, bajo la dirección de Malu Galli e interpretación de Marina Viana y Mariana Lima. El septiembre del mismo año, fue puesta en escena en el Teatro Guindalera de Madrid bajo la dirección de Juan Pastor e interpretada por Jeannine Mestre y María Pastor.



en el cual la psicoterapeuta Miriam Salinas realiza una ponencia ante un hipotético público compartiendo sus experiencias con pacientes autistas. La ponencia tiene el objetivo de dar paso a la subsiguiente intervención de uno de los pacientes más excepcionales que ha tratado, el de Iris de Silva, cuya construcción presenta numerosas analogías con la figura de Temple Grandin. Más específicamente, Iris comparte con Temple no solo las experiencias infantiles, la empatía y la conexión que siente hacia la naturaleza – hacia el ganado, en el caso de Grandin; hacia las plantas, en el de Iris –, sino también el propio diseño de una máquina de abrazar.

El propio dramaturgo confiesa en una entrevista que la idea de la obra se desencadena con la lectura de un libro de Oliver Sacks, *Un antropólogo en Marte* [Fernández González, 2017]⁵. Este libro dedica su último relato al caso de Temple Grandin, cuya historia, y sobre todo la imagen paradójica de la máquina de abrazar, en tanto invención originada por la necesidad de afecto unida a la angustia provocada por la proximidad física humana, le parece al dramaturgo «una magnífica pero terrible metáfora de la afectividad humana» [Fernández González, 2017]. *La máquina de abrazar*, efectivamente, parte de la crisis, no solo neurológica sino, sobre todo, existencial, a la que se enfrentarán muchos autistas en su vida. Al comienzo de su ponencia, Miriam lamenta la falta de atención en las investigaciones relativas a la mente autista en comparación con los avances producidos a nivel diagnóstico, etiológico y tipológico, definido todo por ella como «periférico», «pero, en lo esencial, en lo que sucede ahí, en la mente del autista, en su corazón, en esa... “fortaleza vacía, como la llamó erróneamente Bettelheim... Es tan oscuro aún ese universo, que no puedo... que nadie puede atribuirse el mérito de ser la causa de su recuperación» [Sanchis Sinisterra, 2009:36].

⁵ Véase Ana Beatriz Fernández González, «Abrazar en la frontera del autismo» [en línea] en Semanario Universidad, 2017, <https://semanariouniversidad.com/cultura/abrazar-la-frontera-del-autismo/>. A esta entrevista tendremos la oportunidad de referirnos en varias ocasiones.



La subjetividad, emoción e incertidumbre en las que reposa el discurso de la investigadora nos adelantan a una figura que se diferencia de sus colegas y asistentes al congreso, de quienes había esperado cierta «resistencias, polémica... y hasta algo de hostilidad» [Sanchis Sinisterra, 2009:36]. Aunque la contraposición entre Miriam y sus compañeros, como quisiera mostrar la obra, tiene el origen principal en la posición política de la investigadora⁶, es también evidente que la estrecha relación personal e intimidad que esta ha desarrollado con su paciente contribuye a su posición «heterodoxa» [Sanchis Sinisterra, 2009:35] dentro de la comunidad académica.

Un llamativo detalle sobre la resistencia que percibe Miriam por parte del público es la decisión de la mayoría de sus compañeros de no asistir a su exposición. La reacción dramática de los investigadores frente a la ideología poco ortodoxa de Miriam refleja un fenómeno irónico en el campo científico, puesto que la intolerancia a la diferencia no deja de ser paradójica si pensamos en el contexto donde la acción sucede, un congreso científico en el que supuestamente se intercambian diversas opiniones y en el que la opción de no asistir resulta altamente significativa: representa no solo la objeción total a la posición y los estudios de Miriam, sino también el

⁶ En la obra Sanchis Sinisterra aborda el autismo en su doble faceta, explorándolo tanto como patología y como metáfora sociopolítica. Al personaje Miriam le atribuye el papel de anunciar la existencia de un «autismo encubierto y no admitido [...] de nuestros líderes políticos, dirigentes económicos, grandes empresarios, tiburones financieros, mandos militantes, etc., dueño del destino de la Humanidad, pero blindados afectivamente, incapaces, como los otros autistas, los que vemos en la clínica, de sentir “los demás”... son también personas, y condenándolos a un destino inhumana» [Sanchis Sinisterra, 2009:37]. En la entrevista citada, Sanchis Sinisterra explica su intención de tal autismo político: «Toda mi vida me he escandalizado de que haya gente capaz de decidir el hambre, la miseria, como, por ejemplo, lo que está ocurriendo con los refugiados en Europa. Hace falta carecer del más mínimo grado de empatía para permitir eso. Yo tengo curiosidad por la física cuántica y la Teoría del caos para nutrirme como persona y dramaturgo. Estudiando neurociencia hace unos años leí sobre las neuronas espejo, que están contribuyendo a la comprensión del autismo, porque son un dispositivo que nos permiten reconocer la acción y la intención del otro porque nos ponemos en su lugar ya que se activan en nosotros las mismas neuronas que están ejecutando una acción, por eso la entendemos y podemos reaccionar a ella. Las neuronas espejo han abierto un campo para entender también el teatro, porque de ellas depende uno de pilares del hecho teatral: la capacidad de imitación. Por eso es que entiendo a esos seres humanos que carecen de esas neuronas espejo, las tienen atrofiadas» [Fernández González, 2017].



rechazo a escuchar y a la privación de Miriam de expresarse. Este fenómeno, que no podría considerarse poco corriente en la realidad, se ve destacado al final de la obra de un modo más agresivo cuando la organización del congreso hace terminar por la fuerza la presentación de Iris de Silva.

Los conflictos entre Miriam y sus compañeros orientan la obra hacia un horizonte de diversidad que permite ver la invocación del dramaturgo por negociar un concepto más amplio y generoso de lo que supone la vida autista. En esta primera parte de la obra, antes de la aparición de Iris, Miriam reitera que: «el autismo no es solo un terrible trastorno mental, sino también la vía de acceso... la dolorosa vía de acceso a una zona de la psique... que existe en todos nosotros y que, a pesar de su oscuridad, puede iluminar la verdadera naturaleza del ser humano» [Sanchis Sinisterra, 2009:37]. Cabe recordar que, en *Un antropólogo en Marte*, Sacks recurre a un fragmento pronunciado por Temple Grandin en una conferencia donde manifiesta una aceptación completa de su condición e identidad como autista, ya que «si yo pudiera chasquear los dedos y no ser autista, no lo haría: porque entonces no sería yo. El autismo forma parte de lo que yo soy» [Sacks, 2006:354]. De este modo, la idea presentada en la ponencia de Miriam sobre la vivencia autista como una forma de ser puede identificarse con la confesión de Grandin. En la citada entrevista, Sanchis Sinisterra pone de relieve esta dimensión humana presente en el autismo:

El ser humano o por menos muchos especímenes son incapaces de aceptar la diferencia porque los cuestiona, y las personas que no queremos caer en eso tenemos que aceptar que nosotros somos también una expresión de una diferencia y por lo tanto debemos aprender a respetar, a tolerar, a convivir con los diferentes [Fernández González, 2017].

El concepto del autismo como diferencia y diversidad de identidad, en lugar de déficit, recorre toda la obra. En la observación de Miriam, Iris de Silva no es solo un caso médico, sino una persona cuya diferente manera de pensar y de interactuar con el entorno permite que la doctora descubra



nuevos aspectos relacionados con el enigmático funcionamiento de la mente humana. En este sentido, la segunda parte de la obra, donde la propia Iris de Silva se expresa, tiene un papel importante. Su testimonio permite la comprensión del punto de vista interior de una joven autista, que se ve complementado con el de la doctora, quien, tal y como advierte Sanchis Sinisterra en la entrevista, a pesar de su empatía hacia Iris, representa en última instancia el paradigma de lo científico y lo político [Fernández González, 2017].

El texto se hace eco de diversos estudios sobre el autismo y la inteligencia intelectual. Por un lado, en la construcción del personaje de Iris de Silva pueden encontrarse varios aspectos que resuenan con las ideas de Sacks y Grandin. Por ejemplo, el «tener dificultades para mentir por los sentimientos complejos que intervienen en el engaño» que confiesa Grandin [2016:188] y la observación hecha por Sacks sobre la confusión que tiene ella de «alusiones, presuposiciones, ironías, metáforas, chistes» [Sacks, 2006:333] se sintetizan en las palabras de Iris de Silva, según las cuales: «yo sólo digo las palabras que pienso. Lo otro, lo que no está en las palabras... ¿qué sé yo?» [Sanchis Sinisterra, 2009:56]. Del mismo modo, Grandin ha destacado en su libro la costumbre de autoobservación como una de sus conductas derivadas de su visualización de pensamientos: «Con mi habilidad para visualizar, me observo de lejos. A eso lo llamo la pequeña científica de la esquina, como si yo fuera un pajarito que observa lo que hace desde arriba [Grandin, 2016:190]. *La máquina de abrazar* refleja esta visión mediante el uso de la perspectiva en tercera persona empleada para referirse a Iris de Silva: «Es posible que la pequeña Iris de Silva mostrara algunos de estos rasgos típicos» [Sanchis Sinisterra, 2009:51]. Esta perspectiva dota a su testimonio de un carácter distante y objetivo. Sin olvidar que cualquier representación podría correr el riesgo de sustituir y silenciar a la persona representada⁷, la intertextualidad en el uso de las

⁷ Basándose en el estudio de Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the subaltern speak?* (1988), Susanne Hartwig sostiene que el fracaso de la representación no se limita a los subalternos:



palabras autobiográficas de la profesora estadounidense con autismo permite aumentar el nivel del rigor científico al texto y contrarrestar en la mayor medida posible este impacto inevitable de la representación ficcional.

Por otro lado, en el texto se encuentran referencias a los discursos clínicos que se extienden desde las primeras definiciones sobre el autismo hechas por Kanner y Asperger hasta el diagnóstico hecho por Uta Frith en los finales de ochenta. En la introducción de la obra *Autism and representation*, Mark Osteen destaca la importancia de evitar la presunción o la colonización a la hora de involucrar en el discurso a aquellos con deficiencias cognitivas importantes. Según él, el tema implica la necesidad de esforzarnos por hablar no «por» sino «con» aquellos que no pueden o no quieren comunicarse a través de modos ortodoxos [Osteen, 2008:7]. Como solución, propone el concepto de *empathic scholarship*, descrito como una convergencia de lo personal y lo profesional, de la emoción y del rigor académico [Osteen, 2008:300]. Aunque posiblemente no consultara esta noción antes de escribir, Sanchis Sinisterra se manifiesta de manera coherente con la propuesta de Osteen en *La máquina de abrazar* a través de la combinación de la subjetividad, la empatía y la actitud científica mostrada en el tema.

Teniendo en cuenta las numerosas analogías entre Iris de Silva y Temple Grandin, la divergencia que se muestra, sin embargo, en su capacidad lingüística, llama poderosamente la atención. El habla de Grandin, tal y como se demuestra en sus autobiografías, artículos y entrevistas, se caracteriza por una sorprendente fluidez y la claridad narrativa, característica no atribuible a Iris de Silva, lo cual, indudablemente, no facilita su representación. El camino alternativo por el cual ha optado el dramaturgo consiste en construir a Iris como un personaje definido por la insistencia en la monotonía, por la ecolalia, el habla monocorde y levemente

«cualquier representación de cualquier individuo, sea subalterno o no, silencia a la persona representada. Representar a una persona equivale a adaptarla a un contexto prefabricado (y por lo general ajeno a la persona representada), de manera que todos los individuos son, en última instancia, un “vacío inaccesible” para la comunicación» [Hartwig, 2018:189].



mecánica. En este sentido, Osteen pone en duda la representatividad que tienen los discursos sometidos al orden narrativo normalizado en torno al autismo: «How can one authentically render an autistic consciousness when the demands of narrative order seem to violate its essence?» [Osteen, 2008:28]. El hecho de que Grandin haya podido adquirir, en la edad adulta, facultades del lenguaje y la comunicación que le haya permitido establecer «una narrativa de normalización» [Osteen, 2008:28], no implica que el caso sea extensible a todos. Si aceptamos el autismo como una condición de diversidad, debemos ensanchar las posibilidades de comunicación y hacer posibles los mecanismos de representación con los que las personas con autismo no tengan que someterse a discursos preestructurados conformes a la lógica de la «normalidad». Esta realidad, es decir, la necesidad de acudir a narrativas que escaparían a la lógica disciplinaria para representar el autismo, ha sido también señalada por Susanne Hartwig cuando afirma que «ya que la estructura de la representación refleja la manera normal de organizar el saber, la expresión de la diversidad funcional cognitiva es posible sobre todo en las fisuras y el fracaso de esta representación» [Hartwig, 2018:190].

Las dificultades de comunicación reflejadas en *La máquina de abrazar* ofrecen una alternativa que posibilita la subversión de la normalidad en el sentido señalado por Osteen y Hartwig, pudiéndose apreciar las diferentes fracturas comunicativas de la obra en distintos grados. Para empezar, el silencio y la elipsis que abundan en las conversaciones otorgan a la obra un estilo narrativo divergente. Aparte de las constantes «pausas» explícitamente exigidas en las acotaciones⁸, los bruscos cambios de tema de Iris, las frecuentes interrupciones, las preguntas sin réplicas o la ausencia aparente de preguntas y respuestas generan distintas situaciones regidas por el vacío y la ambigüedad. En una de las

⁸ Llamam la atención los numerosos y diferentes tiempos de los huecos dialogales que aparecen en la obra, aspecto que, en efecto, aparece en la escritura dramática de José Sanchis Sinisterra de manera persistente. En el caso de *La máquina de abrazar*, se puede enumerar hasta 65 «pausas» y 20 «silencios» indicados por las didascalias del propio texto.



ocasiones en las que Iris recurre a las repeticiones mecánicas, la importancia de la comprensión de lo no dicho en la conversación se hace especialmente patente:

IRIS (*Alerta.*): Sebastián.

MIRIAM: ¿Qué? Sí... el doctor Sebastián Arce transmitió el vocabulario básico de...

IRIS (*Afligida.*): Sebastián...

MIRIAM (*Más inquieta.*): ...Pude entablar con Iris una profunda relación... terapéutica y humana...

IRIS (*Se va alterando.*): Sebastián...

MIRIAM (*Idem.*): Que... con la cual... gracias a dicha relación, mi... mi paciente logró... Comprendimos que no era... Ese desierto... interior no era tal, sino un...

IRIS (*Al borde de la angustia.*): Sebastián...

MIRIAM (*Estalla.*): ¡Iris, por favor! ¡Sabes que no es verdad! ¡Tú no tuviste ninguna culpa! [Sanchis Sinisterra, 2009:45]

A primera vista, las repeticiones de Iris no gozan de más significado que el de una conducta universal autista. No obstante, Miriam es capaz de captar lo que Iris realmente quiere decir bajo la apariencia de ecolalia. El párrafo aquí analizado parece apuntar a otras posibilidades de interacción con las personas con autismo, en las que no solo podemos y debemos escuchar las palabras, sino que, sobre todo, debemos escuchar aquello que estas palabras no alcanzan a decir y percibir lo que reside en el límite del lenguaje⁹.

Al reparar en la incomodidad y el desasosiego que Iris siente ante el público, Miriam se ofrece a cambiar el «idioma» y hablar con la joven usando el lenguaje privado, que consiste en pronunciar las palabras al revés. Nuevamente, este lenguaje corresponde a un modelo de interacción que ofrece a Iris la oportunidad de escaparse de las situaciones comunicativas estándar que podrían ponerle en desventaja. Además, incluso si el lector del

⁹ En este respecto, los gestos corporales mostrados al público por la doctora Miriam tienen también una función semejantemente significativa.



texto dramático podría al final decodificar el lenguaje inventado, resultaría aun extremadamente difícil seguir los diálogos ejecutados en este lenguaje inventado para el espectador de la representación escénica. Esta dificultad de escucha permite que el público comprenda el mismo dilema y perplejidad en lo que se puede encontrar una persona con autismo en situaciones narrativas consideradas normalizadas para la mayoría y, de esta forma, hacerle convivir y empatizar con la realidad autista a un nivel experiencial.

En «Fractioned idiom: Metonymy and the language of autism», Kristina Chew, investigadora y madre de un hijo autista, aporta claves sobre la comprensión del lenguaje autista. Chew describe este lenguaje como fraccionado, con un vocabulario creado a partir de asociaciones contextuales y aparentemente arbitrarias entre palabra y objeto, de modo que suele ser considerado como un *idiolecto* en el sentido de lenguaje privado creado por solo un individuo. Sin embargo, en lugar de considerarlo como algo incomprensible, Chew propone una lectura del lenguaje autista a la luz del funcionamiento de la metonimia en la poesía:

If we read autistic language with the presumption that the person saying a seemingly nonsensical phrase such as “bedtime orange” is communicating a message, if we assume the responsibility of translating flavor tubes and clouds, we might be able to understand some of what an autistic persona is telling us. Reading autistic language as we read poetry, with attention to its tropes and the system behind seemingly unusual combinations of elements and image and to the music of language, can offer some clues for understanding and, most of all, for communication [Chew, 2008:142].

La poesía es la herramienta a la que acude Chew para intentar interpretar las expresiones aleatorias del lenguaje de su hijo, siendo también la dimensión que Sanchis Sinisterra busca explorar en las palabras de Iris, en donde no rige la lógica y la racionalidad que, según el dramaturgo, podría restringir el pensamiento humano:

A partir de lo que había estudiado sobre la “deformación del lenguaje” en el autista, empecé a buscar el hablar a la manera de Iris, entonces me di



cuenta de que eso tiene que ver con la poesía, en cómo la poeticidad violenta el lenguaje prosaico para producir otros efectos asociativos e incluso cognitivos. A través del lenguaje poético el ser humano conoce dimensiones que el pensamiento racional no es capaz de enfocar [Fernández González, 2017].

La dimensión poética en el lenguaje de Iris está asociada a combinaciones inusuales de imágenes y sentidos y a la fragmentariedad con la que las frases se estructuran. Cuando describe la rabia y la tensión percibida en la discusión entre Miriam y los organizadores del congreso, Iris se expresa a través de la concretización de objetos abstractos: «voces ya queman, cortan», «las palaras empujan, atacan», o «fauces y garras» [Sanchis Sinisterra, 2009:58]¹⁰.

En su reflexión sobre la imaginación y la autoconciencia de las personas con autismo, Ilona Roth estudia las conexiones entre la poesía y la mente autista. Sostiene que la poesía puede ser particularmente adecuada para el estilo cognitivo autista porque, mientras que la fragmentariedad lingüística y la imaginación, en tanto rasgos comunes en los individuos con autismo, podrían ir en contra de los principios de la escritura en prosa, en la poesía, en cambio, estos caracteres pueden aumentar su atracción estética. De este modo, concluye Roth que la poesía puede ofrecer una salida poderosa para la imaginación y la autoexpresión en aquellas personas autistas que aún no han encontrado su voz [Roth, 2008:162]. En nuestro caso, para Iris, el lenguaje poético no solo le ofrece una salida, sino que también es el espacio donde su «ser vegetal» [Sanchis Sinisterra, 2009:47] podría tener refugio y expresión, algo reflejado de manera evidente en el texto. Además de ser experta en la botánica, la construcción del personaje Iris se basa en la pasión, la empatía y la comprensión extraordinarias que las plantas han suscitado en ella. Tiene una visión del mundo primitiva y

¹⁰ Recordamos que Temple Grandin es conocida por su visualización de pensamientos. En su libro anota que «cuando alguien me habla, sus palabras se traducen de inmediato en imágenes» [Grandin, 2016:15]. Las peculiares descripciones de Iris hacen eco, de nuevo, con el perfil de Grandin.



sensorial, fácilmente reconocible en su identificación profunda con lo vegetal y lo orgánico:

Yo estuve allí... Todos estuvimos allí... Antes que ver y oír... No confusión ni terror... No buscar, perseguir, devorar... Extensión y silencio y soledad... Pude quedarme allí para siempre... Hubiera podido, pero... Todo aquel clamor afuera, aquel... aquella agitación... llamándome, llamándome... (*Una de sus manos comienza a adoptar, intermitentemente, la forma de la "garra"*¹¹.) con voces de... de vidrio roto... besos como... arañas húmedas... Y esos colores, esas formas, allí, contra mis ojos, quemándome, escociéndome... O el vértigo, también, sí, el vértigo... Manos que me levantan y me bajan... Vuelo y caída... Mundo que gira, ir y venir de cosas duras y blandas... Vuelo y caída... Mundo que gira, ir y venir de cosas duras y blandas cerca y lejos, sí / no, todo / nada... (*Pausa.*) [Sanchis Sinisterra, 2009:55].

La poeticidad en su expresión revela también la autoconciencia de Iris y su capacidad para realizar introspecciones. Si la opinión diagnóstica, prevalente durante mucho tiempo, implica que las personas autistas no tienen realmente una vida interior por el daño que sufren sus facultades neurológicas, Iris, en cambio, muestra una cara opuesta al reflexionar extensivamente sobre su condición vivencial, tal y como advierte Miriam en su ponencia: «Que no era un mundo vacío, un desierto interior, sino un bosque encantado, un "planeta verde"» [Sanchis Sinisterra, 2009:47]. Lejos de una intención didáctica, la obra permite apreciar la empatía hasta la subjetividad del dramaturgo quien reclama una revisión y reflexión sobre una condición autista en la que los diagnósticos no son más que un elemento descriptivo más.

El lenguaje inventado, los gestos corporales y la poeticidad ponen desafíos a las narraciones tradicionales. Todos ellos contribuyen a un contexto narrativo en el que la protagonista con autismo está en la condición de expresarse sin tener que acudir a los medios comunicativos normalizados que, frecuentemente, acabarían silenciando a las personas con dificultades cognitivas o comunicativas. El planteamiento de la obra corresponde a la

¹¹ La forma de la «garra» significa «tú» en el lenguaje no verbal de Iris, según explica Miriam [Sanchis Sinisterra, 2009:45].



práctica coherente de los postulados de la *neurodiversidad*, que, desde su nacimiento en los años noventa, no ha dejado de buscar medios para reconceptualizar unas condiciones neurológicas que se alejarían de la oposición binaria entre normal y patológico, entre las que se encuentra el autismo. Al respecto, Osteen [2008:5] señala la implicación cultural y social en las nociones de enfermedad y discapacidad afirmando que la ideología de individualismo burgués y productividad personal en nuestra sociedad se muestra desubicado ante aquellos que no pueden “competir” o “producir”. En este sentido, la estigmatización de individuales no productivos encuentran consecuencias aún más trascendentes en personas con diversidad cognitiva intelectual¹².

Paralelamente a la marginalización de esta comunidad, aparecen los estudios y representaciones de la discapacidad cognitiva que se encuentran igualmente ignorados o despreciados¹³. Por tanto, la escritura y representación de una obra como *La máquina de abrazar* permite no solo ampliar la visibilización de la vida y la mente autista, sino que también replantea temas como su representación en medios de comunicación de masa o los propios discursos científicos que mantienen su estigmatización. Los códigos de representación y construcción de los personajes de la obra apuntan a la capacidad del autor para abordar el autismo sin dejar de lado las cuestiones sociopolíticas que el mismo concierne: la fragilidad e insuficiencia de los discursos médicos frente al testimonio experimental de una joven con autismo, que suscitara revisiones de la compleja vivencia que significa el autismo; y el hegemonismo y el poder manipulativo con el que paradójicamente la comunidad científica los retrata. Estas reflexiones que la obra engloba orientan inevitablemente a problemas de índole más práctica tales como la convivencia y la integración de la comunidad autista

¹² Señala de semejante modo Julio E. Checa Puerta [2018:187]: «El autismo no se revela solo como una patología cognitiva, sino también como una patología de lo social, de lo económico y como el límite mismo de lo político».

¹³ En «Intellectual disability and the heritage of modernity», John Radford anota que «our culture has not only marginalized people with an intellectual disability; it has also marginalized the study of intellectual disability» [Radford, 1994:22].



en la sociedad, pues no debemos olvidar que, tratándose la empatía y la asimilación de señales sociales unos de los aspectos más afectados por el trastorno, el establecimiento de relaciones sociales ha sido uno de los problemas que más gravitan en su vida. En este sentido, incluso los individuos autistas con más habilidades comunicativas como Temple Grandin, con cuyas palabras se inicia esta parte de trabajo, podrían haber experimentado alta preocupación en la adolescencia acerca de su involucración en un mundo en el que tanto anhelaban participar, y no solo observar, pero sin saber cómo.

FLECHAS DEL ÁNGEL DEL OLVIDO

[...] si es cierto que la memoria es la cuna de la identidad, también puede ser el sepulcro del ser.
(«Memoria y teatro»¹⁴)

Flechas del ángel del olvido es la segunda obra de la «trilogía de la mente». El texto fue escrito en el año 2004 y fue estrenado en el año 2005 en el Teatro de La Abadía de Madrid bajo la dirección de Sanchis Sinisterra.¹⁵ En esta obra se explora el tema de la amnesia para hacer reflexiones sobre la construcción social de la identidad.

Tal como ocurre en *La máquina de abrazar*, el texto *Flechas del ángel del olvido* dota de privilegio al elemento narrativo. La historia, ubicada en un tiempo que será «hoy, o un mañana cercano» [Sanchis Sinisterra, 2004:11], transcurre en la sala de espera de una clínica inclasificable. Vigilados por una enfermera, cuatro visitantes –Selma, Efrén, Erasmo y Dora—, recitan separadamente extensivos monólogos a la

¹⁴ Véase José Sanchis Sinisterra, *El texto insumiso*, Ciudad Real, Ñaque, 2018, págs. 120-121.

¹⁵ En el año 2012, la obra fue puesta en escena en el Teatro Benito Juárez (México) bajo la dirección de Antonio Algarra y en coproducción de la Secretaría de Cultura del Distrito Federal, la Coordinación de Teatro del INBA y la embajada de España. En 2014 fue puesta en escena en el Teatro Timbre (Buenos Aires) bajo la dirección de Ana Alvarado.



protagonista X, una joven internada en la clínica y que presenta síntomas de una grave amnesia retroactiva. Los monólogos comparten un mismo objetivo: convencer a la joven de su lugar de pertenencia a través de la exposición de fragmentos que ellos sostienen que pertenecen a su pasado.

Las narraciones de los visitantes construyen cuatro contextos heterogéneos e incompatibles. Selma afirma ser la hermana de la joven, a quien llama Mayra. Procura despertar la memoria de la joven a través de contarle sus tiempos estudiantiles en la facultad de la antropología. Efrén, por su parte, es un proxeneta que asegura a la joven que mantiene una relación íntima con ella hasta que ella desapareció. El tercer monólogo proviene de un joven campesino, Erasmo, quien es la única persona entre los cuatro que no guarda relación directa con la joven amnésica. Erasmo viene por encargo de una señora vecina que soñó que su nieta desaparecida estaba en la clínica. El último monólogo proviene de Dora, quien reclama ser la pareja lesbiana de la joven. En cada narración la joven recibe un nombre diferente: Mayra, Verónica, Margarita, Celia. Cada nombre asume una historia diversa, imposible de combinarse con las otras. Aquí, el tema de la amnesia surge como pretexto para confeccionar una especie de enigma y realidades contradictorias que supone un desconcierto inicial para el receptor de la obra.

La anomalía de la joven no se limita a sus síntomas amnésicos, que le impiden hacer afirmaciones inmediatas frente a cualquier versión de vida ofrecida, sino que también se manifiesta en su habla. Sus palabras están marcadas por un laconismo extremo que, como observa Eduardo Pérez-Rasilla, oscurece conversaciones donde hay «la presencia tenaz y abrumadora del silencio que choca contra cualquier intento de comunicación» [Pérez-Rasilla, 2017:167]. Durante el tiempo con los visitantes, la única vez que articula palabras es cuando repite las palabras «muérdago... obsidiana... abejaruco» [Sanchis Sinisterra, 2004:23] debido a la insistencia de Erasmo y como parte del experimento para despertarse de su amnesia. En el resto del tiempo, la joven se limita a escuchar y observar,



denegando contestar las preguntas o inquisiciones efectuadas por los visitantes. La resistencia y la pasividad de la joven otorgan a las narraciones una atmósfera de represión que condena las palabras teatrales, asociadas convencionalmente a la coherencia y comprensibilidad, al desequilibrio del orden de intervención y la discapacidad comunicativa.

En la segunda parte de la obra, el silencio sigue como trasfondo a pesar del contraste generado con el desencadenamiento de una aparente conflagración. Terminados sus turnos, los visitantes son reunidos por la enfermera en una habitación donde entablan un duelo de diálogos sobre la identidad de la joven. Durante el mismo, se puede percibir tanto la tensión como el enigma, pues, como apunta Selma, «nadie puede haber vivido cuatro vidas a la vez» [Sanchis Sinisterra, 2004:34]. Además, los visitantes desarrollan sus hipótesis para intentar explicar la paradójica situación y sobre todo para justificar la veracidad del propio discurso. De este modo, Selma experimenta pensamientos conspiratorios, convencida de que el resto de las personas han asistido mandadas por una organización maliciosa para robarle a su hermana. Efrén, en cambio, insinúa que los otros tres individuos han confundido la identidad de la joven por otra persona que han perdido recientemente en su vida y «se agarran a Verónica de pura desesperación» [Sanchis Sinisterra, 2004:37]. El enigma alcanza su clímax cuando Dora afirma haber descubierto un objeto traslúcido que aparenta ser un espejo, a través del cual sospecha que alguien les está escuchando y observado. El texto no confirma la identidad del individuo escondido detrás del espejo, pero todos los indicios apuntan a la joven X, quien, probablemente está contemplando en silencio a los dialogantes junto con la enfermera. La aparición del espejo supone un cambio de posición entre la joven y los visitantes: durante los monólogos, la pasividad rige los comportamientos de la joven debido a su pérdida de memoria, perdiendo a su vez el control de su vida, dejándolo en la mano de los otros, que desearían configurar los pensamientos de la joven como si fuera una hoja en blanco; ahora, en



cambio, ella goza de libertad para elegir entre cuatro identidades ofrecidas y empezar una nueva vida.

Los síntomas de amnesia ofrecen a la joven una oportunidad para reinventar su presente y futuro, dejando atrás un pasado que una vez le perteneció. La tentativa de aprovechar su situación patológica y abandonar el pasado explica la decisión final de la joven de adoptar la identidad propuesta por Erasmo, quien, siendo el único candidato que no tiene interés personal en ella, es también, en este caso, quien puede ejercer menos restricciones e influencia en la nueva vida que ella quisiera tomar. La historia que cuenta Erasmo sobre la presupuesta identidad de la joven es la más fragmentaria y la que resulta menos convincente y verosímil: Juana, una mujer sorda y ciega, que padece también ambiguos síntomas de amnesia, tiene la convicción de que la chica de la clínica es su nieta debido a sus sueños adivinatorios. La figura de esta mujer, que fluctúa entre mítica y delirante, crea un espacio en donde ve la chica una oportunidad de escaparse de una vida preestablecida.

La desmemoria afecta a X y a la supuesta abuela, siendo esta la misma patología que curiosamente padece Erasmo. El muchacho mensajero, a cuyas primeras palabras parecen atribuírsele alguna característica estereotipada del mundo rural tal como la inocencia, la torpeza y la incomodidad situarse en el mundo fuera de su pueblo, lleva los bolsillos llenos de papelitos con notas apuntadas para no olvidarlas, incluyendo en uno de ellos su plan de quemar la iglesia y matar al padre. Así, al descubrir X esta pulsión siniestra de Erasmo que delata su misión de destruir y de «acabar con cualquier vestigio de los propios orígenes» [Pérez-Rasilla, 2016:354], Erasmo toma la decisión de abandonar el pueblo, cambiarse de nombre y huir con X: «nos bautizamos, y ya. A empezar de cero» [Sanchis Sinisterra, 2004:59]. Dos cuerpos extraviados, sin memoria, se entregan a la renuncia definitiva de la pertenencia y de la raíz.

Si bien el abandono de la memoria queda plasmado en el texto destacando la exagerada facilidad con la que puede alterarse, el soliloquio



final proporciona una visión general de las consecuencias de dicha amnesia voluntaria. Dicho discurso, pronunciado por la enfermera a un público implícito, empieza con un informe que ofrece datos exhaustivos sobre las circunstancias del ingreso de la chica y sobre la presentación del funcionamiento general de aquel mundo cuyo contexto adquiere un toque futurista¹⁶. Conforme sus palabras, la clínica pertenece a una multitud de organizaciones no gubernamentales en una sociedad regida por «el Sistema», cuyas instituciones asistenciales se enfrentan a una proporción creciente de jóvenes que pierden la memoria. Para tratar terapéuticamente el olvido de X, en tanto una de estos numerosos jóvenes ingresados por carencia identitaria, la clínica ha seleccionado cuatro candidatos —uno de ellos forma parte del personal de la clínica y cuya intervención es ficticia— como posibles allegados.

Selma, Efrén, Erasmo y Dora son los ganadores finales de este juego de caza, un juego consistente en la colonización de una vida joven sin memoria:

Como buitres hambrientos, como tiburones de la más voraz especie, decenas de padres anhelantes, de maridos furioso, de madres católicas, de ancianos y ancianas desahuciados y estériles, se agolparon en días sucesivos a las puertas del Centro, que a duras penas resistían sus embates y lágrimas. El morboso atractivo de una memoria virgen, de una vida sin lastre hipotecario y sin rencores, excitó hasta el paroxismo las enormes carencias posesivas de nuestras clases medias [Sanchis Sinisterra, 2004:63].

¹⁶ Pérez-Rasilla [2016:354] ha destacado la atmosfera distópica en el mundo en el que transcurre la acción de *Flechas del ángel del olvido*: «Las menciones oblicuas a “la enorme población de indigentes que habita en estos parajes y que, pese a las reiteradas demandas de diversas organizaciones no gubernamentales, aún no ha sido convenientemente censada”, o a “la creciente moda o epidemia popularmente conocida como de los 'suicidas de autopista”, a “las masivas redadas policiales efectuadas en las Áreas Acotadas de Prostitución Juvenil S-5 y S-6, a las redes nacionales e internacionales de Liberación de Flujos Humanos Residuales, Sección juvenil,” [...] etc., dejan entrever un paisaje en el que parecen actualizarse las distopías clásicas del *Apocalipsis* o el Infierno de la *Divina Comedia*, de Dante, pero en las que advertimos un inquietante semejanza con lo que sucede en nuestras ciudades».



En este sentido, la expropiación de la amnesia se presenta con un doble sentido en el texto. Por una parte, están los personajes jóvenes. Atraídos por la idea de elegir nuevas vidas y abolir pasados ya vividos, usados, imposibles de renovarse, están dispuestos a abrazar una nueva identidad y empezar como recién nacidos. Por otra parte, la abolición de memoria está alimentada e impulsada por una comunidad que, representada por los cuatro candidatos, muestra una necesidad obscena de imponer sobre la otra una identidad. Las cuatro biografías sugeridas a la joven dejan entrever no solo los fragmentos vivenciales de la joven sino también los propios obstáculos y problemas con los que los candidatos se están enfrentando en su vida. Convencidos de que la posesión de la joven podría significar la resolución de algún dilema existencial, los pretendidos allegados participan en una competición feroz cuyo objetivo es la expropiación de una vida ajena.

La memoria individual como herramienta manipulable por los ajenos adquiere el relieve político en *Flechas del ángel del olvido*. En el prólogo de la obra, Sanchis Sinisterra interpela a un modelo social que incita el abandono de lo pasado:

Oficialmente llama “naufragio identitario”, dicha amnesia es un daño colateral de la frenética oferta de novedades, modas y modelos sobre la que el Sistema basa su crecimiento ilimitado, condición *sine qua non* de su pervivencia. Y son los jóvenes, naturalmente, el objetivo principal de las campañas destinadas a estimular el consumo exacerbado de lo nuevo, el abandono inmediato de lo pasado [Sanchis Sinisterra, 2004:67-68].

Según el dramaturgo, la desmemoria nace como una de las consecuencias de la existencia de una actualidad permanentemente renovada, una actualidad exigida por la necesidad de la expansión capital. En este contexto, son los jóvenes las víctimas más inmediatas de las novedades vertiginosas ofertadas como exigencias del desarrollo social. Asimismo, los medios de comunicaciones, cada vez más heterogéneos y



agitados, los obligan a una permanente reescritura del pasado vivido y a una redefinición de quiénes son.

Si en *La máquina de abrazar* el dominio que el poder ejerce en los individuos tiene una demostración concreta en el discurso hegemónico de la comunidad científica y su intolerancia ante la divergencia de opiniones, en *Flechas del ángel del olvido* el tema de la influencia de lo político en la subjetividad se refleja en la forma en la que la enfermera lleva a cabo su discurso final. A pesar de las emociones y la empatía que imbuyen sus últimas palabras, su discurso tiene la principal función de imponer una conclusión al público a través de un lenguaje ajeno, distante, con la dosificación exacta de las informaciones ofrecidas y de la pretendida imparcialidad científica. La enfermera se convierte en la portavoz del Sistema, de una instancia superior dotada de una incuestionable y temible autoridad responsable de la decisión final acerca de cómo proceder con la joven X. En una condición profundamente vulnerada por la pérdida de memoria, la joven representa a los excedentes producidos por la sociedad a los que el dramaturgo caracteriza por ser unos naufragos identitarios y quienes, por haber olvidado el pasado, ha perdido también una parte importante de su ser.

La amnesia es la metáfora con la que Sanchis Sinisterra pretende llevar a cabo un diagnóstico político sobre la desmemoria colectiva de las generaciones jóvenes, entendidas como grupo de sujetos damnificados por un modelo de desarrollo social que recompensa la renuncia del pasado. Cuando la memoria se arruina, convertida en el «sepulcro del ser», la identidad se volverá lábil, frágil y fluctuante, tal como la de los jóvenes consumidores que, «febrilmente colmados por frágiles mimetismos, por fugaces pertenencias tribales, por un ávido consumo de marcas» [Sanchis Sinisterra, 2004:66], viven bajo la amenaza de ser excluidos, exterminados, y terminan como los «suicidas de autopista» [Sanchis Sinisterra, 2004:62] que el texto advierte apocalípticamente.



A través de hacer reflexionar al público sobre qué identidad se asocia con el olvido y quién define lo que somos si abandonamos nuestro pasado, *Flechas del ángel del olvido* busca recordar la importancia del pasado como parte esencial en la construcción integral de la identidad. En este sentido, la pieza hace una reivindicación de la memoria del mismo modo que sucede en obras como *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979; 2002)¹⁷ y *¡Ay, Carmela!* (1986). Estas obras, escritas por Sanchis Sinisterra en etapas más tempranas, tienen el punto de partida de recuperar la memoria histórica del olvido. *Terror y miseria en el primer franquismo* hace una mirada retrospectiva a la España de la transición para llevar a escena la memoria suprimida por el franquismo. En una de sus propuestas de montaje, el autor reflexiona sobre el peligro de la memoria distorsionada no solamente por los regímenes totalitarios del siglo XX, punto de partida directo de *Terror y miseria en el primer franquismo*, sino también por aquellos sistemas de control político de los contextos modernos:

[...] los regímenes democráticos, fascinados por el cambio y la innovación, ávidos de conquistar el futuro y empeñados en no perder el tren del presente, descuidan a menudo la preservación, la recuperación del pasado, relegando la memoria a los museos, a los archivos y a los viejos. Ocurre entonces que se olvida la dañina labor del olvido. Y mucha gente se encuentra avanzando hacia donde le dicen, sin recordar de dónde viene y sin saber hacia dónde quería ir [Sanchis Sinisterra, 2018:159].

Años después, esta reflexión tiene una encarnación concreta: partiendo de la dimensión personal de la memoria como elemento constitutivo de nuestra identidad, *Flechas del ángel del olvido* replantea el tema de la fragilidad de la memoria y, sobre todo, de las maneras con las que la memoria es maniobrada hasta convertirse en un filtro del olvido. Si en *Terror y miseria en el primer franquismo* y en *¡Ay, Carmela!* el dramaturgo indaga en la cancelación de la memoria como objetivo prioritario de los sistemas políticos dictatoriales, con *Flechas del ángel del*

¹⁷ Según el autor, en 1979 cuatro escenas fueron compuestas pero el texto no había sido terminado hasta el año 2002.



olvido se pretende advertir otra forma de apoderarse de la fragilidad de la memoria colectiva, subyugada por las dinámicas sociales modernas de los tiempos actuales y dirigidas a promover ilimitadamente los consumos y las innovaciones perpetuas.

En el ensayo publicado en *El texto insumiso*, «Memoria y teatro», el propio dramaturgo hace una introspección de sus propias obras, centrándose en las que aparecen temas relacionados con la memoria. Clasifica *Flechas del ángel del olvido* bajo la temática de «la memoria y su sombra»¹⁸. En *Flechas del ángel del olvido*, X es definida por la enfermera como «la niña que perdió su sombra» [Sanchis Sinisterra, 2004:64]. Según el texto, se refugió en un centro asistencial y esperó a individuos ajenos para que le ofrecieran un nuevo presente y futuro. El texto termina aquí, sin desenlace, cuestionando al lector acerca del refugio de nuestro olvido y del devenir de nuestro futuro si una vez perdemos la sombra, como la joven herida por las flechas del ángel del olvido.

CONCLUSIÓN

El análisis de la trilogía presentada en este estudio muestra la patología mental como punto de partida para la exploración de la esencia del ser y de los mecanismos del conocimiento. A pesar de tratarse de dos trastornos distintos —el autismo y la amnesia—, *La máquina de abrazar* y *Flechas del ángel del olvido* presentan una considerable analogía tanto en la construcción material como en el tratamiento artístico. Por un lado, los dos textos están asociados inextricablemente a la preocupación del autor por el tema de la identidad. Mientras que *La máquina de abrazar* pone de relieve

¹⁸ Exponemos el esquema diseñado por Sanchis Sinisterra [2018:121]: «El pasado remoto: “Trilogía americana”: *El Retablo de Eldorado* (1984), *Lope de Aguirre, traidor* (1986), *Naufrajos de Álvar Núñez* (1991); El pasado reciente: Trilogía (incompleta) de la Guerra Civil Española: *Asesinato en la colina de los chopos* (por escribir), *¡Ay, Carmela!* (1986), *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979, 2002); La memoria del futuro: Tríptico de la utopía: *Los figurantes* (1988), *El cerco de Leningrado* (1993), *Conspiración Carmín (Marsal Marsal)* (1994); La memoria y su sombra: *Valeria y los pájaros* (1992), *Flechas del ángel del olvido* (2004), *Enemigo interior* (2006), *El lugar donde rezan las putas o Que lo dicho sea...* (2015)».



la diversidad de la identidad, *Flechas del ángel del olvido* apunta al papel imprescindible que la memoria tiene en la configuración de la identidad individual. Por otro lado, desde la perspectiva de los modos de representación, los dos textos acentúan la función de narración y exploran el potencial del lenguaje a través de la incorporación de diferentes formas del silencio. En *La máquina de abrazar*, los códigos no lingüísticos producen situaciones comunicativas alternativas y otorgan a Iris, personaje con autismo, espacios de expresión sin verse restringida por una sistematización discursiva. En el caso de *Flechas del ángel del olvido*, los diálogos recogen un elevado número de fracturas, huecos, ambigüedades y silencios que dificultan la comunicación. La apertura y ambivalencia que rebosan las palabras empleadas en ambos textos se ofrecen al público en forma de preguntas sin respuestas confirmadas, de tal modo que se exige una recepción activa y participativa de su lector-espectador.

El diagnóstico político llevado a cabo en *La máquina de abrazar* subvierte las relaciones de poder y el concepto de la normalidad, decidida por la mayoría, y da la voz a la comunidad autista, cuyas palabras han sido frecuentemente silenciadas o borradas de la vida pública. En el caso de *Flechas del ángel del olvido*, la obra interpela a un orden social que conduce al desarraigo de las generaciones jóvenes a través de permanentes estímulos de las novedades e innovaciones. La pérdida de la memoria y la carencia identitaria sufrida por la protagonista son los símbolos con los cuales el dramaturgo procura advertirnos de las consecuencias del abandono del pasado.

No podemos concluir este trabajo sin señalar que tanto los trastornos cognitivos como las consecuencias de la exaltación de la modernidad son temáticas que a menudo quedan apartadas del debate social y de la preocupación colectiva. En este sentido, la «trilogía de la mente» se corresponde a los principios éticos e ideológicos planteados en el Manifiesto de El Teatro Fronterizo, un espacio de investigación fundado por el propio José Sanchis Sinisterra en la década de los setenta. En él se encuentra la



voluntad de dar la visibilidad a los individuos y culturas que habitan en la periferia. *La máquina de abrazar* y *Flechas del ángel del olvido* son ejemplos de esta iniciativa del dramaturgo y de su compromiso para la indagación de los territorios fronterizos, extrarradiales, ignorados, llevándose a cabo bajo el paraguas de su capacidad artística, capaz de proponer al público una serie de representaciones que reflejan los aspectos éticos y políticos pertinentes a los temas tratados.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORIM VIEIRA, Elisa, y ROJO, Sara, «Entrevista a José Sanchis Sinisterra» en *Aletria: Revista de estudios de literatura*, 2009, vol. 19, núm. 2, 297-307.
- BAKER, Anthony D, «Recognizing Jake: contending with formulaic and spectacularized representation of autism in film», en Mark Osteen (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 229-243.
- CHECA, Julio, y HARTWIG, Susanne, (eds.), *¿Discapacidad?: Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín, Peter Lang, 2018.
- CHECA PUERTA, Julio E, «La representación de la diversidad funcional en la escena española contemporánea: perfiles» en Julio Checa y Susanne Hartwig (ed.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies*, Berlín, Peter Lang, 2018, 25-41.
- ___, «La máquina de abrazar de José Sanchis Sinisterra y la representación del autismo» en Susanne Hartwig (ed.), *Diversidad cultural-ficcional- ¿moral?*, Madrid;Vervuert, Iberoamericana; Verlagsgesellschaft, 2018, 179-194.
- CHEW, Kristina, «Fractioned idiom: metonymy and the language of autism», en Mark Osteen (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 133-144.



- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ana Beatriz, «Abrazar en la frontera del autismo» [en línea] en *Semanario Universidad*, 2017, <<https://semanariouniversidad.com/cultura/abrazar-la-frontera-del-autismo/>> [consultado el 08-03-2021].
- FRITH, Uta, *Autismo: hacia una experiencia del enigma*, Madrid, Alianza, 1999 (primera edición en 1991).
- GABBARD, Chris, «Autism and Representation, edited by Mark Osteen» [en línea] en *Disability Studies Quarterly*, vol.30, núm.1, 2010, <<https://dsq-sds.org/article/view/1071/1253>> [consultado el 09-03-2021].
- GRANDIN, Temple, *Pensar con imágenes: mi vida con el autismo* [en línea], Alba, 2016, <<https://www.digitaliapublishing.com/a/48900>> [consultado el 27-02-2021].
- Hartwig, Sasanne, «Introducción: representar la diversidad funcional» en Julio Checa y Susanne Hartwig (ed.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (Volumen 1), Berlín, Peter Lang, 2018, 7-21.
- ___, «Positions of partiality: acercamiento a la diversidad funcional cognitiva» en Julio Checa y Susanne Hartwig (ed.), *¿Discapacidad? Literatura, teatro y cine hispánicos vistos desde los disability studies* (Volumen 1), Berlín, Peter Lang, 2018, 187-210.
- JOYA, Juan Manuel, «Treinta años de experimentación teatral. Conversaciones con José Sanchis Sinisterra» en *Nueva Revista*, 1999, núm.66, 142-155.
- MARTÍNEZ, Monique, *J. Sanchis Sinisterra: una dramaturgia de las fronteras*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.
- MURRAY, Stuart, «Hollywood and the fascination of autism» en Mark Osteen (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 244-255.
- OSTEEN, Mark, ed., *Autism and representation*. Nueva York y London, Routledge, 2008.



- ___, «Autism and representation: a comprehensive introduction» en Mark Osteen (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 1-47.
- ___, «Conclusion: toward an empathetic scholarship» en Mark Osteen (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 297-302.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo, «Introducción» en *Ñaque o de piojos y actores; Flechas del ángel del olvido; Sangre lunar*, Ciudad de México, El Milagro: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2008.
- ___, «Dos distopías urbanas en el teatro español del siglo XXI: *Flechas del ángel del olvido*, de José Sanchis Sinisterra, y *La selva es joven y está llena de vida*, de Rodrigo García» en Cerstin Bauer-Funke (ed.), *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 2016, 353-363.
- ___, «La disociación entre la palabra y el cuerpo en el teatro español contemporáneo» en Dominique Breton, Emmanuelle Garnier, Vanessa Saint-Martin, Fanny Blin (ed.), *Du pantin à l'hologramme. Le personnage désincarné sur la scène hispanophone contemporaine*, Binges, Orbis Tertius, 2017, 159-177.
- RADFORD, John P., «Intellectual disability and the heritage of modernity» en Marcia H. Rioux, Michael Bach (ed.), *Disability is not measles: new research paradigms in disability*, Ontario, L'Institut Roehrer, 1994, 9-27.
- ROTH, Ilona, «Imagination and the awareness of self in autistic spectrum poets» en Mark Osteen (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 145-165.
- SACKS, Oliver, *Un antropólogo en Marte: siete relatos paradójicos*, Barcelona, Anagrama, 2002 (primera edición en 1997).
- SANCHIS SINISTERRA, José, *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Ciudad Real, Ñaque, 2002.
- ___, *Flechas del ángel del olvido*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.
- ___, *La máquina de abrazar*, Madrid, Huerga y Fierro, 2009.



___, «El espectador ideal» en *Ínsula*, 2015, núm. 823-824.

___, *El texto insumiso*, Ciudad Real, Ñaque, 2018.

SCHWARZ, Phil, «Film as a vehicle for raising consciousness among autistic peers» en Mark Osteen, (ed.), *Autism and representation*, Nueva York, Routledge, 2008, 247-270.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, «Can the subaltern speak?» en Cary Nelson y Lawrence Grossberg (ed.), *Marxism and the interpretation of culture*, Basingstoke, Macmillan Education, 1988, 271-313.

