

Tesis Doctoral

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA**



**La memoria de la Guerra Civil en
el teatro español: 1939-2009**

Doctoranda: Alison Guzmán

Director: Dr. Emilio de Miguel Martínez

2012

Tesis Doctoral

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E
HISPANOAMERICANA



La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009

Doctoranda: ALISON GUZMÁN

Tesis doctoral dirigida por el Dr. Emilio de Miguel Martínez, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

Vº Bº
El Director de la Tesis

La Doctoranda

Fdo.: Emilio de Miguel Martínez

Fdo.: Alison Guzmán

2012

A Joselo, Micaela y Lucía, con todo cariño

ÍNDICE

Introducción	17
I. Trasfondo histórico-teórico de la memoria de la Guerra Civil en el teatro español	27
1.1 Acercamiento teórico a la cuestión de la memoria.....	27
1.2 Evolución de la memoria histórica de la Guerra Civil.....	35
1.3 El teatro de la memoria.....	53
1.3.1 Antecedentes: Desarrollo de la memoria histórica de la Guerra Civil en la novela y algunos estudios cinematográficos.....	53
1.3.2 La progresiva convergencia de la literatura de la historia y la memoria.....	62
1.3.3 La memoria en el género dramático.....	66
1.3.4 Breve recorrido por el drama histórico español.....	70
1.3.5 La convergencia de la historia y la memoria en el teatro español.....	74
1.3.6 El caso de la memoria de la Guerra Civil en el teatro español...	79
II. Primera etapa de la memoria de la Guerra Civil en el teatro español 1939 a 1969: La vigencia de las belicosidades y la memoria implícita	85
2.1 El aprovechamiento del conflicto de 1936 como telón de fondo para un teatro burgués de derechas.....	87
2.1.1 Un auto de circunstancias.....	107
2.2 El teatro político-social de izquierdas.....	109
2.2.1 Coletazos del teatro republicano de circunstancias.....	112
2.2.2 El exilio español: La dramaturgia de Max Aub y <i>El espacio interior</i> de Manuel Altolaguirre, entre otros.....	114
2.2.3 La fantasía y el arte en la dramaturgia del exilio: Pedro Salinas, Fernando Arrabal, y Rafael Alberti.....	132
2.2.4 Dos actualizaciones de mitos antiguos; <i>Orestiada-39</i> y <i>Los guerrilleros</i>	146
2.2.5 Teatro de resistencia dentro de la Península: José Martín Recuerda, Alfonso Sastre, Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, y Antonio Gala.....	153
2.2.6 Albores de un teatro de la meta-memoria histórica; <i>El tragaluz</i> de Antonio Buero Vallejo y las segundas obras escritas sobre Federico García Lorca y Guernica.....	165
III. Segunda etapa de la memoria colectiva de la Guerra Civil en el teatro español: El dominio del recurso de la memoria social explícita y la consolidación del teatro de la meta-memoria histórica	191

3.1 La memoria al nivel del para-texto: el drama de la memoria histórica implícita de la Guerra Civil.....	198
3.1.1 Una obra de derechas escrita en el siglo XXI.....	198
3.1.2 Teatro épico de influencia brechtiana: José María Rodríguez Méndez, Hermógenes Sainz, Luis García Matilla, López Mozo y Sastre.....	199
3.1.3 Un éxito nostálgico: <i>Las bicicletas son para el verano</i> de Fernando Fernán-Gómez.....	201
3.1.4 Los textos teatrales que tienen lugar en fechas determinadas de la Guerra Civil: <i>Caballos de mar</i> de Rudolf y Josep Sirera y <i>El último dragón del Mediterráneo</i> de Alberto Miralles.....	204
3.1.5 Dos obras sobre Guernica.....	214
3.1.6 Algunas obras míticas.....	218
3.1.7 Una pieza que disfrutó de un éxito fenomenal y que dio a conocer los “muertos vivientes”: <i>¡Ay, Carmela!</i> de José Sanchis Sinisterra.....	223
3.2 La memoria de la guerra de 1936 vista desde un tiempo dramático posterior.....	235
3.2.1 La dramaturgia que hace referencias manifiestas a la contienda civil mediante el diálogo: más drama de la memoria histórica implícita de la contienda civil.....	237
3.2.2 El teatro de la memoria colectiva explícita de la Guerra Civil.....	253
3.2.2.1 La anacronía como recurso principal de la memoria explícita.....	253
3.2.2.1-1: El uso de la prolepsis en una obra de Antonio Martínez Ballesteros.....	254
3.2.2.1-2: <i>Los racconti</i> y las protagonistas femeninas en algunas piezas de Martínez Ballesteros, Pilar Pombo, Miguel Murillo Gómez y Carlos Panera.....	255
3.2.2.1-3: Tiempos saltados, entreverados y yuxtapuestos: <i>Que nos quiten lo bailao</i> (2004) de Laila Ripoll y <i>Fuiste a ver a la abuela???</i> (1979) de Fermín Cabal.....	260
3.2.2.1-4: Un monólogo epistolar: <i>Carta de amor (Como un suplicio chino)</i> (1999) de Fernando Arrabal.....	269
3.2.2.2 La metateatralidad como técnica primaria de la memoria explícita.....	272
3.2.2.2-1: Una comedia de derechas.....	274
3.2.2.2-2: La actualización de un mito antiguo.....	277
3.2.2.2-3: La quinta pieza sobre el Guernica.....	280
3.2.2.2-4: Un semi-happening: <i>Las manos</i> (1999) de José Fernández, Yolanda Pallín y Javier Yagüe.....	284
3.2.2.2-5: Una tragicomedia tierna y humana: <i>La cena los Generales</i> (2008) de José Luis Alonso de Santos.....	292

3.2.2.3	Los espectros vivientes en dos piezas de Santiago Martín Bermúdez.....	297
3.2.3	El teatro de la meta-memoria histórica.....	304
3.2.3.1	La anacronía como motor principal de la meta-memoria histórica.....	305
3.2.3.1-1:	Dos piezas épicas: Gala y Falcón.....	306
3.2.3.1-2:	Otro mito griego actualizado de Ramón Gil Novalés.....	313
3.2.3.1-3:	Una comedia semi-absurda de Manuel Martínez Mediero.....	318
3.2.3.1-4:	El tiempo enigmático: Claudio Cordero Guiza y Raúl Dans.....	321
3.2.3.1-5:	El mal sueño de la herencia bélica y la deconstrucción onírica de los personajes históricos: Murillo Gómez, López Mozo, Alonso de Santos, Salom, y Maite Agirre..	328
3.2.3.1-6:	El tema del exilio: Paco Ignacio Taibo, Guillermo Heras Toledo y Laila Ripoll.....	363
3.2.3.2	La metateatralidad como recurso explícito fundamental en la meta-memoria histórica.....	372
3.2.3.2-1:	Piezas sobre personajes o eventos históricos: José María Rodríguez Méndez, Amestoy, José Martín Elizondo, Ernesto Caballero y López Mozo.....	373
3.2.3.2-2:	Obras realistas-fantásticas: Antonio Morales, Juan Mayorga, Buero Vallejo y López Mozo.....	395
3.2.3.3	Los muertos vivientes; una técnica dinámica cardinal en el subgénero de la meta-memoria histórica.....	436
3.2.3.3-1:	Obras surrealistas y/o simbólicas: Juan Margallo y Petra Martínez, Martínez Mediero y Ripoll.....	438
3.2.3.3-2:	Piezas sobre personajes históricos: Amestoy y Antonio Álamo.....	447
3.2.3.3-2a:	Cuatro obras protagonizadas por Federico García Lorca: Fernando Guzmán, Lorenzo Píriz-Carbonell, José Monleón y Francisco Ortuño Millán, y César Oliva y Eduardo Rovner.....	457
3.2.3.3-3:	Piezas realistas fantásticas: Miralles, Juan Copete, Agirre, Ripoll, Itziar Pascual, López Mozo y Raúl Hernández Garrido.....	485
	Conclusión.....	549
	Bibliografía.....	567
	Índice de obras estudiadas.....	589

INTRODUCCIÓN

Lo que ocurre en el pasado vuelve a ser vivido en la memoria.

John Dewey

Desde sus inicios en Grecia, el teatro ha acogido todo lo relacionado con la guerra.¹ Si a ello se suma “la certeza de que no hay teatro, ni trágico ni cómico, sin tensión, sin enfrentamientos, sin conflictos desarrollados con máxima concentración en el menor espacio y el menor tiempo, entenderemos aún más que el teatro es casi por esencia el género que más abocado está a contenidos de violencia por su necesario cultivo de la tensión” (De Miguel Martínez 115). En este sentido, la dramaturgia española no ha sido una excepción, pues, desde Lope de Vega y Calderón, ha plasmado todo lo que se atañe a la violencia, la muerte, y, cómo no, la guerra. Empero, hubo una conflagración sobre la cual se ha escrito más que sobre el conjunto de todas las otras: la contienda civil española de 1936 a 1939.²

De acuerdo con la bibliógrafa que ha publicado los estudios más exhaustivos sobre el tema de la Guerra Civil Española en la literatura, Maryse Bertrand de Muñoz, se conocen, a la altura de 1986, “más de tres mil obras de creación literaria que se refieren totalmente o en parte a la revolución”, y está convencida “de que existen muchísimas más” (“Bibliografía de la creación” 1: 358). Sin embargo, aparte de varios artículos y ensayos importantes a nivel internacional, dicha investigadora mantiene que “lo que es propiamente literatura no ha sido muy estudiado” (“Bibliografía de la creación” 1: 363). Ignacio Elizalde lo constata, afirmando que a pesar del número, cada vez mayor, de estudios bibliográficos, el análisis de la versión literaria del conflicto de 1936 no abunda: “Hay solamente estudios parciales,

¹ “Desde hace 2.500 años, desde *Los Persas* de Esquilo, tragedia escrita en el 472 antes de Cristo, el teatro sólo tiene la guerra en la boca” (Cormann 9).

² “La guerra española desencadena en el mundo la bibliografía más copiosa que ningún otro periodo de la historia de España originó. [...] No ha existido un hecho de la historia española que haya tenido más repercusión literaria que esta guerra de 1936 a 1939” (Montes 8-10). “La creación literaria – novela, teatro – inspirada en la guerra civil española alcanza un volumen impresionante. No ha habido en toda nuestra historia nacional ningún otro acontecimiento político-bélico que le haya igualado en fecundidad literaria, no obstante ser el más reciente de todos” (Elizalde 33). “La imponente cantidad de libros publicados desde hace medio siglo acerca de esta lucha fratricida atestigua la vitalidad del tema y la abundancia de la bibliografía ha llegado a ser tal que Juan Marichal ha podido decir: ‘La bibliografía internacional sobre la guerra civil 1936-1939 y sus antecedentes desplaza actualmente igual volumen que el de la historia de España desde 1492 a 1931’” (“Bibliografía de la creación” 1: 357).

bibliografías incluidas dentro de volúmenes dedicados a una bibliografía general y algunos temas tratados con cierta intensidad (Elizalde 35).” Es más, las pocas investigaciones literarias que ha habido se han centrado principalmente en el género de la novela (“Bibliografía de la creación” 1: 365). En este sentido, María José Montes hace hincapié en la parquedad de estudios sobre el tema de la Guerra Civil en el drama contemporáneo (Montes 24); hecho corroborado por Bertrand de Muñoz, quien sostiene que únicamente existen algunos libros acerca del teatro *durante* la Guerra Civil y “libros generales sobre el teatro de la posguerra que mencionan obras sobre la guerra” (“Bibliografía de la creación” 1: 369).

Para colmo, estas observaciones conservan su vigencia aún en el siglo XXI. Con independencia de algunos análisis sobre, como mucho, un par de dramaturgos determinados, tan sólo hemos podido encontrar dos artículos, poco extensos, centrados en el tema de la Guerra Civil en el teatro, así como dos tesis doctorales – ambas han quedado sin publicar–. Escrita en italiana, la tesis de Manuela Fox – Universidad de Trento, 2005– divide una veintena de dramatizaciones en dos categorías: “teatro de la memoria” y “teatro de la verdad”, según las características semióticas, estructurales e ideológicas de cada texto.³ La otra, de Atandra Mukhopadhyay –Pennsylvania State University, 1991– examina once obras enfocadas en el tema de la Guerra Civil, redactadas o estrenadas entre 1951 y 1979. Esta investigadora pone de relieve la proclividad de la intrahistoria, o la plasmación de los sucesos históricos desde la perspectiva del pueblo llano, como recurso usual en la dramaturgia sobre la contienda civil (241), hecho corroborado por José Paulino en 1993, en su artículo “La Guerra Civil y su representación en el teatro español”, el cual reseña aproximadamente 25 piezas. Con respecto al único otro artículo –en lo que conocemos– dedicado propiamente al tema del conflicto civil en el teatro, “El Recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI” (2006), Manuela Fox examina una decena de obras, estrenadas o reestrenadas en los albores de este siglo. Al estudiar la recepción de estos textos teatrales innovadores y sus montajes, Fox reincide en la proclividad hacia la dramaturgia histórica en la línea teórica de la de Buero Vallejo, es decir la que bucea en el pasado con voluntad de plasmar problemas actuales. Fox argumenta, asimismo, la metamorfosis del teatro combativo y político, el cual buscaba arrojar luz sobre lo soterrado durante el franquismo, hacia un “teatro

³ Lamentablemente, no hemos podido acceder a ella.

de asunto histórico” o “teatro de la memoria” que crea paralelismos con el contexto socio-político actual con el fin de acentuar lo humano en lugar de imponer ninguna teoría ideológica (559).

Otros críticos también advierten cambios en la dramaturgia posfranquista; así John Gabriele y Candyce Leonard sostienen: “Las primeras obras de la época posfranquista se motivan por la libre expresión artística más bien que una ideología trascendental”, como la que motivaba las anteriores (*Panorámica* 7). Igualmente, Alfonso de Toro y Wilfried Floeck perciben que las obras cuyo tema es la Guerra Civil y/o la dictadura, escritas en el posfranquismo, prescinden del ánimo maniqueo y los sentimientos acometidos de los años sesenta y setenta. De esta manera:

El teatro de los años ochenta y noventa carece sobre todo del afán misionario y del ímpetu didáctico. [...] Como antes, sigue existiendo una reivindicación de crítica social; pero la representación no reclama una objetividad universalmente válida, sino que se da a conocer continuamente de forma prudente como una apreciación personal y subjetiva. (33)

Sin lugar a dudas, tanto la naciente libertad de expresión como el distanciamiento del conflicto sangriento –lo cual proporciona una nueva perspectiva más reflexiva y menos maniquea– favorecen una expresión teatral más libre en lo que se refiere tanto a la temática como a la técnica. A la vez, el pensamiento posmoderno de nuestra época –“marcada por el derrumbe de los antiguos ideales, el escepticismo y el recelo ante cualquier tipo de discurso autoritario”– ha originado una literatura que evidencia, “durante el último tercio del siglo XX,” una “clara tendencia a defender los márgenes y a revisar las historias oficiales. Así se explica el triunfo de corrientes narrativas como la nueva novela histórica”, las cuales, con su rechazo de “las visiones reduccionistas del pasado”, han “dado entrada a múltiples voces en su trama, desacralizando héroes arquetípicos y reivindicando figuras olvidadas” (Noguerol Jiménez 5).

Como se verá, la influencia de tal pensamiento posmoderno también se deja entrever en la dramaturgia española contemporánea, caracterizada mayormente por sus perspectivas históricas polifacéticas, escépticas y pluralistas, sus espacios y tiempos saltados, entreverados y confundidos, y sus personajes escindidos, desdoblados y/o recónditos, así como sus técnicas lúdicas. Conforme advierte Hernanz Angulo, la dramaturgia de las últimas décadas “no evoca hechos del pasado para extraer y exaltar los valores de esa época, sino para hacer comentarios sobre ellos. Ya no hay un deseo de engrandecer y alabar a los personajes, en detrimento de la verdad histórica, partiendo de una concepción tradicional, sino el intento de

ahondar en identidades en revisión” (101-102). Revisar, dar a conocer, inquirir, comparar, contrastar, y cuestionar son las pautas del teatro español histórico-memorialístico de las últimas décadas.

Está claro que se observan cambios en el teatro de los últimos siete decenios, sobre todo en el que llega a estrenarse, y a forjar, por ende, una comunicación con el público. En tanto que durante la dictadura se podría leer algunas obras parecidas a las redactadas durante la democracia, aquéllas –salvo, quizá por su fama, las de Antonio Buero Vallejo– casi nunca obtuvieron permiso para el estreno. En consecuencia, no cabía duda de que hacía falta un análisis exhaustivo de la plasmación de la memoria colectiva de la conflagración civil en la dramaturgia española, análisis que tomaría como modelo los estudios académicos que ya se han venido realizando sobre el mismo tema en la novela, y a la vez tendría en cuenta las particularidades del género dramático.

Al iniciar este estudio, nuestro propósito fue el de proporcionar uno de aquellos estudios bibliográficos de los que carecía la dramaturgia sobre la lucha cainita de la Guerra Civil. Para acotar el contenido de la tesis, la acción dramática de todas las obras examinadas tenía que ubicarse fundamentalmente entre 1936 y 1939, o cuando menos, servirse del conflicto como elemento trascendental en la construcción de la pieza. Mientras que la acción de muchas de las piezas incluidas en esta tesis estriba mayormente en la posguerra, el relieve que todas conceden a la contienda es considerable. Las piezas tratan, la mayoría de las veces, de personajes cuyas vidas han quedado marcadas decisivamente por los tres años cruentos. A efectos de delimitar el enfoque de la tesis – la memoria– hemos prescindido del teatro escrito *durante* el conflicto armado. Por cuestiones de extensión y desconocimiento de los idiomas, tampoco incluimos las obras peninsulares que no están escritas ni traducidas al idioma español, si bien un estudio sobre la dramaturgia contemporánea vasca, gallega y catalana podría resultar bastante interesante.

A medida que íbamos recopilando la dramaturgia cuyo tema principal corresponde al conflicto civil, observamos que había, fundamentalmente, tres características estéticas que unían estos textos teatrales, por lo demás, dispares: sus protagonistas y tramas intrahistóricos, el rol acentuado de la memoria, y la amalgama de la fantasía y la realidad. El primer y el tercer elemento, sin embargo, ya habían empezado a surtir efecto en la dramaturgia española de preguerra. Valle-Inclán y Lorca, por ejemplo, se sirvieron de la teoría de la intrahistoria unamuniana –la cual

pone de manifiesto el valor de la historia recóndita, hecha cotidianamente por el pueblo anónimo, sobre el de la Historia con mayúsculas, es decir la documentada—. Por su parte, la mezcla de lo ilusorio y lo real, si bien se ha ido alterando, se remonta, en realidad, al teatro del Siglo de Oro. Empero, la dramaturgia de la posguerra, por vez primera, echa mano expresamente del papel de la memoria escurridiza y alterable a la hora de escenificar las belicosidades de 1936. Más aún, la lectura de las más de 140 obras redactadas a partir de 1939 que hemos podido conseguir para este estudio, deja entrever que ha habido, en definitiva, una evolución, paulatina y por rachas, tanto en el número de obras escritas sobre la guerra de 1936, como en el modo por el cual éstas re(memoran) tal suceso trágico a lo largo de las últimas siete décadas.

De ahí que examinemos, tanto cuantitativa como cualitativamente en el caso de los textos teatrales más innovadores, dicha evolución estilística con respecto a la representación de la memoria colectiva traumática de la conflagración civil española. Una memoria aludida desde un tiempo dramático posterior, la representación del conflicto de 1936 acentúa su calidad de reminiscencia en tanto que se convierte en una “memoria visual” que hace acto de presencia, a menudo con todas sus facetas —el olvido, lo ilusorio, etc.—, a través de un tiempo dramático posterior al de lucha armada. Esta última tendencia se propaga a finales del decenio de los 60, y representa, en cierto sentido, la memoria funcional del trauma colectivo. Es más, a partir de los años 80, y especialmente durante el cambio del siglo, se extiende un subgénero innovador que denominaremos el teatro de la meta-memoria histórica, ya que, a través de una estética dinámica, se establece un diálogo patente entre dos o más períodos distintos —uno de los cuales corresponde a la Guerra Civil, o la posguerra en la que el trauma bélico se prolongó, y otro a una época posterior— dentro de la misma pieza, con el fin de poner en tela de juicio las memorias históricas asociadas con ambos tiempos. Efectivamente, estas obras auto-referencian las particularidades de la memoria colectiva del conflicto traumático. El teatro de la meta-memoria histórica consiste, por tanto, en un paso más allá de la estética explícita, pues aquel subgénero cuestiona una versión de la memoria bélica de 1936, contraponiéndola y contrarrestándola manifiestamente con una de otra época.

La existencia de este nuevo tipo de teatro es significativa, puesto que pone de manifiesto una metamorfosis dentro de gran parte del género del drama histórico hacia, más bien, un teatro de la memoria histórica. En consonancia con el

posmodernismo y el Nuevo Historicismo, este nuevo subgénero no pretende poseer la verdad única, sino que revela y antepone varias realidades, resaltando las divergencias y las influencias entre ellas. En lugar de regurgitar la Historia de los libros de texto o de ofrecer otra versión, este drama memorialístico obliga al espectador, huelga decirlo, a desentrañar, descifrar, cuestionar y relacionar lo dramatizado.

Ahora bien, ya que estas evoluciones dentro del drama de la Guerra Civil son, en realidad, corrientes extendidas, optamos por seguir con el objetivo original de recopilar y leer todas las obras españolas escritas sobre la contienda de 1936 que podíamos hallar, fijándonos, como no, en su uso de la memoria histórica. Esta metodología nos proporcionaría una perspectiva más amplia de las susodichas tendencias y sus múltiples vertientes. Así y todo, puesto que algunas piezas no concordaban con las tendencias habituales o carecían de innovaciones en lo que se refiere a su empleo de la memoria colectiva, sólo las mencionamos, mientras que analizamos en profundidad a las que se aprovechaban de modo más experimental de la memoria colectiva.

Antes de comenzar la escritura de la tesis, había que descubrir los títulos de las obras que versaban sobre la conflagración civil. Para ello, nos beneficiamos de los manuales de la literatura contemporánea, y especialmente los que se centran en el género dramático, amén de los resúmenes proporcionados en las páginas web de varios editoriales del teatro contemporáneo. De igual manera, nos servimos de antologías como *Teatro contra la guerra* (AAT, 2003), *Teatro breve entre siglos* (Cátedra, 2004), así como de las publicaciones del Ministerio de Cultura de los ganadores del premio joven *Marqués de Bradomín*. También, escudriñamos publicaciones especializadas en literatura española moderna como *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, estudios centrados en el teatro actual como *Gestos*, y particularmente revistas especializadas en la dramaturgia española contemporánea como *Primer Acto*, *ADE Teatro*, *Estreno*, *Pipirijaina*, *el Público*, etc... Posteriormente, con el fin de hallar algunos textos inéditos, los pedimos directamente a los propios autores o los buscamos en Internet. En otras ocasiones, las obras habían sido publicadas por editoriales no muy difundidas –como, por ejemplo, la Diputación de una ciudad–, por lo que las solicitamos mediante préstamo inter-bibliotecario.

Luego de examinar las más de 140 obras teatrales que logramos encontrar, decidimos dividir las en dos grupos: las que fueron escritas antes de los años 70 y las que se redactaron después de 1969. Tal división se debe a que el decenio de los 70 fue

el primero en el que el número de piezas que emplea la susodicha estética explícita a la hora de escenificar la memoria social del conflicto civil llega a ser idéntica a la cantidad de obras dramáticas que se aprovecha del estilo implícito. Pero antes de ahondar en los textos teatrales, el primer capítulo, *Trasfondo histórico-teórico de la memoria de la Guerra Civil en el teatro español*, comienza con un breve acercamiento definitorio a las teorías asociadas con la memoria cultural. Acto seguido, esbozamos las variaciones de la memoria histórica de la contienda de 1936 durante las últimas siete décadas. Dedicamos el tercer apartado, en cambio, al estudio de la evolución del drama histórico español al teatro de la memoria. En éste, algunas investigaciones parecidas a la nuestra que se han llevado a cabo entre los géneros de la novela y el cine servirán de precedentes que, por lo general, respaldarán nuestro planteamiento con respecto a la convergencia de la literatura histórica y la de la memoria. Luego, indagaremos en las particularidades del teatro que hacen de él un género memorialístico por excelencia. Después de realizar un breve recorrido por la metamorfosis del drama histórico español, plantearemos la convergencia de la historia y la memoria en el teatro español. Para concluir el primer capítulo, sondearemos los escasos estudios que ya se han hecho en torno al tema de nuestro trabajo. Así, asentaremos las bases para el análisis de la mudanza, dentro de la dramaturgia española que versa sobre la lucha de 1936, de un teatro que suele recurrir a la técnica de la memoria implícita, a uno que favorece la de la memoria explícita, dentro del cual ha surgido un subgénero innovador: el de la meta-memoria colectiva.

El segundo capítulo, por su parte, profundizará en “*la primera etapa de la memoria de la Guerra Civil en el teatro español*”, es decir en las primeras tres décadas de la posguerra y la dictadura, en las que aún reverberaban las réplicas de los tres años que duraron la refriega oficial. Durante la posguerra inmediata, abundaba el recurso de la memoria implícita, la misma que pone en escena el conflicto de la Guerra Civil sin descubrir expresamente el rol de la memoria en el montaje. La acción dramática de tales piezas, o bien tenía lugar exclusivamente durante la Guerra Civil, o bien ambientaba la acción dramática en otra época, ya sea anterior o posterior a la de la lucha armada, desde la cual hacía referencias a la misma mediante el diálogo. El tiempo dramático de dichas piezas, huelga decirlo, avanza linealmente.

Aproximadamente un tercio de las 63 textos teatrales redactados entre 1939 y 1969 entran en el primer apartado, el cual versa sobre el teatro burgués de derechas. Los demás se sitúan en el segundo apartado, el mismo que sondeará el teatro político-

social de izquierdas. Aparte de *La llanura* (1947) de José Martín Recuerda y *Hoy es fiesta* (1956) de Antonio Buero Vallejo, todas las obras sobre la contienda de 1936 que se valen de la técnica de la memoria explícita, o la que representa explícita y teatralmente la influencia de la memoria en su exposición, son escritas por dramaturgos exiliados como Max Aub, Manuel Altolaguirre, Pedro Salinas, Fernando Arrabal y Rafael Alberti. Al final de este apartado, profundizaremos en las tres obras que se sirven de técnicas explícitas para iniciar el subgénero que llamaremos el de la meta-memoria histórica en el teatro español: *El tragaluz* (1967) de Antonio Buero Vallejo, *Guernica* (1969) de Jerónimo López Mozo, y *La muerte de Federico García Lorca* (1969) de José Antonio Rial.

En el tercer capítulo, bucaremos en las cuatro décadas que siguen, 1970-2009, “*la segunda etapa del recuerdo de la Guerra Civil en la dramaturgia española*”, durante las cuales se propaga el empleo del estilo explícito de la memoria histórica. A partir de los años 80 –y sobre todo durante el primer decenio del siglo XXI–, se consolida el subgénero que denominaremos el de la meta-memoria histórica. Para desglosar y clasificar las 86 piezas que se incluyen en este último capítulo, lo dividimos, en principio, en dos apartados: el que contiene las obras que utilizan la técnica de la memoria implícita y el que comprende las que se valen de la memoria explícita. Al número reducido de obras englobadas en aquel apartado, lo hemos repartido en las siguientes siete secciones: una obra anómala de derechas, el teatro épico –de Alfonso Sastre, Jerónimo López Mozo, y José María Rodríguez Méndez, entre otros–, el éxito nostálgico de *Las bicicletas son para el verano* (1977) de Fernando Fernán-Gómez, dramas ubicados en fechas específicas de la contienda civil –cabe mencionar a Rudolf y Josep Sirera y Alberto Miralles, entre otros–, un par de obras sobre Guernica, varias obras míticas, y *¡Ay, Carmela!* (1987) de José Sanchis Sinisterra, la célebre pieza que da comienzo al fenómeno de los “muertos vivientes” sobre el escenario español contemporáneo.

Dada la extensión del segundo apartado, el que analiza todas las obras que representan la memoria de la conflagración de 1936 desde una época posterior, lo hemos subdividido en tres sub-secciones: la de las piezas que hacen referencias a la Guerra Civil y que utilizan técnicas implícitas para recordarla; la que rememora el trauma colectivo a través de técnicas explícitas; y por último, la que, aparte de servirse de tal estilo dinámico, también integra el subgénero de la meta-memoria histórica. Dividimos, a su vez, las obras que integran la segunda sub-sección, las del

teatro de la memoria colectiva explícita, en tres grupos: el de los textos dramáticos que se benefician de la anacronía como recurso principal de la memoria dinámica – cabe citar *Que nos quiten lo bailao* de Laila Ripoll, *Fuiste a vera a la abuela???* de Fermín Cabal, y la obra de Fernando Arrabal que se vale de un estilo inusitado, el del monólogo epistolar, *Carta de amor (Como un suplicio chino)*–; el de la dramaturgia que recurre a la metateatralidad como técnica principal –conviene destacar el semi-happening *Las manos* de José Fernández, Yolanda Pallín y Javier Yagüe y la tragicomedia emotiva de José Luis Alonso de Santos, *La cena de los Generales* –; y el de los redivivos en dos piezas de Santiago Martín Bermúdez.

La última sub-sección, la que profundiza en las obras que conforman el subgénero innovador de la dramaturgia de la meta-memoria histórica, la subdividimos en tres grupos de acuerdo con las técnicas estilísticas más utilizadas entre las piezas que en ella incluimos. Estos grupos son, al fin y al cabo, los mismos que integran la segunda sub-sección –la de las obras que se sirven de la memoria explícita–, sino que aparte de aprovecharse de las técnicas dinámicas, las obras de la última sub-sección también ponen en tela de juicio las divergencias y similitudes entre una memoria colectiva de una época y otra de otro período. Al primer grupo, el mismo que reúne un número considerable de textos teatrales que favorecen el recurso de la anacronía para cuestionar las memorias colectivas de dos o más tiempos distintos, lo dividimos en los siguientes seis sub-grupos según la temática o el estilo empleado: el del mito griego actualizado de Ramón Gil Novales; una comedia rayana en el género del absurdo de Martínez Mediero; el tiempo dramático enigmático de Claudio Cordero Guiza y Raúl Dans; la deconstrucción onírica y la pesadilla surrealista de los personajes históricos de Murillo Gómez, López Mozo, Alonso de Santos, Salom y Maite Agirre; y por último, el tema del exilio en las obras de Paco Ignacio Taibo, Guillermo Heras Toledo y Ripoll. De igual manera, un número importante de obras que inscribimos en el subgénero de la meta-memoria histórica se sirven principalmente del estilo metateatral a la hora de recordar la lucha cainita. Algunas de éstos últimos –escritas por José María Rodríguez Méndez, Amestoy, José Martín Elizondo, Caballero y López Mozo– se benefician de protagonistas históricas, y otras –de Antonio Morales, Juan Mayorga, Buero Vallejo y López Mozo– de una suerte de realismo-fantástico. Por último, el uso de los muertos vivientes se alza como técnica primordial de acceso al pasado para una gran cantidad de textos teatrales, entre los cuales cabe citar la dramaturgia surrealista y simbólica de Juan Margallo y Petra Martínez, Martínez

Mediero y Ripoll, las piezas históricas de Amestoy y Antonio Álamo, y cuatro obras sobre Federico García Lorca –el personaje histórico más tratado en el teatro que versa sobre la contienda de 1936– en las que se sirve de un neorrealismo ecléctico para desdoblarse el protagonista literario, además de varias piezas realistas fantásticas de Alberto Miralles, Juan Copete, Agirre, Ripoll, Itziar Pascual, López Mozo y Raúl Hernández Garrido. Entre las numerosas obras logradas, algunas de las que destacan dentro del subgénero que denominamos el de la meta-memoria histórica, cabe poner de relieve las siguientes: *En la roca* de Ernesto Caballero, *Lauaxeta, tiros y besos* de Maite Agirre, *La sombra de Federico* de César Oliva y Eduardo Rovner, *Los niños perdidos* de Laila Ripoll, *Père Lachaise* de Itziar Pascual, *El jardín quemado* de Juan Mayorga, *Misión al pueblo desierto* de Antonio Buero Vallejo, *Las raíces cortadas* de Jerónimo López Mozo y *Todos los que quedan* de Raúl Hernández Garrido. Todas, salvo las de Buero Vallejo y Mayorga –redactadas en los años 90–, fueron escritas durante la primera década del siglo XXI.

En función de la falta de difusión, estas obras son, a menudo, difíciles de conseguir. Por habernos traído una gran cantidad de piezas y estudios teatrales de muchas partes de España y de los Estados Unidos, sin cargos económicos, agradecemos, en particular, a las bibliotecas públicas, tanto de España, como de Massachusetts, en los Estados Unidos. También, expresamos reconocimiento a las bibliotecas universitarias de Massachusetts, por el acceso a sus revistas y libros teatrales durante los veranos que investigamos en dicho lugar, y por supuesto, a la Universidad de Salamanca, por brindarnos acceso continuo a numerosos estudios, revistas y textos teatrales que nos han servido considerablemente a lo largo de esta investigación. Finalmente, nos gustaría dar las gracias al director de este trabajo, Dr. Emilio de Miguel Martínez, sin cuyos conocimientos, asesoramiento, guía, comprensión y amistad, esta investigación no hubiera podido realizarse.

CAPÍTULO I

TRASFONDO HISTÓRICO-TEÓRICO DE LA MEMORIA DE LA GUERRA CIVIL EN EL TEATRO ESPAÑOL

1.1 Acercamiento teórico a la cuestión de la memoria

Se llama memoria a la facultad de acordarse de aquello que quisiéramos olvidar.

Daniel Gélín

Desde hace mucho tiempo, muchos críticos se han acercado a la memoria desde una perspectiva individual, sobre todo en el campo de la psicología. En cambio, el estudio que nos interesa en este trabajo –el de la rememoración del drama colectivo de la Guerra Civil por parte de la población española– viene a ser ante todo un análisis de una memoria compartida (Aguilar Fernández 25). Por tanto conviene señalar que el término acuñado “memoria colectiva” por Maurice Halbwachs, un concepto al que también se refiere algunos críticos como memoria histórica, memoria social, etc. (Aguilar Fernández 31), denota el recuerdo⁴ que tiene un grupo sobre su propio pasado, así como el aprendizaje, valores, y sentido de identidad que derivan los miembros de un conjunto de su historia.

Son, en rigor, sendos individuos del colectivo, cada uno como depositario de una memoria plurivalente y singular, quienes recuerdan. Por consiguiente, el concepto de la memoria colectiva responde al punto de encuentro de las respectivas memorias particulares, memorias autobiográficas o memoria de eventos que hemos experimentado personalmente (Luengo, *La encrucijada* 24), con las memorias pasivas o la reminiscencia de una persona a solas y en silencio (Winter y Sivan 6). De ahí que

⁴ En su análisis exhaustivo de *La memoria, la historia, y el olvido* (2000), Paul Ricoeur dilucida la diferencia entre “los recuerdos” y “la memoria”, siendo ésta última el fondo sobre lo que los recuerdos, o “formas discretas de límites más o menos precisos” se van surgiendo (42). Sin embargo, como el objetivo de nuestro estudio no es desglosar los términos memorísticos, hemos optado por usar los términos “memoria”, “recuerdos”, “reminiscencia”, “rememoración” y “remembranza” arbitrariamente para variar el léxico utilizado, sin detenernos en los minuciosos matices léxicos que puede haber entre ellos.

las memorias autobiográficas y las colectivas se influyen mutuamente;⁵ es más, se precisan, pues si la autobiográfica no se alimenta con la socialización, se desvanecerá paulatinamente.⁶ Con ello se sugiere que reconstruyamos, en buena parte, la lectura de nuestra historia según nuestra perspectiva actual,⁷ y por tanto, que las proximidades espaciales y temporales sean factores indispensables de cara a la permanencia de la memoria.⁸

Por lo visto, existen “marcos” colectivos actuales, “instrumentos” de los que se sirve la memoria histórica para facilitar la recuperación de un imaginario del pasado amoldado en acorde con una época determinada, es decir en virtud de los valores preponderantes de la sociedad –o a veces sólo del poder– a la sazón.⁹ Tales “instrumentos” devienen, de acuerdo al historiador francés Pierre Nora, “*Les lieux de mémoire*”, los “lugares” simbólicos, materiales y funcionales, tanto naturales como artificiales –monumentos, museos, ritos, archivos, libros de texto, sitios simbólicos o arqueológicos, conmemoraciones, etc.–, instituidos a raíz de la interacción recíproca de la memoria y la historia con el afán de “dejar rastros de” –e incluso eternalizar– la memoria histórica, amén de contrarrestar los efectos de un potencial olvido colectivo y fijar la comprensión colectiva o aprendizaje de la historia.¹⁰ Ahora bien, no hay que perder de vista que dichos “lugares” a menudo sesgan la memoria colectiva según los propósitos de las élites.¹¹

Sin duda tanto Nora como Halbwachs, pero sobre todo este último, han disfrutado de una buena cantidad de discípulos. Un estudio compilatorio de Middleton

⁵ Aguilar Fernández se vale del término “memoria dominante” para aludir a la “memoria pública” representada en “los mayores y mejores medios de difusión” (36).

⁶ Halbwachs afirma que el individuo recuerda por insertarse dentro del prisma del conjunto, pero, a la vez, la memoria social se manifiesta por medio de cada miembro (40).

⁷ Véase Coser, quien sostiene que Maurice Halbwachs “fue el primer sociólogo a incidir en que el imaginario mental del que servimos para solucionar asuntos actuales influyen en nuestra concepción del pasado, con lo cual la memoria colectiva constituye, en lo esencial, una reconstrucción del pasado a la luz del presente” (34, la traducción es mía).

⁸ Es por ello que el exiliado, alejado tanto en el espacio como en el tiempo a su grupo de referencia, se nota que éste “se resquebraja y diluye”, pues nada más cuenta con la memoria social vivida. Si regresa, su percepción del desgaje de los demás se aumenta, ya que su recuerdo social y aprendizaje del mismo no ha evolucionado como el de sus compatriotas (Aguilar Fernández 38).

⁹ Véase Halbwachs 41 y 189, donde Halbwachs hace hincapié en la necesidad de trasponer los hechos históricos en una enseñanza, noción, o *símbolo* para que integren el conjunto de ideas de una sociedad.

¹⁰ Aguilar Fernández incide en lo imprescindible del “aprendizaje” del pasado en la memoria. Ello es determinado a menudo por el presente, “como ocurrió con la historia de la Guerra Civil en la transición española” (356).

¹¹ Véase Nora, 14-19. El historiador mantiene que “*Les Lieux de Mémoire*” poseen dos funciones: preservan la comunicación de una experiencia que de otro modo se podría olvidar y sirven de herramientas pedagógicas (23).

y Edwards corrobora las conclusiones de Halbwachs al poner de relieve el nexo entre la actividad individual y el patrimonio sociocultural en la memoria de cada persona, vínculo que se manifiesta, asimismo, por “artefactos culturales” (17) semejantes a “*Les lieux de mémoire*” de Nora. Dentro del mismo libro, se encuentra un estudio clave de Barry Schwartz que, a través de un análisis histórico de la rememoración de Abraham Lincoln, subraya el hecho de que una teoría de la reminiscencia colectiva no debe hacer demasiado hincapié en la influencia de la misma sobre la actualidad, pues no hay que olvidar la función crucial de la memoria social: hacer de aseguradora de la continuación histórica. En este sentido, Schwartz refuta el enfoque “presentista” –la noción que el pasado se modifica perpetuamente “en función de los intereses del presente” (Aguilar Fernández 42)–, incidiendo, más bien, en la reciprocidad de la memoria social y la historia (Schwartz citado en Halbwachs 81-107). Y no hay que perder de vista una tercera corriente de la memoria histórica, el relativismo, cuyo argumento –que el presente y el pasado se confluyen mutuamente– estriba en su concepción singular de que la preeminencia del pasado sobre el presente, o viceversa, obedece al contexto histórico específico (Aguilar Fernández 57).¹²

Gracias a la traducción y análisis de Ana Luengo, nos es posible poner de relieve los estudios de Aleida Assman, quien ha señalada dos vertientes de la memoria colectiva, escindiéndola en (1) “memoria en función”, o memoria comunicativa, y (2) “memoria en depósito”. La primera constituiría “la memoria viva” y “selectiva, que va actualizando siempre una parte en los contenidos de los recuerdos” con motivo de, o bien legitimarlos (en el caso de la memoria oficial), o bien deslegitimarlos (en el caso de la disidencia), así como establecer diferencias entre ellos. En cambio, la memoria en depósito (2) –o memoria cultural– sería “la masa amorfa”, “ese patio de recuerdos no utilizados ni reunidos que la memoria en función proporciona” (32). Este último, en definitiva, sería una especie de “*lieux de mémoire*”, cuyos testigos ya han desaparecido de la vida pública pero cuyos “rastros” –libros, obras de arte, ritos, fiestas, fechas– se han asentado ya en la sociedad.

Basándose en el postulado antiguo de Karl Mannheim (1928) de que cada generación ostenta una huella distinta que concuerda, por lo demás, con los acontecimientos políticos de su juventud, Schuman y Scott llevaron a cabo un

¹² Por último, una cuarta corriente de la memoria colectiva, la más arcaica, correspondería al taxidermismo; la misma que insiste en que el pasado sea sagrado, inmutable, y determinante del presente. Así las tradiciones serían retomadas e inalterables por cada relevo generacional (Aguilar Fernández 44).

experimento científico con el fin de elucidar los efectos generacionales sobre un grupo nacional de adultos norteamericanos cuyas edades oscilaban entre los dieciocho y setenta y pico años. Luego de responder a una encuesta telefónica en la que les pedían a los participantes citar los acontecimientos nacionales o mundiales que consideraban más imprescindibles durante los últimos años y dilucidar las razones de sus elecciones, quedó patente que la mayoría de los acontecimientos citados corresponde a la etapa de la adolescencia o juventud del individuo, es decir hasta aproximadamente los veinticinco años (Schuman y Scott).¹³ Con ello, se concluye que la memoria colectiva de cada generación se determina, en la mayoría de los casos, con lo experimentado durante la juventud.

Cabe subrayar, por otra parte, una tercera vertiente de la memoria histórica facilitada por Winter y Sivan, cuya aleación de diferentes campos de ciencia, tales como la ciencia cognitiva, y las humanidades –enumerando a la vez los límites de cada uno– ha resultado en unos postulados atractivos. Favoreciendo el término “recuerdos colectivos”¹⁴ en lugar del vocablo usado más por la crítica, la “memoria colectiva”, Winter y Sivan abogan por el desenmarañamiento del comportamiento y modo de pensar de los grupos diversos que conforman el colectivo. De ahí que estos estudiosos se refieren al portador de la memoria pasiva o autobiográfica, es decir al individuo que recuerda a solas, como el *homo psychologicus*; entretanto, el de la memoria determinada socialmente, en público, sería el *homo sociologicus*. Pero lo más esencial de su tesis es que el vínculo entre los transportadores de ambas clases de remembranza sea *homo actans*: “Él o ella actúa, no en cada momento, y normalmente no por las directrices de algún poderoso, sino, más bien, como un participante en un grupo social determinado a raíz de impulsos conmemorativos.”¹⁵ En este sentido, el problema que Winter y Sivan advierten en los estudios de Halbwachs es que éstos tienden a desdibujar los confines entre lo individual y lo colectivo (27).

A tal efecto, los mismos estudiosos recurren a un análisis comparativo de las poblaciones africanas de Haití y Brasil desde la esclavitud hasta la actualidad,

¹³ Para nuestro trabajo, también resulta interesante el hecho de que dos *guerras* constituirían los eventos más citados por los entrevistados, aunque también es cierto que había una amalgama de motivos citados.

¹⁴ La traducción es nuestra, pues el término utilizado en inglés es “collective remembrance”, término favorecido puesto que evita las generalizaciones coligadas con frecuencia a la memoria colectiva, vocablo ambiguo que no describe sencillamente “lo que todos piensan” de una circunstancia (Winter y Sivan 9).

¹⁵ La traducción es nuestra (Winter y Sivan 10).

realizado por el antropólogo Roger Bastide (1960 y 1970) para, de este modo, poner de relieve su teoría de “las redes complementarias”¹⁶: grupos compuestos de individuos quienes se relacionan conscientemente. Winter y Sivan deducen que los recuerdos colectivos son, realmente, reminiscencias individuales entretejidas al nivel de la sociedad civil –el nexo entre la familia y el estado–, sin que por ello signifique que hayan sido impuestos sobre los grupos, si bien es cierto que suelen coincidir con las sensibilidades comunes de las que gozan muchas colectividades. Esta memoria tiende a originarse y encarnarse en obras bien documentadas de artistas y escritores que sirven de puntos de referencia para su entorno y que ostentan, en su totalidad, muchos valores duraderos (Winter y Sivan 30). En suma, aunque el estado disfrute de un rol en la organización social de la memoria, tanto como creador de las guerras cuanto el mayor generador de las conmemoraciones, también es verdad que la memoria histórica es proclive a la descentralización (38).

Es más, estas comunidades reducidas de memoria común sirven de contrapunto a las parcialidades, omisiones, exclusiones, generalizaciones y abstracciones de la Historia oficial, y como consecuencia, el “lenguaje” polimorfo de la memoria puede contradecir los argumentos científicos. Y es que el concepto de la *Historia* se refiere a la división, esquematización, clasificación, y colocación de los recuerdos a nivel cronológico y espacial con el fin de armar un discurso del pasado que evite el revoltijo de diferentes épocas. En cambio, el término *memoria colectiva* describe el modo por el cual la conmemoración o reminiscencia del pasado en la actualidad hace que estos recuerdos sigan influyendo en el tiempo presente, de modo que las demarcaciones del tiempo sean irregulares, inciertas, y desdibujadas (Luengo, *La encrucijada* 28).

Dicho esto, también es cierto que existe una tensión fructífera entre la memoria y la historia, estimulada por el *testimonio*, “la estructura fundamental de transición entre la memoria y la historia” (Ricoeur 41). Como plantea Paul Ricoeur, otro discípulo de Halbwachs, en su estudio exhaustivo de *La Memoria, la historia, y el olvido* (2000), existe una dialéctica entre la memoria y la historia que facilita su revisión perpetua, y aún más, las conduce a una “cohabitación forzosa”, pues idealmente, la memoria histórica se funda en la memoria colectiva (500-512). En todo caso, el mismo investigador aboga por “un alegato a favor de la memoria como matriz

¹⁶ Esta traducción de “networks of complimentary” es nuestra (Winter y Sivan 28).

de la historia, en la medida en que sigue siendo el guardián de la problemática relación representativa del presente con el pasado” (118). Por último, habría que destacar que, en el caso de los gobiernos totalitarios, puede haber una “memoria impuesta” conocida como una “historia oficial”, es decir “la historia aprendida y celebrada públicamente”, con lo cual “la memoria forzada se halla así enrolada en beneficio de la rememoración de las peripecias de la historia común consideradas como los acontecimientos fundadores de la identidad común”. Como resultado, puede haber un conflicto entre “la memoria viva de los supervivientes” y “la mirada distanciada y crítica del historiador, por no hablar del juez” (116-117).

Al mismo tiempo, habría que subrayar el hecho de que “la búsqueda del recuerdo muestra efectivamente una de las finalidades principales del acto de memoria: luchar contra el olvido” y recuperar el recuerdo, aunque sea sólo chispas del pasado (Ricoeur, 50). En sustancia, dicha relación entre la memoria y el olvido llega a delimitar a éste como “el reverso de sombra de la región ilustrada de la memoria, que nos une a lo que ocurrió antes de que hiciésemos memoria de ello” (Ricoeur 40). Con efecto, se puede colegir que no existe el recuerdo sin el olvido, pues éste último se hace presente, si bien implícitamente, en toda reminiscencia, en todo texto de historia, en toda obra de literatura, y en todo intento de recontar el pasado (Ramadanovic 14). Como sostiene Ricoeur, “acordarse es en gran medida, olvidar” (567), por lo que se deduce que hay, en definitiva, algo que se olvida dentro de cada acercamiento a la memoria (Ramadanovic 23). Por consiguiente, el olvido delimita la imposibilidad de apropiarse el pasado de modo exhaustivo, pues siempre hay algo que queda o bien sin decir o bien en el tintero; inclusive, se da a menudo la tergiversación parcial de hechos ya sucedidos. A pesar de que la remembranza conlleva una exigencia de fidelidad al pasado, con lo cual intenta soslayar “las deficiencias propias del olvido” (los silencios, mediaciones, parches, “hechos” imaginados) con mayor o menor éxito –y a menudo en función del presente–, jamás logra evitarlas por completo. Por estos motivos, como anota Ricoeur, la memoria colectiva se enlaza, con frecuencia, con el olvido colectivo:

Las manifestaciones individuales del olvido están inextricablemente unidas a sus formas colectivas, hasta el punto de que las experiencias más inquietantes del olvido, como la obsesión, sólo despliegan sus efectos más maléficis dentro de las memorias colectivas; es en este nivel donde interfiere la problemática del perdón (567).

De modo que la voluntad colectiva de olvidar puede acabar en un alejamiento del perdón mediante su simulación: la amnistía, o “olvido institucional”. Como veremos

en el caso de la transición política española, “la proximidad más que fonética, incluso semántica, entre amnistía y amnesia señala la existencia de un pacto secreto con la negación de la memoria” (Ricoeur 578).¹⁷

Dentro de este marco, Starn y Zemon Davis apuntalan una faceta de la memoria a la que denominan la “contramemoria”¹⁸: el hecho de que la memoria pueda seguir desempeñándose a pesar de las presiones, desafíos y disyuntivas, tales como la política del olvido, las declaraciones de amnistía y los mandatos públicos de olvidar.¹⁹ Consecuentemente, aún quedan vestigios de estas remembranzas entre individuos y colectividades, quienes resisten el encadenamiento de la historia sujeta a una interpretación oficial. Para resumir, la contramemoria consiste en los “otros” discursos rememorativos, a veces relegados a la clandestinidad, contrapuestos a la memoria oficial encarnada, con frecuencia, en los *lieux de mémoire* de Pierre Nora (Zemon Davis y Starn 1-6).²⁰

En última instancia, no se puede formular un planteamiento teórico de la memoria de una contienda tan cruenta, dramática, y dividida como fue la Guerra Civil sin que antes nos hayamos acercado a la asociación entre memoria y trauma. Desde el punto de vista psicológico, podemos aprovechar del término “trastorno de estrés postraumático”, acuñado en 1980 por parte de la Asociación Americana de Psiquiatría con el fin de desglosar el significado del término trauma. Si bien existe una discrepancia, la mayoría de los estudios de la psicología coinciden en que el “trastorno de estrés postraumático” constituye una respuesta, a veces tardía, a un acontecimiento (o más) apabullante, suscitando de esta manera alucinaciones, sueños, pensamientos o comportamientos repetidos e intrusos, así como una paralización que inicia posiblemente durante o después de la experiencia. Puede resultar, además, en posibles intentos de evadir cualquier memoria del evento, puesto que el simple recuerdo de éste es capaz de provocar zozobra en el individuo (Caruth 4). Y es que la

¹⁷ Claro que el filósofo Friedrich Nietzsche defiende “la necesidad del olvido”, ya que “lo considera el único recurso que el ser humano posee para poder sobrellevar la pesada carga del pasado, que condiciona, inexorablemente, su comportamiento, proyectándose sobre la vida como una triste sombra”. De ahí que “no se ha de permitir nunca que el pasado entierre el presente” (Aguilar Fernández 48).

¹⁸ El término inglés que se usan originalmente es “Counter-Memory” y la traducción es mía.

¹⁹ Es precisamente por este motivo por el que la prensa, el medio de comunicación con mayor recepción, realizó un papel conciliador durante la transición, reflejando así la voluntad del olvido generalizado entre los políticos, con el fin de evitar su repetición, mientras que el cine y la literatura dieron cabida al destape del recuerdo explícito de la Guerra Civil después de una larga época de censura estatal (Aguilar Fernández 310).

²⁰ De hecho, la nueva historia social escrita últimamente acerca de las personas relegadas de las versiones oficiales depende, según Zemon Davis y Starn, del regreso a la contramemoria (1-6).

(semi)paralización del testigo durante el suceso provoca una ruptura entre el conocimiento racional del mismo y las emociones experimentadas y coligadas con el hecho, almacenadas en la subconsciencia del individuo. Asimismo, el testigo olvida el acontecimiento hasta que ocurre algo, o se topa con un ente que lo recuerda, generalmente inundándolo con las mismas emociones apreciadas durante la experiencia originaria (Caruth 7-9). Refiriéndose a la memoria colectiva, Ana Luengo sugiere que “cuanto más complicado y más traumático [el trauma], más tiempo necesita para asentarse en la memoria, y más se medita y se habla sobre él” (*La encrucijada* 30); es decir que, al igual que en el caso de la memoria traumática individual, el trauma que un evento suscita en una sociedad suele engendrar una tardanza en las reflexiones más sosegadas, racionales, y distanciadas entre la colectividad. Nada más producir el trauma, se favorecen, como no, la intransigencia y el fanatismo.

Como sostienen Winter y Sivan, una conflagración ocasiona un trauma descomunal por su carácter abrumador, ya que desarraiga a los individuos del estilo de vida a la cual estaban acostumbrados, dejándoles de este modo con una vacuidad a la que, frecuentemente, responden con labores conjuntas realizadas en público. Así, tales obras colectivas pueden consistir en asociaciones, alocuciones, creaciones, memorias, filmes y otros eventos u objetos parecidos a los *lieux de mémoire* de Pierre Nora (9). Cabe subrayar que el trauma bélico comprende dos vertientes: el colectivo y el individual. Debido a la calidad del trauma, tanto el individuo, como por añadidura el colectivo, tarda en analizar las hostilidades vividas, por lo menos al nivel de la consciencia. Esto provoca, con frecuencia, un interés reavivado en desglosar la guerra de sus progenitores por parte de las segundas y terceras generaciones de víctimas (Winter y Sivan 33),²¹ pues desean, en definitiva, conocer su legado. Winter y Sivan plantean la siguiente tesis: con el paso del tiempo, la voz doliente de las víctimas termina dominando, al menos entre las remembranzas en escala pequeña, relativo a la de los vencedores quienes glorifican sus heroísmos (36).²² Ambas conclusiones

²¹ El hecho de que durante la transición política “había que lidiar con un pasado dramático y difícil, plagado de heridas mal cicatrizadas” conduce a la siguiente determinación por parte de Aguilar Fernández: “era necesario, incluso imprescindible, el relevo generacional” de los políticos en función (52). Aunque también es cierto que algunas figuras eminentes durante el franquismo, quienes también vivieron la Guerra Civil, continuaron su trayectoria política en la transición; entre ellas se incluyen Santiago Carrillo y Manuel Fraga.

²² Según Aguilar Fernández, al nivel estatal, tanto las memorias heroicas como las trágicas son retenidas por igual, ya que el gobierno suele apropiarse de mitos fundacionales, así como momentos de

anteriores resultan de sumo interés para nuestro estudio de la memoria de la Guerra Civil en el teatro español, puesto que fueron los hijos y los nietos de los vencidos de esta contienda quienes escribieron la mayor cantidad de piezas teatrales sobre el conflicto de 1936.²³

1.2 Evolución de la memoria histórica de la Guerra Civil

Sepan que olvidar lo malo también es tener memoria.

José Hernández

Para estudiar el recuerdo de la Guerra Civil en la dramaturgia contemporánea, resulta primordial, asimismo, realizar una breve radiografía de la transformación de la memoria histórica a lo largo de las últimas siete décadas. Aunque, desde los años 70, la vertiente social de la memoria ha sido tratada prolíficamente en otros países, tales como los Estados Unidos y Francia, sigue siendo una cuestión relativamente reciente en España.²⁴ En concreto, esta tónica se da primordialmente en lo que se refiere a la contienda civil, de ahí que a pesar de la gran cantidad de trabajos historiográficos sobre la Guerra Civil, nada más existen, según mi conocimiento, dos libros que se acercan exclusivamente a dicho tema desde el punto de vista de la memoria: *Memoria y olvido de la Guerra Civil* (1996) de Paloma Aguilar Fernández y *La cruzada de 1936; mito y memoria* (2006) de Alberto Reig Tapia. Como bien se ha dicho, “la bibliografía específica dedicada a la memoria de la guerra y del franquismo, si la comparamos con la que países como Francia, Italia o Alemania han generado sobre sus respectivas memorias nacionales de Vichy, del fascismo o del afortunado fracaso del Reich de los mil años”, ha sido parca (Reig Tapia 19). Esto se basa, en cierto modo, en la voluntad de amnistía durante la transición, que a menudo se traducía en “amnesia” entre las élites políticas, quienes evitaban la evocación explícita de la

discordia espinosa de la identidad nacional, con motivo de elaborar mitos que se ajustan a sus necesidades (356).

²³ De igual modo, en su libro *Historias de la prensa* (1982), Eduardo de Guzmán sostiene que aumenta el interés en el tema de la Guerra Civil a medida que pasa el tiempo a causa del aumento de la distancia temporal y la subsiguiente perspectiva amplia y más sosegada que ésta nos facilita (Aguilar Fernández 31).

²⁴ En realidad, se empieza a analizar seriamente la memoria en España a partir de los 90 y el tema se encuentra aún en su apogeo, tanto al nivel mediático como al nivel crítico. De acuerdo a Reig Tapia, ni los historiadores, ni los politólogos, ni los antropólogos, ni los sociólogos se ocupaban de la memoria histórica, que permaneció prácticamente ignorada hasta finales de los 80 (36).

Guerra Civil a toda costa, con miras a una democratización sin mayores complicaciones en un país que había acabado de salir de una dictadura prolongada, discriminadora, y represiva, durante la cual sólo la mitad del país vio representados sus intereses y su memoria. En este sentido, se podría decir que se intentó poner una “tiritita” sobre una herida mal sanada, que aún sangraba.

Con respecto a la posguerra, huelga decir que los vencedores pudieron rehacer sus vidas con relativa tranquilidad tras una contienda tan divisiva, nefasta, y traumática como fue la conflagración civil, y a mayor abundamiento, pudieron ver su versión representada en la memoria, discurso, conmemoraciones y desfiles públicos y oficiales del régimen franquista. Entretanto, prohibida y sujeta a represalias, una parte de la memoria de los vencidos se exiliaba en el extranjero, y la otra se reducía a la familia y los amigos más allegados, aunque no por eso se dejó de transmitirse de generación en generación. De hecho, la clandestinidad y lo calamitoso de los recuerdos transmitidos suscitaba, a menudo, mayor interés por parte de sus receptores. En efecto, un estudio francés de Josette Coenen-Huther²⁵ sobre la transmisión de memorias dentro de varias familias distintas, concluye que “una guerra, la emigración o la instalación de una dictadura, la violencia y el absurdo pasan a primer plano en la consciencia familiar, marcando perceptiblemente la memoria de sus miembros, aunque no se hable de ello abiertamente”. De igual manera, un estudio alemán de Welzer, Moller y Tschuggnall²⁶ explica que en el seno familiar, los que vivieron una guerra cuentan a sus descendientes historias y anécdotas a fin de que perdure “una percepción uniforme” entre las siguientes generaciones, de modo que puedan mantener “la armonía familiar” entre ellas (citados en Luengo, *La encrucijada* 85). Por regla general, el recuerdo de los hechos se pasaba de generación en generación, a veces por casualidad, o incluso a pesar de la voluntad de su dueño, por medio de objetos (un uniforme militar, una bandera, cartas), anécdotas, imágenes (fotos, cuadros), silencios, y hasta por propensiones psicológicas a la humillación, terror y/o la paranoia (todas provocadas por el trauma). Pero tampoco hay que olvidar que mientras los recuerdos franquistas de la conflagración terminaron siendo más homogéneos –salvo en el caso de los vencedores que organizaron una oposición clandestina al régimen– a raíz de la propaganda política que depositaba su versión del

²⁵ Coenen-Huther, Josette. *La mémoire familiale: un travail de reconstruction du passé*. Paris: L’Harmattan, 1994.

²⁶ Welzer, Harald; Sabine Moller; Karoline Tschuggnall. “*Opa war kein Nazi*”. *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2002.

conflicto civil en los *lieux de mémoire* oficiales, los de los vencidos eran más heterogéneos al tratarse de individuos con más divergencias en sus tendencias ideológicas.²⁷ Sendos miembros antiguos del bando republicano tampoco disponían de un espacio público en el que compartir sus evocaciones bélicas, además de encontrarse desbandados por todo el mundo a título de exiliados, por lo que cada uno transmitía su memoria respectiva entre un grupo reducido y recóndito.

De cara especialmente a los primeros años de posguerra, la tremenda pujanza y divulgación de la versión victoriosa del régimen era impresionante, llegando incluso a regentar la enseñanza infantil.²⁸ En primer término, ello se debe, como bien explica Aguilar Fernández, al hecho de que la legitimidad del régimen se basaba fundamentalmente en la evocación heroica de la “Gloriosa Cruzada”, en la justificación de la conflagración, en las represalias perennes a los vencidos –sobre todo en los albores del franquismo–,²⁹ engendrando así una incompatibilidad entre la legitimación del régimen y la reconciliación entre los dos bandos enfrentados durante la lucha cainita (66). A nivel público, Franco prorrogó cualquier referencia a la dimensión funesta de la conflagración civil, apresurando la reconstrucción nacional para borrar las huellas de las consecuencias trágicas del golpe de estado, salvo en el caso de, por ejemplo, Belchite, que permaneció en ruinas como símbolo de la destrucción ocasionada por los republicanos (136-137). Asimismo, el usufructo extensivo y exclusivo de los No-Dos (Noticiarios y Documentos Cinematográficos) por parte del régimen, servía de fuente de difusión de la “versión” y los valores

²⁷ Recordemos que el bando republicano aglutinó a republicanos, socialistas, comunistas y anarquistas, con variaciones ideológicas dentro de cada grupo y diferentes motivos por los que cada uno se unió a la lucha antifranquista.

²⁸ Aguilar Fernández afirma que los textos educativos que abordaban la historia reciente española, sobre todo los que se utilizaba en las primeras décadas del franquismo, se trataba de discursos maniqueos, xenófobos, religiosos que reforzaban el Caudillo y legitimaban la Guerra Civil. Cuanto más jóvenes eran sus receptores, tanto más se les ofrecían una visión deformada de la “liberación” de las “fuerzas invasoras”, y “la barbarie” (98-101). A partir de los 50, muchos textos de historia para jóvenes achacaban la Guerra Civil a la tendencia autóctona de los españoles al “cainismo” (102). Por primera vez, en 1961, el conflicto civil se oculta en esta clase de textos (106).

²⁹ Durante el franquismo se echó en falta una reconciliación palpable: no había leyes que protegían ni a los huérfanos y las viudas de los excombatientes, ni a los mutilados, ni a los excombatientes y excautivos del bando republicano. “Tampoco se rehabilitó a muchos de los funcionarios, maestros y profesionales liberales depurados. Por otra parte, una proporción significativa de los que se integraron social y profesionalmente no lo hicieron con los mismos derechos ni con la misma consideración”. Para remate, ni siquiera hubo un monumento a “todos” los caídos hasta 1985, fecha en la que el Rey Juan Carlos I inauguró un monumento casi imperceptible (por su ubicación y el decorado en su contorno) en la Plaza de la Lealtad que pasó por desapercibida entre la gran mayoría de los españoles (por su escasa cobertura mediática). (Aguilar Fernández 67)

franquistas.³⁰ Y para colmo, Franco obligó a muchos presos políticos, o ex-republicanos –algunos a cambio del indulto–, a sufrir los mayores riesgos en la construcción del Valle de los Caídos, monumento destinado a convertir en mártires a las víctimas nacionales de la guerra, para incidir en la victoria de una España sobre la otra. (118). Conjuntamente con el decreto de las decisiones políticas más trascendentales, Franco evocaba perennemente el “Alzamiento” heroico mediante las efemérides del 18 de julio y el 1 de abril (el inicio y el final del mismo)³¹, patentizando así los porfiados intentos del régimen de machacar su discurso de legitimidad de origen en la población española. Por tales motivos, Reig Tapia asegura que la Guerra Civil acabó, en “*sensu stricto*”, el 20 de noviembre de 1975, con la muerte de Franco, quien jamás dejó de degradar “a media España, 18 de julio tras 18 de julio” y “1 de abril tras 1 de abril” (11); más luego mantiene que el “*estado de guerra*, y por tanto la guerra misma, para perseguir y reprimir más y mejor a los ya vencidos se prolongó hasta 1948” (22).³² Con efecto, tiene la razón en ambas determinaciones, pues la lucha armada continuó con la resistencia de los guerrilleros revolucionarios en el monte casi una década más que el pronunciamiento oficial del final del conflicto, mientras que las represalias en contra de la mitad de los españoles, y la carencia de medidas reconciliadoras perduraron hasta la muerte de Franco, e incluso, aunque en menor medida, durante parte de la transición.

Si bien existen muchas excusas, justificadas o no, del golpe de estado de 1936, como el caos generado por el gobierno de los republicanos, la debilidad del mismo, la ilegitimidad de las elecciones de febrero, el anticatolicismo republicano, la incapacidad de su gobierno de proteger la unidad de la patria, los intentos de la Segunda República de ceder su gobierno al comunismo ruso, etc..., de seguro el pretexto más paradójico era el que sugería que la guerra fue necesaria para lograr la paz (Aguilar Fernández 82).³³ Aún más, las élites franquistas procuraron deslegitimar

³⁰ El régimen franquista produjo 4.016 No-Dos entre 1943 y 1981 (Aguilar Fernández 88).

³¹ Según Aguilar Fernández, “el 18 de julio fue perdiendo su preeminencia inicial a favor del 1 de abril en la década de los sesenta, para recuperarla, parcialmente, después” (82). Por lo demás, en los primeros decenios del franquismo el régimen se apoyaba más en la fiesta del 18 de Julio para evocar su legitimidad de origen, mientras que en los 60 y 70 el discurso giraba en torno al desarrollo económico del mismo (114).

³² Inclusive, aboga por “alterar la clásica periodización de 1936-1939 por la mucho más ajustada a la realidad de 1936-1948”, pues la contienda se prolongaría mucho más que el final “oficial” en “la conciencia colectiva de los españoles” (Reig Tapia 22).

³³ La paradoja se magnifica si se toma en cuenta el hecho de que los maquis –o guerrilleros antifranquistas que se escondían en el monte– prolongaron el conflicto civil una década más que su final oficial, amén de las represiones acometidas por parte de los franquistas para asegurar su “paz”.

el bando republicano, achacándole numerosas atrocidades cometidas durante una guerra a la que gran parte de los milicianos habían acudido con el único impulso de defender su gobierno legítimo contra el golpe de estado perpetrado por los franquistas (83).³⁴ Por lo demás, estos disturbios eran a menudo azuzados por el propio bando nacional con motivo de denigrar al bando republicano y justificar al suyo ante la prensa internacional. En rigor, la cantidad de víctimas provocadas por el bando republicano no alcanza ni con mucho a los nutridos números de víctimas producidas por los franquistas.³⁵

A decir verdad, estas inculpaciones exageradas o falseadas respecto al comportamiento del bando republicano en la conflagración se convertían, como dijimos, en un frecuente pretexto para negar el indulto y la indulgencia a los vencidos, como también lo fueron algunos mitos.³⁶ Uno de los más destacables y arraigados mitos entre los vencedores fue el de “la inevitabilidad de la Guerra Civil”, promovido por los que maquinaron un fallido golpe de estado en contra de un gobierno elegido democráticamente lo cual resultó en una prolongada lucha cainita entre los defensores del gobierno legítimo –muy a pesar de su presidente Azaña– y los colaboradores de los golpistas. Lo cierto es que la consiguiente contienda tampoco se veía venir, como han sostenido muchos críticos, pues los pequeños disturbios desatados a raíz de las elecciones de febrero de 1936 no se cotejan con el alto número de víctimas producidas en la democracia por ETA, y huelga decir que esta violencia no ha desembocado en una Guerra Civil (Reig Tapia 76). Aunque tuviera sus posibles orígenes en un conjunto de causas, tales como la política seglar de la República, el fracaso de la reforma agraria, los maximalismos políticos en Europa que penetraban España, y la

³⁴ Claro que hubo un grupo de anarquistas a quienes el golpe de estado les parecía una buena excusa para comenzar su revolución social. Ello ocasionó varias reyertas internas entre los que creían que la meta primordial fue defender el gobierno republicano y los que daban primacía a la victoria de la revolución internacional. Muchos críticos creen que estas querellas internas fueron uno de los factores contribuyentes a la derrota del bando nacional.

³⁵ Nada más en “la paz” Franco eliminó a 50.000 vencidos por motivos políticos, un número que supera a las víctimas de Pinochet y que vendría a calificar esta represión, según la definición de la Real Academia, de genocidio (Aguilar Fernández 38). A la suma, el número de víctimas provocadas por el bando republicano vino a ser 55.000, no 500.000 como había sostenido la propaganda franquista, mientras que el del bando franquista llegó a ser entre 130.000 y 150.000 (Reig Tapia 113).

³⁶ Para Reig Tapia, el mito es una “*creencia* fuertemente arraigada en el inconsciente colectivo, razón por la cual cuesta mucho” esfuerzo “depurarlo en su totalidad, pues, incluso a sabiendas de que se trata de una falacia, se persiste en su mantenimiento por considerarlo socialmente útil”. Más aún, por ser “conflictos de alta intensidad”, las guerras, y particularmente los civiles son especialmente proclives a ocasionar una gran cantidad de mitos (116). De paso, esboza el siguiente planteamiento: los mitos derechistas suelen proyectarse hacia el pasado con el fin de justificar su ideología mientras que los de la izquierda se postulan con miras al futuro, como es el caso de la utopía (131).

polarización política, ninguno de estas causas determinó la contienda. Tampoco la ocasionó la índole “singular” de los españoles, presuntamente abocados a la violencia periódica. Bajo todos los conceptos, la lucha de 1936 fue una auténtica drama, pero dista de ser una tragedia, es decir un producto fatal de la predeterminación (90). Con todo, la paz sí que era posible.

Paralelamente, la pretensión de ambos bandos de aglutinar a todo su bando bajo consignas respectivas de “Cruzada” religiosa y guerra “revolucionaria” también se sitúa en la categoría del mito, pues ni todo el bando nacional era Católico (musulmanes contratados combatían con los cristianos), ni todo el bando republicano era ateo; tampoco era religiosa la motivación principal de la mayoría de los golpistas. Por su parte, una minoría de revolucionarios marxistas aprovecharon de la violencia para promover sus propósitos mientras que la mayoría de los que lucharon por este bando simplemente defendía el gobierno legítimo (Reig Tapia 81). Es más, la “inmensa mayoría” de ambos bandos no pudo elegir su propio bando, sino que su paradero al inicio de la refriega fue el factor determinante (122). Tampoco fue cierta la leyenda franquista que aduce que al bando republicano tuteló un complot comunista internacional, ya que, al fin y al cabo, a los republicanos no les quedaba otra alternativa que resguardarse con el auxilio ruso ante la determinación de “no intervenir” por parte de las potencias democráticas, así como el resuelto intervencionismo por parte de los fascistas italianos y alemanes (86). A fin de cuentas, el bando franquista monopolizó el adjetivo “nacional” (104), queriendo con ello promocionar una limpieza ideológica-religiosa de la patria con el fin de extirpar a todos los que se agruparon bajo el signo de “rojos anti-patrióticos”, como liberales, masones, ateos (impíos), republicanos, socialistas, comunistas, y anarquistas (122). De esta manera el bando republicano pasó a la defensiva en todos los sentidos.

Entre otros mitos difundidos por la propaganda franquista a lo largo de la dictadura, se incluye el de la conspiración entre los exiliados y presuntos infiltrados en España, como también el de raíz nacional-católico que, basado en las matanzas y expulsiones de los judíos en 1492 y de los musulmanes en 1502, abogaba por la eliminación y/o expulsión del enemigo como condiciones imprescindibles para lograr una convivencia pacífica y fructífera en una nueva era. En última instancia, al comparar la represión del régimen con “otros períodos intolerantes de la historia de España”, la franquista se destacó por su “gran exhaustividad” con respecto a la “eliminación, persecución o simple marginación del vencido”, sin el cual la

supervivencia de la dictadura hubiera sido amenazada (Aguilar Fernández 84)³⁷. Con razón Reig Tapia alega que la interminable reescritura de la Guerra Civil es fruto de su atiborramiento con mitos que se muestran persistentemente “anclados en la memoria colectiva con grado de distorsión notable” (93). Por ello, resulta imprescindible un proceso de desmitificación y de depuración histórica que desarraigue tal lastre; una faena que, a todas luces, queda pendiente, en gran parte por el “olvido” auspiciado durante la transición democrata.

Ahora bien, se reanudaron las esperanzas de los vencidos, aunque por poco tiempo, con la derrota del fascismo europeo en la Segunda Guerra Mundial, entre cuyas derivaciones a corto plazo se comprenden la retirada de las embajadas de España por parte de los países democráticos, y una condena moral al gobierno de Franco por parte de la ONU en 1946. El régimen respondió, por una parte, aislándose de la influencia del exterior con una férrea censura que frenaba la lectura de noticias extranjeras contrarias al régimen, amén de sugerir la existencia de conspiraciones contra la dictadura, tanto en el exterior como en el interior, y de acometer una dura represión en contra de los maquis, o ex-combatientes republicanos que persistían en la lucha antifranquista desde el bosque. Por otra parte, Franco intentó desvincularse de Italia, Alemania, y el fascismo, prescindiendo así de toda simbología falangista (Aguilar Fernández 132-133). Pero la ilusión por parte de los vencidos de un cambio de gobierno se vio acuciosamente caducada, puesto que Franco demostró una gran capacidad de alterar, o por lo menos maquillar, su discurso de acuerdo a los tiempos. Por lo tanto, al ver sus expectativas de una intervención democrática abatidas, los maquis se fueron esfumando cada vez más y los exiliados abandonaron la esperanza de un retorno a corto plazo.

Habría que insistir en que la dictadura queda en entredicho por la carencia de medidas reconciliadoras en un país que aún padecía de manera aguda las secuelas de una escisión aciaga. En absoluto se podría equiparar los varios indultos decretados entre 1945 y 1971 –otro intento de maquillar el régimen y presentar una imagen de paz y entendimiento tanto en el interior como el exterior– con una reconciliación real, pues aparte de no anular el delito (sólo derogaron la pena), ostentaron apreciables carencias rehabilitadoras, dejando a los ex-convictos políticos con pocos medios para

³⁷ También es cierto que los vencidos fueron invitados a “reincorporarse” a la sociedad franquista con la condición de que admitieran la legitimidad de los vencedores, no reclamaran su lugar de trabajo y les avalara una familia leal al franquismo (Aguilar Fernández 86).

reintegrarse a la sociedad. Por añadidura, estos realmente venían a ser intentos de pulir la imagen del régimen en virtud de su pretensión de resaltar su discurso de paz y perdón. Todo ello deja entrever la hipocresía de dichos indultos, pues cuando no los decretaba en fiestas religiosas, Franco solía declararlos con motivo de celebraciones triunfalistas de batallas en las que dominaron los nacionales durante la Guerra Civil. Entre las absoluciones pronunciadas en días alusivos al conflicto civil o al Caudillo, se hallan los tres últimos (los de 1966, 1969 y 1971), cuyo pronunciamiento implantó quimeras entre los vencidos, quienes creyeron que iban a suprimir enteramente sus responsabilidades políticas y rehabilitarlos por completo. Al contrario, los indultos no cumplieron con las expectativas del bando republicano a causa de sus deficiencias y la arbitrariedad de su implementación (Aguilar Fernández 140-147). Para colmo, si bien es verdad que el indulto del 31 de marzo de 1969 decretó la primera Amnistía General para todos los delitos cometidos antes del 1 de abril de 1939, también era cierto que ello se debía, más que a una voluntad de reconciliación, al hecho de que “la legislación española establecía el período de treinta años como el máximo para alcanzar la prescripción de un delito” (Luengo, *La encrucijada* 84).

Como mencionamos anteriormente, resulta paradójico el hecho de que la exaltación de la paz, aunada a la prosperidad económica, terminó siendo el factor que otorgó más legitimidad al régimen franquista, sobre todo a partir de los 60 (Aguilar Fernández 86). Era una paz artificial, sin cimientos en una reconciliación auténtica de la división profunda y trágica ocasionada por el régimen en el poder, erigida sobre una prosperidad económica real, y difundida mediante la prensa, el Caudillo y otras fuentes de publicidad oficial. La validez de su argumento principal, el hecho de que no ha habido una guerra durante más que dos décadas, era cuestionable, pues esta coyuntura se podría atribuir, más bien, al exilio, la represión, y las represalias franquistas contra la mitad de los españoles. Respecto a la prosperidad económica presuntamente engendrada por el régimen, en realidad era fruto, fundamentalmente, de un fenómeno global. En todo caso, el discurso más tolerante manifestado por el régimen a partir de los 60 servía, especialmente, para aplacar a los jóvenes entre 38 y 47 años. De acuerdo a una encuesta realizada por el Instituto de Opinión Pública en 1969, estos jóvenes eran los que más favorecían medidas reconciliadoras como los indultos y quienes, más aún, iban a ser los protagonistas de la transición, pues el 73

por ciento del parlamento de 1977 tenía menos que 49 años.³⁸ De igual modo, estas actitudes más pacíficas complacían a los jóvenes tecnócratas, más propensos al pragmatismo que a la ideología, que cada vez más ingresaban las filas del gobierno franquista (Aguilar Fernández 148-152).³⁹ Por último, apaciguaron a la Iglesia, quien, a deshora tomó el pulso de los españoles y abogó por la reconciliación de los españoles (176), aunque no reconoció oficialmente el papel que había desempeñado en la lucha de 1936.⁴⁰ Entre otras medidas reconciliadoras, muchas de ellas impulsadas por el Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, se encuentra la ley que eliminó la censura previa (1966). Dicha ley llevó a las primeras críticas en contra del régimen publicadas en España, pero distó de otorgar plena libertad a los escritores. Vistos en su totalidad, los planteamientos culturales e ideológicos lanzados por los entusiastas del régimen se relacionaban en gran medida con los que se promocionaron hace tres o cuatro siglos (Reig Tapia 112).

Dos años antes, la celebración de los “25 años de paz” (1964) había acentuado el lema de paz, el orden y la estabilidad en sus multitudinarias conmemoraciones; hasta se cambió el nombre del “Desfile de la Victoria” al “Desfile de la Paz” –pero nada más durante este año, luego volvió a denominarse “Desfile de la Victoria”–, y por primera vez se invitó al Príncipe Juan Carlos a asistir, con el fin de vincular la paz y el futuro candidato o sucesor de Franco. En términos generales, Franco hizo hincapié en el mito del carácter español y su presunta proclividad al cainismo,⁴¹ resaltando además la cifra mítica de “un millón de muertos” durante el conflicto civil. De esta forma, fomentaba el mito de la inevitabilidad de la Guerra Civil y,

³⁸ Significativamente, el grupo mayor, presumiblemente los que se combatieron en la Guerra Civil, eran los que menos favorecieron el indulto, al igual que los viudos y los castellanenses, por razones evidentes. Entre los que más apoyaron el indulto se incluyen los más cualificados profesionalmente, y los que tenían más formación y más dinero, así como los asturianos y gallegos. Curiosamente, las poblaciones medianas que tenían entre 2.000 y 50.000 habitantes eran las más reconciliadoras (Aguilar Fernández 149-150).

³⁹ De hecho, por primera vez en 1959 ningún ministro del gobierno, salvo los militares –“el principal depositario de legitimidad de origen” y el Ministerio del Secretario General del Movimiento, había luchado en la Guerra Civil (Reig Tapia 200-202).

⁴⁰ Como observa Reig Tapia, “la Iglesia española todavía no se ha dignado hacer, a la altura de 2006, una declaración institucional sobre el papel político” que ejerció a lo largo de la conflagración y la dictadura. Y es que casi todas las “altas jerarquías eclesíásticas españolas” respaldaron al bando nacional en 1936 y a partir de 1927 lo apoyaron de forma oficial mediante “una carta conjunta de los obispos”, legitimando la causa franquista al tildar la Guerra Civil de “Santa Cruzada” y beatificando las víctimas del bando de Franco mientras hacían caso omiso a las republicanas. Y no hay que perder de vista el número amplio de republicanos creyentes (23-25).

⁴¹ Este mito bíblico celeberrimo del primer criminal, Caín, que mata por envidia y odio, viene a ser un símbolo de la responsabilidad humana, un paradigma del hombre perseguido por su mala conciencia que tiene que asumir las consecuencias de sus actos (Bertrand de Muñoz, “Novela histórica” 70).

consiguientemente, el temor a su recurrencia. A la sazón, el “Caudillo” se presentó como la solución para mantener la concordia, pues, a su juicio, era el autor de un período excepcional de convivencia en la historia de España —el cual se derivaría en caos con un cambio de gobierno— y el responsable de la erradicación de la lucha entre clases económicas. Pero todos estos progresos económicos, insistimos, correspondieron fundamentalmente a la prosperidad global que se había contagiado a España, así como a la opresión de los vencedores que despojaban a los vencidos de sus pertenencias (Aguilar Fernández 172–181). A la postre, la Guerra Civil iniciada por los franquistas en 1936 produjo una prolongada recesión y estancamiento económico de los que España sólo comenzó a salir a partir de 1951. Hasta 1959 el país no se libró de las últimas consecuencias económicas de la posguerra, y el régimen benefició a la oligarquía terrateniente y la financiera a costa de la población burguesa, industrial, comerciante y el propietario medio del campo. En síntesis, la dictadura favoreció la clase alta por encima de la clase media. A la sazón se aupó una filosofía del “éxito inmediato” que data los inicios de “las licencias de importación monopolísticas con cobertura ministerial” a los 40, la proliferación de los “negocios fraudulentos y comisiones abusivas” a los 50, la extensión de las “recalificaciones de terreno y falsas ayudas a la exportación” a los 60 y, por último, la propagación de “los grandes negocios inmobiliarios y especulaciones bajo protección oficial” a lo largo de los años franquistas (Reig Tapia 110-111). En todo caso, es cierto que tales modificaciones parciales en el discurso triunfalista del régimen, aparte de soslayar cualquier indagación en la legitimidad del origen bélico del régimen, lograron allanar el camino para que no se desvanecieran por completo los valores franquistas luego de la muerte del Caudillo, a quien la mayoría de los ciudadanos consideraban el sustento irremplazable del régimen.

En el ínterin, se evidenciaban actitudes conciliadoras también entre la oposición, en cuya reunión clandestina en Múnich (1962) se patentizaba una voluntad de consenso entre los exiliados republicanos y los vencedores que disidían con el régimen desde el interior. A pesar de recibir represalias desmesuradas por parte del régimen, los participantes pudieron llegar a un acuerdo de antemano: el príncipe Juan Carlos lideraría una transición a una democracia monárquica en lugar de una república, la forma de gobierno que había precedido el conflicto civil y cuya repetición casi todo español, independiente de su ideología, deseaba evitar (Aguilar Fernández 155). De este modo, se percibe una leve voluntad de evitar los

maximalismos y los maniqueísmos desde ambos bandos, incluso antes de la transición.

No obstante, como señala Aguilar Fernández, “si bien es cierto que con el paso de tiempo nuevas y más equilibradas versiones sobre la Guerra Civil fueron abriéndose paso, el régimen nunca dejó de intentar legitimarse por la victoria obtenida en una guerra que consideraba justa y necesaria”. De modo que “cualquier intento de reconciliación real, de superación de la Guerra Civil, apuntaba contra la misma línea de flotación del régimen y vulneraba uno de sus pilares básicos de legitimidad” (Aguilar Fernández 160). A todas luces, Franco no suprimió por completo su mito fundacional de origen bélico a medida que pasaba el tiempo, sino que lo integró tácitamente en su nuevo discurso de legitimidad de ejercicio, es decir su perfil lozano de motor y protector de la prosperidad económica. En resumen, el cambio paulatino en el discurso franquista y la acentuación de otra forma de legitimidad que no tuviera que ver, a primera vista, con el origen bélico del régimen, no significó ni una vuelta de tuerca para el “Caudillo”, ni la liquidación de las alocuciones triunfalistas, ni la conclusión de las medidas patibularias contra los vencidos. Como ejemplo concreto, pongamos la ejecución en 1963 del dirigente comunista Julián Grimau por supuestos actos criminales durante la contienda, suceso que provocó grandes manifestaciones en el extranjero.

Como contrapunto al discurso triunfalista del régimen que nunca dejó de insistir en la legitimidad de su origen, habría que acentuar los intentos de Franco de retocar su imagen en el exterior, sobre todo luego de la derrota del fascismo en la Segunda Guerra Mundial. Y es que la singularidad de la ubicación temporal de la Guerra Civil –entre las dos guerras mundiales más nefastas de la humanidad y en pleno careo entre Rusia y la Europa antigua, entre democracia, fascismo y comunismo– la concedió una inevitable repercusión internacional (Reig Tapia 42). De ahí que, por ejemplo, existan “ciertas variaciones” en las presentaciones del folleto de la guía del Valle de los Caídos entre la versión editada en inglés (1959) y la editada en español (1969), por lo demás idénticas. En una primera lectura, estas disparidades pasarían desapercibidas, pero al examinarlas más de cerca se advierte que mientras que la versión española se vale de algunos vocablos cargados de ideología (“Cruzada” y “Caídos por España”), la versión inglesa afirma que el monumento se dedica a “todos los que cayeron en la Guerra Civil española” y “todos los que murieron por un ideal”, sin especificar cuál fuera (Aguilar Fernández 125).

En suma, en la posguerra coexistían dos versiones contrarias, rencorosas y maniqueas en las que se justificaba la acción de sendos bandos que, conforme se aproximaba a los primeros años de la transición, se fueron aproximándose hasta convergir en un convenio, por lo menos a nivel público, de culpabilidad colectiva, la misma que se transformó, a su vez, en la “locura colectiva”, que supuestamente se contagió a los españoles entre 1936 y 1939, eximiéndoles a todos de cualquier culpa (Aguilar Fernández 286). Y es que, aunque nunca hubo un consenso sobre el contenido de estos recuerdos, sí que lo hubo, al nivel general, sobre la lección de los mismos, ya que había que evitar como sea una repetición de una tragedia de tales dimensiones, incluso a costa de los ideales y la justicia. Ello se manifestó en las actitudes de los ciudadanos, que ostentaban una apatía política generalizada mientras favorecían un pragmatismo vital, así como la voluntad de silenciar las referencias históricas más proclives a suscitar el conflicto (Aguilar Fernández 194-197). Todo ello se refleja igualmente en los cambios de denominación del conflicto; de “Cruzada”, “Guerra de Liberación” y “Alzamiento”, se cambió paulatinamente a “Guerra de España” o “Nuestra Guerra” a lo largo de los 60 y 70, y finalmente terminó denominándose Guerra Civil en la transición y la democracia⁴². A la par, la narración de la Guerra Civil cambió de una visión heroica a una vergonzante, de un mito épico a uno trágico, y de un mito fundacional a “nunca más” (196). El hecho de que el punzante y omnipresente recuerdo de la lucha cainita acuciara ese “nunca más” a la guerra, cardinal para la exitosa transición democrática, no deja de resultar paradójico dado que el olvido era la consigna imperante. Y lo que es más, este miedo a la repetición de la conflagración se propaló fundamentalmente de modo implícito y sobre todo entre las generaciones mayores, ensanchando la brecha profunda entre las tres generaciones que convivían en España en ese momento: la que luchó en la contienda, la que vivió la posguerra dura, y la más joven.⁴³

⁴² Un comentario paradigmático por parte del escritor Francisco Candela, sostiene que cuando empezó a publicar no se podía usar Guerra Civil, sino “Guerra de Liberación” o simplemente “La Guerra” a secas, y lo que es más, aún coleaban esas ideas en 1975 (Aguilar Fernández 198).

⁴³ Aparte de esto, algunos informes realizados por un organismo privado denominado FOESSA apuntan a una división social en los valores que estaban en boga en la transición: los jóvenes universitarios y profesionales más cualificados valoraban sobre todo la justicia, la libertad y el desarrollo mientras que los mayores de edad, y los menos cualificados, entre ellos los amas de casas – mayoritarios en la población–, favorecían ante todo la paz y luego la justicia (Aguilar Fernández 351).

Conviene subrayar que se atiza la memoria histórica principalmente por medio de las asociaciones, y está visto que el retorno de los partidos,⁴⁴ el voto, la democracia, la libertad, etc. recordaron de modo particular a los españoles las semejanzas entre la Segunda República de 1936 y la transición que, a diferencia de aquella, no desembocaría en un conflicto civil. Entre otras circunstancias que mediaron en la consecución de la transición, se pueden incluir algunas transformaciones sociales acaecidas en la década de los 60, tales como la imposición del capitalismo, la liberalización de los mercados, el éxodo rural, la emigración, y “la sustitución de la actividad agrícola por la industrial”, todo lo cual reduce paulatinamente el conflicto ideológico que había precedido la violencia desatada en 1936. Asimismo, los siguientes factores favorecieron la democratización en 1975, a diferencia de 1936: la mesura de la prensa, el sosiego que marcó las primeras elecciones democráticas (1977), la tranquilidad y el alejamiento de la Iglesia de las discusiones políticas de la transición –las cuales se llevaron a cabo en reuniones reducidas y privadas–, la voluntad de Juan Carlos de ser el rey de “todos los españoles”, así como la asepsia política generalizada en la población española. De igual manera, estas circunstancias también coadyuvaron a evitar una repetición de la Guerra Civil en la transición: el prestigio de la democracia al nivel mundial, la disposición de los sindicatos a trabajar juntos, la capacidad negociadora del presidente Adolfo Suárez, el hecho de que el 75 por ciento de los españoles no habían vivido la Guerra Civil, el nuevo diseño institucional –más propenso al convenio–, y la práctica desaparición de los anarquistas del panorama política. (Aguilar Fernández 214-218). Igualmente, los grupos radicales, tanto de izquierdas como de derechas, no contaron con una base suficiente como para incidir en el abocamiento general a la negociación y el acuerdo. Del mismo modo, la segunda y más importante Ley de Amnistía (1977) conmutó todos los delitos de sangre acometidos hasta las primeras elecciones democráticas. Por de pronto, medidas políticas simbólicas, tales como la supresión del Desfile de la Victoria y el esclarecimiento oficial de la responsabilidad del bombardeo

⁴⁴ El derecho de Asociación Política se aprobó en 1976 y los cuatro partidos políticos que consiguieron mayor representación en los Cortes eran relativamente moderados: UCD (el partido del centro que preconizaba la moderación), PSOE (aseguraron ser un partido nuevo y más moderado que contaba incluso con jóvenes procedentes de familias franquistas), PCE (los sectores más radicales se escindieron, dejando fundamentalmente los eurocomunistas moderados) y AP (la derecha reformista y el partido más radical que suavizaba su retórica conforme pasaba el tiempo) (Aguilar Fernández 314).

de Guernica en su cuarenta aniversario⁴⁵ –ambos en 1977–, favorecieron sobremanera la reconciliación entre ambos bandos (266-276). Por último, el sometimiento a referéndum popular de la Constitución de 1978, con vistas a un consenso más generalizado, logró suscitar un acuerdo dilatado entre la población española (288).

Con todo y eso, el éxito de la transición no estaba asegurado en absoluto; el terrorismo, la impetuosidad del ejército, los extremismos, y algunos sucesos trágicos (los muertos producidos por enfrentamientos entre manifestantes, el asesinato múltiple de laboristas y abogados en la calle Atocha, etc.) amenazaron su realización. Sin duda el problema más espinoso fue las reivindicaciones autonómicas, alentadas en gran parte por el trato leonino que recibieron durante el franquismo (Aguilar Fernández 252). Así y todo, a diferencia de la Constitución vigente durante la Segunda República que auspició la independencia de los catalanes, la de 1978 legalizó una estructura territorial autónoma pero homogénea (255). En definitiva, esta constitución resultó mucho más moderadora y logró un apoyo mucho más amplio que la de la Segunda República.

Otro fenómeno social que contribuyó a la avenencia relativa, característica de la transición, fue el llamado “hueco generacional”, motivo por el cual, de modo general los hijos de los que lucharon en la Guerra Civil se volvieron exageradamente pacifistas, hasta el punto de rebelarse contra una presunta “sobredosis” de las historias bélicas de sus padres, por lo que, además de favorecer a una España integradora y democrática, también perjudicaron un tanto el traspaso generacional de los recuerdos guerreros. Para Reig Tapia, este deseo extremado, por parte de los hijos de los que vivieron la conflagración, de encajonar y rehuir de su memoria colectiva demuestra, paradójicamente, cuán presente estuvo su pasado reciente, si bien procuraban aseverar lo contrario (35). Esta coyuntura podría explicar, además, el interés actual por parte de los nietos de los que experimentaron la Guerra Civil en desenmarañar los hechos a los que sus padres eligieron hacer caso omiso. En este sentido, la contienda civil “se trata de un fenómeno tan renuente al olvido, que su memoria parece alcanzar al menos a tres generaciones (abuelos, padres e hijos)”, lo que dificulta en cierto modo cualquier labor científica y objetiva al respecto (Reig Tapia 77).

⁴⁵ Otra medida simbólica relacionada con la declaración oficial de responsabilidades fue la devolución del célebre cuadro de Picasso, “Guernica”, al pueblo bombardeado en el 41 aniversario de la tragedia (256 de abril de 1978) (Aguilar Fernández 276).

No obstante, el hecho de temer una repetición de la contienda civil no significa que la población española haya estado bien informada al respecto. Así, una encuesta realizada en 1983 por el Instituto de la Opinión Pública Española indica que la mayoría de la población española afirmaba que el enfrentamiento civil era un tema de interés, pero por lo general, certificaron no estar bien informados al respecto. Significativamente, la mayoría de los encuestados confirmaron que la fuente de la mayoría de su información sobre el tema era su familia, y desmintieron, con sus respuestas, muchos tópicos y mitos promulgados durante el Franquismo,⁴⁶ además de declarar su rechazo contundente a la violencia por cualquier motivo. Como insiste Reig Tapia, “el peso de la memoria de la guerra no dejó de incidir a lo largo y ancho del proceso político” de la transición a la democracia (357), por lo que el golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 supuso el último escollo en su realización y la superación colectiva del temor a un nuevo conflicto civil.

A pesar del éxito político de la transición, y seguramente por requerir una insistencia en el “olvido”, aún persiste el ocultamiento del pasado conflictivo en España; hasta los guías turísticos del Valle de los Caídos prefieren evadir cualquier evocación de la mano de obra del monumento y de su significado (Aguilar Fernández 130). En cierto sentido, el lastre de la Guerra Civil y el franquismo aún estorban el normal funcionamiento de las instituciones democráticas, propiciando algunas disfuncionalidades residuales en las mismas: “anomia, desencanto, absentismo, cinismo, autoritarismo, corrupción” (Reig Tapia 146). Paralelamente, sigue sin haber una reconciliación auténtica entre los dos bandos, inclusive bien entrada la democracia, y por ende, muchas víctimas continúan sin recibir justicia y recompensación. Por consiguiente, se ha prolongado el dilema de cómo lidiar con ambas memorias divergentes. Si bien el cincuentenario del comienzo de la Guerra Civil en 1986 vino a ser una vuelta de tuerca con respecto al “definitivo despegue hacia un tratamiento meramente académico de la Guerra Civil” –aunque está visto que no significó el final de la confrontación ideológico–, y que tuvieron lugar una gran cantidad de congresos y reuniones científicos sobre el tema, el gobierno de izquierdas en el poder (el PSOE) no los patrocinó especialmente, quizá por el temor de ser tildado de revanchista (Reig Tapia 341).

⁴⁶ Las respuestas contradecían la afirmación de Franco que la contienda no era una guerra de clases, amén de rechazar la tesis franquista de haber suministrado la paz a los españoles, que el golpe de estado era preciso, y de que el régimen trató los vencidos con piedad. Pocos españoles se mostraron convencidos de que el régimen hizo que el país se desarrollara más de prisa (Reig Tapia 370).

Pero, con el advenimiento de los 90, se nota una nueva mengua en la predilección sobremanera por el olvido del pasado reciente. En primer lugar, una nueva dilatación en las publicaciones sobre la contienda civil se dio en 1996, con ocasión del sexagenario del comienzo de la misma, y otra en 1999, con el aniversario del final del conflicto, todo el cual “no es sino prueba fehaciente de la presencia cultural que semejante suceso tiene todavía en la opinión pública” (Reig Tapia 344-351). Como venimos sosteniendo, los derroteros de la discusión, a diferencia de las conmemoraciones anteriores, se centraron más en el asunto de la memoria. De acuerdo a un estudio de los artículos publicados con ocasión de este sexagenario, el Profesor Carlos Seco Serrano concluye que la mayoría había llegado a dos determinaciones contrapuestas: o bien consideraban la Guerra Civil un tema olvidado y relegado al pasado, o bien la estimaban una cuestión muy actual de la que jamás se olvida (citado en Reig Tapia 352). La importancia del tema de la memoria a partir de los 90 se destaca también en una encuesta masiva llevada a cabo por el Centro de Investigaciones Sociales (CIS, 1995) en la que se revelan algunas conclusiones cardinales: la memoria de la lucha civil, así como la huella acentuada del franquismo, perduran entre el pueblo español, cuya voluntad es vivir en la actualidad pero echando raíces bien arraigadas en las enseñanzas del pasado (Reig Tapia 374). Fue justamente por esas fechas cuando se empezó a fijar nuevamente en lo primordial de la enseñanza de la Historia contemporánea en las escuelas primarias y secundarias, ámbito en el que los gobiernos, tanto del PSOE como del UCD, la habían desatendido, luego de una dictadura que se había aprovechado de la Historia como arma de aleccionamiento propagandístico (382).

A pesar de la entrada en vigor de la Ley de la Memoria Histórica en 2007, permanecen las reliquias franquistas –el Arco de la Victoria de Madrid, el Valle de los Caídos, y numerosas calles y travesías de mártires y protomártires, avenidas o plazas del Generalísimo o de generales nacionales como Mola, Varela y Yagüe– sin derrumbarse ni alterarse, esparcidas por España, ostentadas a menudo en “las mejores zonas de cada municipio”, en los mismos sitios que los franquistas los habían asignado durante la dictadura (Reig Tapia 26).⁴⁷ En el ínterin, se destaca la ausencia

⁴⁷ Hasta en la capital de España se puede apreciar “los rótulos de las calles” ubicadas, “paradójicamente colindantes al democrático Ministerio de Defensa” a generales nacionales tales como Orgaz, Yagüe o Varela (Reig Tapia 27). Seis meses después de la entrada en vigor de la Ley de la Memoria Histórica en 2007 –la cual resultó en la retirada de los cuantiosos monolitos, monumentos y cruces dedicados al bando nacional, exceptuando la estatua de Franco en Melilla–, algunos madrileños,

de monumentos a los vencidos, salvo un monumento deteriorado en Teruel y una placa a algunos republicanos fusilados en Albarracín, acompañada, por cierto, por un monolito a las víctimas nacionales (Aguilar Fernández 137). El único monumento español dedicado a “todos los caídos españoles” se inauguró durante el décimo aniversario de la coronación de Juan Carlos, mas fue un acto sencillo que a duras penas notaron los españoles y que, además, apenas se advierte en vista de los setos que estorban su perceptibilidad (284). De ningún modo ha habido una restitución completa ni oficial del intelectual exiliado, aunque bien es cierto que ha habido pasos tentativos y tardíos de darle el reconocimiento merecido. Bajo este aspecto, habría que destacar la siguiente aseveración de Reig Tapia: “Si aún prevalece *una* memoria, es de estricta justicia restablecer íntegramente la *otra*. Y si se quiere *de verdad* pasar de página, suprimase de una vez” todos los vestigios del triunfalismo franquista (27). Por otro lado, cabe subrayar el aserto de John P. Gabriele y Candyce Leonard que “casi siempre hay una revisión de la historia cuando los artefactos desaparecen” (“Memoria teatralizada” 2), pues quizá sean actos como el reciente desalojamiento – en el 2005– de la estatua ecuestre de Francisco Franco de la plaza San Juan de la Cruz en Madrid uno de los motivos por los cuales los albores del siglo XXI resultan ser, como veremos más adelante, tan prolíficos para la dramaturgia sobre la Guerra Civil.

Empero, por su carga ideológica y morosa transformación de los vestigios del franquismo, Reig Tapia sostiene que el “eco” de la contienda civil, aún en el 2006, “tardará mucho tiempo en extinguirse por completo”, pues ha marcado “toda la historia contemporánea española”. De ahí que los libros publicados acerca de la lucha cainita por parte de investigadores de numerosos campos rondan los 40.000 (16). Resulta llamativo que muchos de los “hechos” ligados a la misma “permanecen sólidamente anclados en la categoría de mitos” al nivel popular, “categoría de la que parece poco menos que imposible desclavarlos” (12). A manera de ejemplo, el profesor José Colmeiro pone de manifiesto un fenómeno lamentable entre los jóvenes españoles de sus seminarios graduados: se caracterizan por un gran vacío de memoria histórica, cuya causa principal sería la falta de un estudio auténtico de la Guerra Civil en la licenciatura y el bachillerato. Y es que, más allá de la contienda mitificada y la dictadura denigrada en las clases de historia de los jóvenes españoles, de “las falsificaciones de la memoria colectiva revestidas de una modernidad globalizadora”

frustrados con la permanencia de muchas placas que conservan nombres franquistas, las quitaron de varias calles de la capital española.

en las conmemoraciones institucionales, de la precaria identificación colectiva española que oscila entre la desmemoria a posta o simplemente por desinterés, y la obsesión con gestos y lugares históricos, se requiere, en definitiva, un análisis detenido del conflicto civil (“Memoria histórica e identidad cultural: del cuarto” 156-161).

Como atestigua Reig Tapia, “desde finales de los noventa el debate sobre la recuperación o reparación de la memoria de los vencidos no ha dejado de incrementarse, hasta haberse constituido en uno de los temas centrales de la política nacional” (337). Ello concuerda con el planteamiento de Aguilar Fernández que la memoria alternativa resiste a la manipulación para acabar surgiendo “a medida que se liberalizan los regimenes autoritarios y se instauran las democracias” (356).⁴⁸ Además, tanto la Amnistía internacional como la ONU han señalado lo perentorio de hacer justicia con los “desparecidos” enterrados en fosas comunes (385). Hoy por hoy la polémica en cuanto a la Ley de Memoria Histórica (aprobada el 31 de octubre de 2007), respecto al reconocimiento de las víctimas de la Guerra Civil y la dictadura – amén de la apertura de fosas comunes y la consiguiente devolución de los restos de los víctimas de represalias a sus parientes respectivos– no ha dejado de estar en la portada de El País desde hace algunos años.⁴⁹ De igual forma, hace apenas tres años los periódicos españoles protagonizaron otra polémica en virtud del pedido por parte de la Generalitat de Cataluña que se les devolvieran los documentos catalanes incautados durante la Guerra Civil, a la sazón custodiados en el Archivo de Salamanca. A raíz de la inminente determinación del gobierno del PSOE en favor de la petición, hubo una protesta multitudinaria en Salamanca para reclamar la “unidad del archivo”. A todas luces, aún queda pendiente una voluntad generalizada de reparar a quienes se ha segado su memoria histórica. En última instancia, quisiéramos puntualizar que todo lo dicho en este apartado se refiere al entorno político, ya que en el ámbito académico, y sobre todo en el cultural, como veremos, el conflicto civil ha venido recibiendo una consideración notable, especialmente, por razones evidentes, a partir de los 80.

⁴⁸ Los recuerdos trágicos y heroicos suelen ser los más susceptibles a la retención así como la mitificación tanto por parte del Estado como de los propios protagonistas (Aguilar Fernández 356).

⁴⁹ En el momento en que se escribe esta tesis –junio de 2009– se acaba de presentar una querrela contra el Juez Baltasar Garzón por prevaricación en su investigación en torno a los crímenes de la Guerra Civil y la apertura de las fosas comunes.

1.3. El teatro de la memoria

1.3.1 Antecedentes: Desarrollo de la memoria histórica de la Guerra Civil en la novela y algunos estudios cinematográficos.

Un teatro sin memoria seguramente será un puro producto de moda efímera.

Guillermo Heras

Antes de llevar a cabo el estudio sobre el teatro contemporáneo que trata de la memoria histórica, quisiéramos acercarnos a los estudios de este subgénero desde el punto de vista de la novela, puesto que las maneras por las cuales ambos géneros se acercan al pasado de la Guerra Civil –sin perder de vista las divergencias intrínsecas entre los dos–, se relacionan en muchos sentidos. Habida cuenta la falta de estudios exhaustivos que estudian el tema de la contienda civil en el teatro –y en la poesía y el cine–, nos parece importante para nuestro tema examinar de modo sumario el trabajo sistemático y trascendente sobre este tema que han realizado varios críticos en el campo de la novela durante el posfranquismo. Ante todo quisiéramos destacar la labor extensa que Maryse Bertrand de Muñoz ha venido llevando a cabo desde antes de la muerte de Franco, puesto que en la introducción de un texto que reúne 23 artículos suyos sobre el tema, *Guerra y novela* (2001), Bertrand de Muñoz certifica haber examinado “cerca de *mil quinientos libros* que tocan los hechos bélicos de los años treinta de cerca o de lejos, enteramente o de forma episódica, desde el mismo tiempo de las hostilidades, los años de posguerra o desde el posfranquismo y los años actuales” (7).⁵⁰ A lo largo de todos estos años de investigación, Bertrand de Muñoz ha advertido la relación peliaguda entre la historia, la política, la autobiografía, el mito y la ficción en las novelas que se acercan a un tema tan reciente como es el conflicto civil.

De acuerdo a Bertrand de Muñoz, durante la conflagración y la primera posguerra se cultivan profusamente los géneros de la “subnovela”, las novelas dramáticas y las propagandísticas, a la vez que se aprovecha de la subversión del lenguaje en la novela política de ambos bandos. Asimismo, esta investigadora subraya el tono triunfalista y auto–justificadorio por parte de los vencedores, característico de

⁵⁰ Las itálicas son nuestras.

las novelas sobre las hostilidades de 1936,⁵¹ amén de la frecuencia temática de las cárceles y las torturas recibidas en ellas, tendencia que se continuó, por cierto, en las novelas memorialísticas del posfranquismo. Al mismo tiempo, hace hincapié en la gran cantidad de autoras que escribieron ficciones narrativas en torno a una contienda en la que el rol de la mujer se había puesto de relieve más que en otras guerras modernas (*Guerra y novela* 8). Por otro lado, apenas se producen novelas entre 1950 y 1960, quizá en virtud de la amnesia colectiva tan en boga durante éstos años a raíz de la integración generalizada del régimen al nivel internacional (82). Conjuntamente con el impulso de la ley que eliminó la censura previa, y el empleo arbitrario de la misma, a finales de los 60, se nota más liberalización en torno al contenido de la Guerra Civil, el cual favorece el surgir de otras interpretaciones de las hostilidades que diferían del discurso oficial. Estas novelas se delimitaban, particularmente, por su tono más reflexionado y distanciado del conflicto.

Por lo demás, Bertrand de Muñoz identifica cuatro fases en su análisis de la reconstrucción simbólica de la memoria colectiva de un acontecimiento traumático por medio de las creaciones culturales: 1) el silencio y la versión convencional que hace caso omiso a los aspectos negativos 2) la amnesia o el olvido 3) la memoria particular a expensas de la vertiente ideológica y 4) la idealización del acaecimiento dramático en aras de incidir en las acciones positivas de ciertos grupos sociales. No obstante, al igual que los individuos, durante las etapas de presunta negación y olvido, es posible notar un proceso psicológico en la creación cultural, con lo cual las obras simbólicas ponen de manifiesto una memoria intrusa mediante la revelación, asimilación, elaboración, aceptación y/o acentuación de ciertos aspectos del hecho traumático. Un ejemplo cinematográfico de ello sería un análisis por parte de Ripoll i Freixes (1992) de 66 películas filmadas entre 1940 y 1991 cuya intriga principal se relaciona con el conflicto civil. Dicho estudio sugiere que las dos etapas más productivas corresponden a 1940-1944 y 1975 a 1991, apuntando así que hubo, de hecho, una etapa de 25 años (1950-1975) en la que predominaba la amnesia. Además, las películas de la primera etapa disfrutaban de un tono más dramático y tendían a defender la versión franquista; en cambio, las que se filmaron durante el segundo período solían expresar la perspectiva republicana, explorar las fuentes político-

⁵¹ De acuerdo a Reig Tapia, el cine de la victoria efectuó pocos logros estilísticos en virtud de su exagerado maniqueísmo (64). Más aún, los vencedores filmaron una cantidad disminuida de películas sobre la Guerra Civil, y no aportaron en absoluto películas que tocan este tema una vez consolidada la democracia (70).

culturales de la represión, y valerse de un tono menos aparatoso (*Guerra y novela* 81-99). Por su parte, Reig Tapia determina que nada más caben dos maneras de escribir sobre un conflicto tan catastrófico como lo fue la Guerra Civil: 1) perseverar en el testimonio de la misma 2) evadir el tema por su peso abrumador. Ello motiva el hecho de que haya pocas obras centradas precisamente en las hostilidades y que, en el sentido inverso, la mayoría de la literatura escrita posterior a 1939 refiera al conflicto de modo implícito (Reig Tapia 44). Quisiéramos puntualizar que si bien es cierto que había cierta tendencia a servirse de la alegoría o del teatro histórico, o simplemente de hacer una referencia ocasional, de paso, al conflicto de 1936, también es verdad que se escribieron más de 140 piezas teatrales que tratan explícitamente de la contienda civil, por no hablar de la cantidad voluminosa de novelas sobre aquella conflagración que ha podido reunir Bertrand de Muñoz.

Ahora bien, hubo, sobre todo, un auge a finales de los 60,⁵² que se prolongaría de modo entrecortado hasta 1988 –con algunos descensos notables en 1981 y 1988–, en las novelas publicadas cuyo tema era la conflagración de 1936, principalmente entre los autores que vivieron las belicosidades (Mechthild, *La Guerra Civil* 39). Esto es contestado, en parte, por Bertrand de Muñoz, ya que según su modo de ver hubo una explosión novelística sobre el conflicto civil y la posguerra a medida que se consolidaba la democracia y se liquidaban los últimos vestigios de la censura franquista.⁵³ De cualquier modo, ambos concuerdan en marcar la fecundidad de la novela que aborda el tema de la refriega civil desde 1975,⁵⁴ si bien Mechthild puntualiza que nada más hubo una paulatina metamorfosis en la literatura escrita en la transición que se consolidaría durante el *boom* de la nueva novela española a mediados de los 80 (*La Guerra Civil* 38). En efecto, esta lentitud en la “transición” literaria se debe, en parte, a la presencia de varias generaciones de escritores y la consiguiente pluralidad de perspectivas en la memoria histórica a ser novelada, y quizá también por la inestabilidad del país.

⁵² En relación con el cine, ocurrió lo mismo, es decir se empezaron a multiplicar las versiones de la Guerra Civil, así como la estética de las mismas, en las películas filmadas en el decenio de los 60. De interés particular fue el cine documental –de los mejores de su género– hecho sobre la Guerra Civil. (Reig Tapia 62).

⁵³ Según esta investigadora, aunque habían redactado algunas obras con anterioridad a 1975, la mayor parte de los autores esperaron la muerte de Franco o la solidificación de la democracia para iniciar su escritura sobre la contienda civil (“Novela histórica” 62)

⁵⁴ Reig Tapia también apunta a una explosión de cine en los años inmediatos de la transición, seguida por un período de relativa calma a causa del fomento político del consenso, otro despertar en el cine en 1986 – fruto lógico del cincuentenario del inicio de las hostilidades–, y, por último, una nueva mengua en los estrenos al respecto después de las festividades conmemorativas (86).

Pues bien, entre las obras sobre la contienda civil escritas a la sazón por autores pertenecientes a distintas generaciones, se encuentran los siguientes géneros: la alegoría alusiva, la concreción histórica, la abstracción filosófica, el collage de varias voces fragmentadas, el relato subjetivo de un personaje, y la memoria individual. Con respecto al contenido, estas novelas “transitorias” constan de más feminismo, una nueva relación entre sexos, una subversión irónica de algunos discursos trascendentes, un proyecto de emancipación de la izquierda –un naufragio de la izquierda y la utopía–, y una búsqueda de identificación que conduce a una falta de realización política e histórica, o más bien, a una apropiación individual de la historia y la realidad. Pero también es cierto que el tema del franquismo goza de más envergadura que la Guerra Civil durante la transición política (Mechthild, *La Guerra Civil* 40–43).

Por otro lado, Bertrand de Muñoz apunta al tono reivindicativo, auto-justificativo, y despectivo, parecido al de los vencedores durante la primera posguerra, que ostentan muchos de los libros publicados por los vencidos en la transición política, además de la propensión casi al unísono a condenar el franquismo, aunque no con la misma radicalidad que antes. Conforme se aleja temporalmente de la conflagración, se percibe cada vez más imparcialidad y más idealización de la contienda en el discurso narrativo. Sin embargo, ciertos temas (el encarcelamiento, el regreso, y la infancia vivida en la Guerra Civil) y subgéneros (la bibliografía novelada y la ficción histórica) se originaron en el franquismo para colear en la democracia. Desde el colofón del franquismo, se estrenan los subgéneros de la novela femenina y la novela policiaca, cuya trama se nos es revelado gradualmente. A partir de los 80 se advierte una novela guerrera para niños, además de otras novelas ubicadas en espacios en los que no hubo lucha (Bertrand de Muñoz, “Presencia y transformación” 11-14).

Durante el mismo período, Bertrand de Muñoz hace hincapié en la proliferación de libros de relatos y testimonios cuyos protagonistas son niños que comparten sus desahogos, confesiones y/o puras observaciones. Aún más, incide en el alto relieve que adquiere desde 1976 el relato primero, ubicado en años posteriores –con frecuencia en los 60 o 70–, amén del recuerdo (el relato segundo), puesto que se retorna a la cuestión de la refriega de forma casi maquinal e insistente.⁵⁵ Se aprecia, además, algunos de los elementos de un género corolario a la autobiografía y la

⁵⁵ Bertrand de Muñoz destaca, asimismo, la fuerte tendencia a utilizar la primera persona para vincular la identificación entre el autor y el narrador en estas novelas que a menudo se recurre a la estratagema de documentos o papeles hallados por casualidad por parte del narrador (*Guerra y novela* 60).

novela, la autoficción, que tanta popularidad gozaba en Francia a finales de los 70 y a principios de los 80. Dicho género se define en su variante español por valerse de un hombre ordinario que escribe su vida sin cronología precisa, caracterizándose asimismo por la expresión de todas los puntos de vista de este personaje sobre las refriegas, además de la semejanza y alteridad dudosa del autor y el narrador, la contradicción, y la ficcionalización de la vida auténtica (Bertrand de Muñoz, “Presencia y transformación” 12-13).⁵⁶ De modo parecido, Bertrand de Muñoz señala la publicación de un tipo de novelas de antihéroes entre 1976 y 1986, en las que el autor-protagonista topa con fotos, mapas y postales que lo inducen a buscar su identidad –rara vez exitosamente–, y a entablar un diálogo con su pasado a través de un auto-diálogo, un “alter ego”, o interlocutores. La fusión del tiempo y el espacio en estas novelas facilitan la oscilación de los personajes entre dos espacios (el real y el del recuerdo) en una especie de rito de regreso a las orígenes que se asemeja al mito nietzschiano de “eterno retorno” (Bertrand de Muñoz, “El viaje” 15-21). En definitiva, esta tendencia a la autobiografía, aunada a la siguiente que trataremos (el mito), conforman las dos predilecciones más destacadas entre las novelas que tocan el asunto de la Guerra Civil en el posfranquismo.

Una vez arraigada sólidamente la transición democrática, se observa una tendencia a ver la Guerra Civil como mito por primera vez,⁵⁷ inclinación que se consagró con la publicación de *Mazurca para dos muertos* en 1983,⁵⁸ novela en la cual Camilo José Cela retrata a un personaje que se aprovecha de la conflagración para cometer un crimen privado, plasmando de este modo “una guerra pequeña dentro de la guerra civil a escala nacional” (Bertrand de Muñoz, *Guerra y novela* 42). Efectivamente, las novelas redactadas a partir de 1983 no suelen justificar una ideología concreta ni acentuar el sufrimiento por este motivo, como lo hicieron las novelas escritas durante el franquismo. Al contrario, estas novelas nuevas no analizan la lucha cainita –si bien ésta sigue siendo un contenido preciso al desarrollo de la

⁵⁶ Esta crítica puntualiza que, a su modo de ver, el libro *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) viene a ser la primera novela española que disfruta de elementos de la autoficción (Bertrand de Muñoz, *Guerra y novela* 58).

⁵⁷ A este respecto, todo el siglo XX ha producido una cantidad nutrida de novelas cuyo tema principal radica o bien en los mitos antiguos o en las guerras del siglo pasado (Bertrand de Muñoz, *Guerra y novela* 65). Añadiremos que lo mismo se observa en el caso del teatro del siglo XX.

⁵⁸ Esta novela se destaca por no estructura centrípeta, elíptica, y poco lineal, así por el crimen de traición que trasciende y despolitiza la conflagración civil, para llegar al mito. Bien es cierto, no obstante, que Bertrand de Muñoz advierte los primeros indicios de esta propensión para el mito en el libro *Volverás a Región* de Juan Benet (*Guerra y novela* 67).

trama— sino que aprovechan de ella fundamentalmente “de pretexto para relatar conflictos eternos, para dar cuenta de una condición humana, degradada si se quiere, pero perenne”. Como todo mito, estos libros repiten un hecho ejemplar, aunque sea negativo, rompen con el tiempo profano, y despojan el hecho bélico definido de su ubicación temporal y espacial, así como de todo lo que lo caracteriza, para convertirlo en un símbolo ahistórico, desideologizado y desindividualizado que podría tener lugar en cualquier conflicto guerrero; únicamente perdura el entorno de animadversión y crueldad. De ahí que el tiempo no rectilíneo, la falta de maniqueísmo, y el empleo de la Guerra Civil como telón de fondo de la trama singularizan estas obras recientes. En concreto, la dualidad de la historia y la ficción, con frecuencia unida a algunos elementos autobiográficos, favorece la mitificación histórica, patentizada a menudo a través de los siguientes temas: el Cainismo, el antagonismo sempiterno del bien y del mal, la tragedia del primer pecado y la destrucción del fin del mundo. Tales trayectorias míticas, claro está, estriban en las de la Biblia (Bertrand de Muñoz, *Guerra y novela* 65–73).

Y no hay que olvidar que este proceso de mitificación se dio sobre todo entre los novelistas jóvenes (Bertrand de Muñoz, *Guerra y novela* 60), hecho que corrobora Albert Mechthild según el cual estas novelas fueron redactadas primordialmente a partir de 1985 por quienes nacieron en los 50. Por tal razón, estos autores no experimentaron las belicosidades; más bien, su escritura evidencia, en gran medida, un distanciamiento emocional de las mismas. Es más, este crítico señala el afianzamiento de una nueva novela española sobre la Guerra Civil que se vale de las tendencias artísticas de la posmodernidad posttotalitaria (el nuevo historicismo, la metahistoria y la metaficción)⁵⁹, da protagonismo al colectivo —se sirve de una pluralidad de voces y perspectivas— en lugar del individuo, amén de pasar de la realidad histórica a la imaginación, la ficción, y el mito. Por otra parte, esta nueva novela española de la memoria histórica disfruta de una función desmitificadora con respecto a los mitos del discurso oficial del franquismo, así como la indagación crítica acerca del papel del intelectual en la sociedad. Del mismo modo, se aprovecha de una variedad de formas estéticas, entre las cuales cabe señalar la fragmentación del texto, la injerencia entre distintos niveles temporales —se mezclan las retrospectivas y las anticipaciones de forma anacrónica—, la ironía, lo lúdico, además de la incorporación

⁵⁹ De hecho, la metaficción historiográfica es la modalidad preferida entre estos escritores novatos (Mechthild, “La Guerra Civil” 43).

de documentos, imágenes, símbolos, y referencias intermediarias. Por último, su tono oscila entre la vehemencia iconoclasta, el dinamismo, el escepticismo, la subjetividad y una preocupación moral con el pasado para deliberar conjuntamente sobre cuestiones estéticas e históricas (Mechthild, “La Guerra Civil” 40–44).

A tenor de los estudios de Bertrand de Muñoz y de Albert Mechthild, el de Claudia Jünke, subtítulo “*La Guerra Civil Española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España*” (2006) mantiene lo primordial de este enfrentamiento a la hora de analizar la novela y el cine producidos a lo largo de las últimas dos décadas (102). A la par, concuerda con la susodicha teoría de Bertrand de Muñoz en cuanto a la mitificación de las hostilidades en las obras actuales, al subrayar la tendencia flamante a “una despolitización, deshistorización y descontextualización del acontecimiento histórico”; el mismo que viene a “funcionar como punto de referencia común y simbólico para un amplio grupo de receptores”. En buenas cuentas, argumenta que dichas novelas y películas, abocadas al simbolismo así como la reminiscencia, sirven de “categoría cultural localizada en un pasado separado del presente” que se adjudica “sentido a través de representaciones e interpretaciones retrospectivas.” Por lo tanto, devienen un lugar simbólico en el que se decanta una memoria colectiva desprovista de partidismos. En concreto, se percibe un influjo mutuo entre el recuerdo comunicativo y cotidiano –que abarca tres generaciones y aflora en estas obras– de las belicosidades, y estas novelas que fijan y privilegian la memoria colectiva en función de su repercusión en el ámbito social y cultural. Al igual que Bertrand de Muñoz, Jünke confirma la inclinación actual de la novela (y el cine) a situarse predominantemente en el presente, con lo cual este género se convierte en un “*lieux de mémoire*” que anexiona la historia con la ficción. Paralelamente, este crítico confirma una segunda estructura estilística al uso entre los autores y cineastas cuya obra se centra en la Guerra Civil: ubicar la acción exclusivamente en el pasado, conservando de esta manera la memoria de las belicosidades (Jünke 104-107).

De igual manera, Ulrich Winter ratifica la amalgama del posmodernismo y neomodernismo cultural de los 80 y 90 y las representaciones culturales de la memoria histórica que se patentizan a nivel estilístico a través del desdoblamiento y lo lúdico. A nivel temático, esta influencia mutua se evidencia mediante las maneras susodichas: la multiplicación de perspectivas, la desmitificación del discurso franquista, la mitificación de la Historia relegada, amén de una voluntad paulatina a la

reconciliación de memorias convergentes. Asimismo, los autores actuales se centran cada vez más en la cotidianidad de la gente común, a cambio de la marginación, e incluso desvanecimiento, de los grandes acontecimientos históricos. Como motriz de tales acontecimientos históricos, el colectivo está en el punto de mira, mientras que se suelen deconstruir los héroes, quienes ya no ejercen de impulsores autónomos de la acción. Por otra parte, Winter sostiene que la literatura que toca el tema de la Guerra Civil es la que pone de manifiesto de modo más rotundo la transformación de dicho contenido, por lo que propone “un esquema evolutivo muy reducido, uno de muchos posibles” de dicha evolución temática: 1) entre 1975 y 1982, el traumatismo 2) de 1982 a 1995, la estetización y la desrealización metaficcional 3) y de 1995 a 2005, la reconciliación. Mientras que las dos primeras categorías coinciden, en su totalidad, con las conclusiones de Bertrand de Muñoz y las de Mechthild, la tercera responde, al juicio de Winter, al aumento en las conmemoraciones y la mercantilización de la literatura. Más aún, Winter constata la aseveración de Mechthild, de Bertrand de Muñoz,⁶⁰ y Ana Luengo (*La encrucijada* 36)⁶¹ que algunas obras constituyen en sí un “*lieux de mémoire*” (Winter 9-12).

Cabe destacar, por último, la labor de Ana Luengo, quien, luego de un análisis exhaustivo de varias novelas trascendentes –escritas entre 1991 y 2001– cuya trama principal se relaciona con la Guerra Civil, pone de manifiesto su propia teoría acerca de la novela de la memoria histórica contemporánea. En primer lugar, esta crítica cita el papel relevante de la memoria en la Nueva Novela Histórica como un recurso que permite el acceso al pasado cuando ambos niveles temporales (el presente y la historia) conviven en la diégesis. A este respecto, plantea un acercamiento paulatino de la novela contemporánea y la histórica a través del cual se van desdibujando las delimitaciones entre ellas hasta fundirse en un nuevo género, la Novela de Confrontación Histórica, que comprende “todas las novelas que ofrecen un entendimiento del presente a partir del pasado, así como un replanteamiento de éste.”

⁶⁰ Concretamente, Bertrand de Muñoz mantiene que el arte –y principalmente las formas narrativas, es decir, el arte, la novela y la televisión– se desempeñan el papel de preservar el recuerdo colectivo de acontecimientos traumáticos. En efecto, un estudio psicológico llevado a cabo por Igartua y Páez (1995), en el cual eligieron estudiantes al azar para ver tres películas que presentaron la Guerra Civil de modos distintos y asignaron la culpa a diferentes coyunturas, concluyó que, por lo general, las representaciones culturales de la conflagración influyen en la percepción que tienen los ciudadanos de su historia reciente, especialmente si provocan más identificación emocional con los protagonistas (citado en Bertrand de Muñoz, *Guerra y novela* 93-97).

⁶¹ Inclusive, las contribuciones de la literatura a la memoria colectiva pueden hasta deslegitimar “la conmemoración oficial, aunque lo que ofrezca no sea ninguna verdad objetiva” (Luengo, *La encrucijada* 52).

En este sentido, el relato primero se sitúa en la época del autor y del lector aludido, y en el ínterin, el narrador cuenta una historia de una época anterior, lo que conduce con frecuencia al uso de fenómenos de anacronía, tales como la analepsis y la prolepsis. En efecto, “este tipo de novela recurre a una apropiación de la realidad, que hace que se imiten las formas de rememoración tal como se dan pragmáticamente.” Aun a pesar de que algunas de estas novelas se sirven del pasado por pura curiosidad o por efectismo –otras lo emplean, claro está, a fin de propiciar una reflexión crítica–, todas las obras que disfrutaron de dicha denominación “canalizan la memoria colectiva y sirven de contrapunto o apoyo a otros discursos historiográficos, sean científicos o ficcionales”. (Luengo, *La encrucijada* 51-60). Al fin, cabe señalar que “el mundo intradieгético” de la novela deja entrever la transmisión de recuerdos entre los personajes, e incluso el modo por el cual los recuerdos transmitidos por un personaje incide en la construcción de la memoria colectiva de otro. De hecho un personaje puede ser transmisor, receptor y portador de la memoria histórica, incluso al nivel extraliterario, es decir en lo que se refiere a la recepción por parte de los lectores (66-67).

Habría que considerar todas estas propensiones actuales teniendo en cuenta que la memoria comunicativa de la Guerra Civil –es decir la que proviene de sus supervivientes– está por terminar, y por ende la literatura al respecto podría o bien dar otro giro inesperado en el futuro próximo o bien perder su relieve paulatinamente. En todo caso, conviene señalar que los críticos coinciden casi de forma unánime en señalar el relieve del tema de la Guerra Civil en la literatura española y también internacional, así como el auge vigente en la novela que trata de la Guerra Civil.⁶² Si bien existen obras de todos estilos y calidad, también es cierto que algunos de los libros contemporáneos sobre este tema se encuentran entre los mejores de su género.⁶³

⁶² Véase, entre otros, Ana Luengo (2004), Maryse Bertrand de Muñoz (toda su obra), Amalia Pulgarín (1995), y Frederick Benson (1967). Éste último apunta al fervor de los autores internacionales por la causa republicana, cuyas simpatías por el sufrimiento de las clases trabajadoras, encarnado en la lucha española, fueron el motivo primordial de las novelas suyas sobre este conflicto ajeno. De hecho, la transformación del pronunciamiento militar a una revolución social por parte de algunos grupos izquierdistas fue un argumento central dentro de una buena parte de la literatura extranjera sobre la Guerra Civil, si bien el rol de la misma como precursor de la Segunda Guerra Mundial también fue una fuente de inspiración para otros autores (141).

⁶³ Véase Albert Mechthild (1999), Ana Luengo (2004), y Maryse Bertrand de Muñoz (2001). Aunque Reig Tapia (2006) afirma que tanto el cine como la novela aún aguardan su obra cumbre sobre el conflicto, concede, a la vez, la importancia, tanto al nivel estilístico como al nivel de contribuidores a la memoria colectiva, de algunas de estas representaciones artísticas, especialmente las más recientes.

1.3.2 La progresiva convergencia de la literatura de la historia y la memoria

El interés reciente por la memoria, aunado al Nuevo Historicismo⁶⁴, han ocasionado, quizá, el renovado afán –por parte tanto de los escritores como de la crítica– por la literatura histórica y memorialística, las cuales a todas luces han venido creciendo a lo largo del siglo pasado y el presente. Sin minimizar las diferencias entre el género teatral y el narrativo, quisiéramos de nuevo echar mano a los estudios novelísticos para subrayar, en términos generales, las concomitancias entre los cambios en la novela histórica de la posguerra delineados por Gonzalo Sobejano⁶⁵ y las determinaciones de Kimberly Habegger en su tesis doctoral del drama histórico español que veremos más adelante. De momento, nada más quisiéramos resumir el esquema evolutivo de Sobejano respecto a la novela histórica durante el franquismo. Efectivamente, se vio una escasez de la misma en los años 40, y, acto seguido, un ensanchamiento del subgénero de la novela social para plantear el tema de la justicia colectiva mediante un conflicto del individuo con la sociedad en los 50. Durante esta misma década se manifiesta, asimismo, una propensión incipiente hacia las técnicas experimentales que evolucionó, en los años 60, hacia la novela estructural, cuyo acercamiento a la estructura de la conciencia y del contexto social del individuo permite que se indague en la personalidad del individuo. De igual modo, se advierte una tendencia a hurgar en el pasado con motivo de iluminar el tiempo presente, mientras que en los 70 se pone de manifiesto una fase metaficcional que se modifica paulatinamente en un regreso al realismo anterior (Sobejano citado en Habegger 54-55)

Acto seguido, habría que reincidir en el modo actual –se ha iniciado al principio del siglo XX y ha venido evolucionando para llegar a un punto culminante en los 80– de acercarse a la historia y la literatura; ya no se delimita tanto los parámetros entre los dos campos, sino que se resalta su subjetividad, pues ambas formas seleccionan, interpretan, y transmiten recuerdos, ofreciéndonos así otra

⁶⁴ El Nuevo Historicismo, generado a principios de los 80 en algunas universidades estadounidenses, afirma que tanto la historia como los modos de producción cultural colectiva son decisivos a la hora de analizar la escritura literaria (Luengo, *La encrucijada* 53).

⁶⁵ *Novela Española de Nuestro Tiempo*, Madrid: Prensa Española, 1970.

perspectiva de la historia que termina pasándose a la memoria colectiva.⁶⁶ Como observa José Vicente Peiró en lo que se refiere a la dramaturgia:

El drama histórico de los últimos años ha evolucionado hacia nuevos tratamientos de la historia en los argumentos; la supeditación del texto literario a la veracidad histórica se ha visto desplazada progresivamente por la vinculación e integración entre ambos: la historia ha ido quedando sometida al texto literario, porque partiendo de los acontecimientos acaecidos surgen libres interpretaciones que puede revelar sólo la ficción. (440)

En torno a la novela, Luengo aduce que la crítica suele coincidir en definir el subgénero histórico como aquél cuya acción tiene lugar antes de que el autor naciera o, por lo menos, tuviera conciencia de ello; no obstante, en la posmodernidad este subgénero comienza a englobar cada vez más variantes y evoluciones, transformándolo en un concepto escurridizo, y complicado a la hora de delimitar (Luengo, *La encrucijada* 37-38). Entre la crítica se ha puesto en tela de juicio, asimismo, la posible adjudicación de los géneros limítrofes (las memorias, la autobiografía, los episodios nacionales contemporáneos) al término novela histórica. Sin lugar a dudas, ha surgido, conjuntamente con la posmodernidad, una nueva opción a la novela histórica tradicional. Mientras que ésta pretende ser fiel a los hechos pasados, amén de presentar coherentemente acontecimientos bien conocidos cuyo relato básico se sitúa en un período pasado y avanza de modo lineal, generalmente con motivo de fomentar el patriotismo, la denominada nueva novela histórica, en sentido inverso, reconoce su subjetividad. Por tanto, no presume de ser fiel a los hechos históricos, no se sirve únicamente de los documentos “oficiales”; más bien, replantea la historia, se vale de la memoria colectiva, ofrece múltiples prismas, y reflexiones metahistóricas del pasado con motivo de dar libertad al lector para sacar sus propias conclusiones. Puesto que el autor de este género llega a cambiar y hasta deformar lo sucedido, se aprovecha, con frecuencia, de la confluencia de distintos períodos temporales, el uso de la analepsis y la prolepsis, la desfiguración, la exageración, y la parodia (Luengo, *La encrucijada* 39-42). Con una mirada, a menudo, irónica, anacrónica, heterodoxa, ecléctica, marginal, fragmentada, descentralizada, más humana, y, en fin, postmoderna, la nueva novela histórica desmitifica la literatura, la lengua y la historia (Pulgarín 203-205). De igual modo, esta novela enseña a sus lectores a comprender todo como resultado de la imaginación

⁶⁶ Al respecto, véase Ana Luengo (*La encrucijada* 53-54), Bertrand de Muñoz (*Guerra y novela* 40), Hayden White (*The fictions of factual representation*, 1976) y Paul Ricoeur (*Temps et récit*, 1983-1985).

y la memoria colectiva en su “ansia de recuperar la historia pasada para actualizarla en nuestro presente” (Pulgarín 66).

He aquí el punto culminante y lo que tiene en común una gran parte de la nueva novela histórica, subgénero que por su diversidad de manifestaciones resulta difícil de catalogar: “el acceso al pasado desde el presente”, o por lo menos la interrelación constante entre dos ejes temporales durante la narración al poner en cuestión las vías –quien recuerda o no recuerda, cuenta sus recordaciones, o se apropia de la memoria ajena– por las que la memoria se forma. A raíz de estas mudanzas temporales que, con tanta frecuencia, caracterizan este subgénero incipiente, se ha suscitado un debate vigente dentro de la crítica en torno a cuáles obras tienen cabida en el subgénero “histórico”, pues según muchos investigadores, no toda nueva novela “histórica” entra perfectamente en esta categoría, a diferencia de su antecesor –y todavía vigente en menor medida–, la novela tradicional histórica, cuya calidad flagrante de subgénero histórico ha sido, a todas luces, axiomático.

En virtud de esta duda sobre las clasificaciones, Luengo ha planteado, como mencionamos en el apartado anterior, un término nuevo que engloba a todas esas novelas contemporáneas difíciles de catalogar por ser “novelas contemporáneas, aparentemente, pero cuentan con una gran carga del pasado, es más: cuentan con un pasado que determina el presente de la diégesis, cobrando si cabe más importancia, o imponiéndose a la contemporaneidad de sus personajes,” por lo que la nomenclatura que propone para esta clase de novela que, al canalizar la memoria colectiva, pone en cuestión otros discursos historiográficos, sería la “novela de confrontación histórica.” Ésta serviría para todas las novelas que nos brindan una nueva perspectiva del presente a partir de un replanteamiento del pasado, sea de modo implícito o explícito,⁶⁷ a través de una reflexión crítica o a beneficio del efectismo de la obra. (Luengo, *La encrucijada* 44-51).

Conviene señalar, asimismo, que semejante enfoque de la historia no parte tanto de los acontecimientos destacados, ni del punto de vista de los poderosos, sino

⁶⁷ Como bien señala Ana María Freire López, se puede verificar los signos de historicidad explícitos en los documentos historiográficos (personajes históricos, detalles de la vida cotidiana, una pista para localizar la época) mientras los implícitos comprenden propuestos ideológicos verosímiles y propios de un determinado momento histórico que conducen a unos personaje, aunque sean ficticios, a actuar de cierta manera (61-62). Huelga decir que la fuente de estos signos de historicidad implícitos corresponde con frecuencia a la memoria colectiva, sobre todo si la época a tratar entra en el ciclo de memoria comunicativa, es decir aproximadamente en los últimos ochenta años (el tiempo suficiente para que alguien quien viviera un acontecimiento en su juventud podría contarlo) (Luengo, *La encrucijada* 57).

que se fija su memoria, sobre todo, o bien en el individuo o bien en las masas anónimas. De ahí que con el advenimiento del Nuevo Historicismo, y la indagación en cuanto a los confines entre la historia personal y la ficción, lo personal se va convirtiendo en historia. Quizá por acceder cada vez más al lado más oculto de la historia, por recurrir al marginal y/o el privado para revelar un conocimiento más completo de la misma, por emplear la imaginación con motivo de desenterrar la historia soterrada y por brindarnos un friso pluralista de la historia, los protagonistas de la nueva novela histórica representan con frecuencia al antihéroe. En este sentido, no nos sorprende que Iris Zavala haya señalado, sin minimizar las diferencias entre el proyecto modernista y el actual, la afición compartida entre los escritos de Unamuno sobre la intrahistoria –y las novelas históricas de Valle Inclán– y los autores postmodernistas, por la descentralización del sujeto histórico, así como la de–canonización y la deslegitimación de la historia (Zavala 85)⁶⁸. Y es que Unamuno aboga por el destierro del verdadero sentido histórico, ocultado debajo de la Historia de los grandes sucesos, cifras, y afamados: la historia auténtica, la de los nutridos seres anónimos “de carne y hueso” que habitan las vastas profundidades silenciosas de la cotidianidad (Unamuno 49-50). Al escritor corresponde, según Unamuno, el trabajo de calar dicha intrahistoria con el fin de ponerla de manifiesto,⁶⁹ lo cual, reincidimos, es una propensión común entre la literatura histórica actual.⁷⁰ De hecho, en una entrevista reciente con respecto a su concepción del drama histórico, algunos dramaturgos célebres como Ernesto Caballero y Domingo Miras hicieron referencia a la tendencia consustancial del teatro actual de poner de manifiesto las historias recónditas de las múltiples víctimas de la Historia (Mayorga et al., 21 y 30).⁷¹ En resumidas cuentas, es fundamentalmente a través de estas historias clandestinas, las cuales están revelándose por la confluencia en la literatura memorialística y la histórica, que está surgiendo la contra-memoria de la versión franquista del pasado, en vigor durante tantos años.

⁶⁸ A su vez, Floeck (“Teatro y posmodernidad” 209) y otros críticos han citado la influencia de la intrahistoria unamuniana en la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo.

⁶⁹ Véase la tesis doctoral de Angelines Echave (*Historia e intrahistoria en ‘San Camilo, 1936’ de José Camilo Cela*: Emory University, 1980: 129) para una elucidación de la distinción entre la labor del literato histórico y la del historiador.

⁷⁰ Habría que subrayar que, aunque existan algunas excepciones –como por ejemplo La Revolución Francesa–, de seguro, antes del siglo XX, hubiera resultado ahistórico retratar a las masas determinando de forma decisiva el proceso histórico (Habegger 252).

⁷¹ En efecto Wilfried Floeck nos asegura que en el teatro posmoderno “podemos hablar de un regreso a un nuevo realismo, a una conexión estrecha con la realidad de la experiencia cotidiana” (“Teatro y posmodernidad” 161).

1.3.3 La memoria en el género dramático

Con respecto al texto teatral, es, al igual que todo género literario, un medio de memoria por antonomasia. Por lo general, “el escritor tiende a multiplicar los signos temporales, incluso cuando la visión que pretende imponer es la de un tiempo inmóvil” (Gil y Joly, 14). Como advertimos anteriormente, si bien la novela y la dramaturgia de la memoria –especialmente las que se escribieron en el posfranquismo– tienen bastantes puntos de contacto, existen algunas disimilitudes entre la novela memorialística y el teatro de la memoria en función de las diferencias consustanciales a sendos géneros. De acuerdo a Frederick Benson, la novelista tiene dos ventajas intrínsecas sobre otros géneros como la poesía y el teatro al momento de desentrañar los carices dispares de la Guerra Civil: 1) A raíz de la elasticidad de su medio, puede abarcar una gama más amplia y por ende, ofrecer una perspectiva panorámica de la contienda y una visión profunda de los personajes en lugar de atenerse a un tema o acontecimiento aislado.⁷² 2) Ya que la novela requiere una atención puntual a los pormenores, las ideas del autor pueden confluír en la acción que retrata (42). Si bien es cierto que la novela goza de más elucidación textual, no hay que perder de vista la multitud de signos –gestos, movimientos, imágenes, luces, sonido, etc.– con los que cuenta el teatro, motivo por el cual éste puede también ofrecer una visión pluralista de un acontecimiento, amén de dar vida teatral a sus ideas sobre el escenario.

Y es que el teatro, por naturaleza, además de memoria escrita, también presenta, o por lo menos pretende brindar al público, una memoria representada (Araya 57), pues es un lugar nato de los recuerdos por muchos motivos que han variado según las épocas. Aparte de transmitir información (la historia escenificada), una obra representada también consta de un “acto” de memoria que entremezcla tiempos –el de la escritura del texto, el de la puesta en escena y el de su recepción (Ruiz Ramón, “El dramaturgo histórico” 31)– y memorias múltiples. En primer término, entrecruzan las reminiscencias de los hacedores de la representación (el autor, el director, el actor, el escenógrafo, el sonidista, el iluminador), pues las

⁷² Mientras que en su estudio del drama histórico, Herbert Linderberger reconoce la existencia de un drama panorámico que abarca una amplia gama de tiempo, múltiples espacios, y varios niveles de la sociedad, también admite que este tipo de teatro sufre a la hora de juzgar su calidad teatral (86).

retentivas de todos estos artistas teatrales se relacionan, se confrontan, y se influyen entre sí, no solamente durante los ensayos, sino también a la hora de la puesta en escena, cuya recepción por parte del público deja entrever, además, la influencia de los recuerdos de los espectadores en su lectura del espectáculo. Por consiguiente, se puede decir que la memoria del teatro estriba en una dialéctica entre la conciencia subjetiva y la memoria colectiva (Féral 15). Es, en fin, un trabajo de memoria en grupo que hace uso de los saberes artísticos y experiencias de vida de cada integrante en el proceso artístico –y de los de los receptores– para nutrir un imaginario común que se traducirá en un espectáculo. Según Ubersfield, el reconocimiento, por lo menos parcial, de este imaginario colectivo –mediante las experiencias teatrales anteriores, los textos leídos, las emociones vividas, el mito, y/o la historia rememorada– produce una sensación de agrado en el público (Féral 18-19). Por descontado, si decide servirse de una realidad histórica próxima, al dramaturgo no le toca esforzarse tanto en “exponer” la historia, pues el público ya la reconocerá (Lindenberger 20), claro está, debido a su memoria colectiva. Por otro lado, también es cierto que los conocimientos históricos de la audiencia limitan, asimismo, el dramaturgo histórico (25).

Curiosamente, Namer ha observado que los marcos de la memoria –lengua, espacio, tiempo– son los mismos que condicionan tanto nuestra aprehensión del teatro como la representación en sí (Féral 27). A este respecto, Daniel Meyran recalca que mientras el espacio teatral es un trozo del espacio del mundo, también el tiempo teatral comprende un pedazo de la historia “vivida” tanto por los espectadores como por los actores (205). De modo parecido, Henry Gil y Monique Joly subrayan que mediante los efectos de los signos auditivos y visuales, los nombres de los protagonistas, y el ritmo, la representación teatral engendra “una especie de tercera dimensión temporal”, o por decirlo de otra manera, facilita la ilusión por parte del público de atestiguar la historia en vivo (12). Hasta cierto punto el teatro deviene la “metáfora visible”, la “realización de la irrealidad” en la que el público también es cómplice, la “metáfora corporizada” en “una realidad ambivalente que consiste en dos realidades: la del actor y la del personaje del drama que mutuamente se niegan” (Ortega y Gasset 81-95). De acuerdo a Freddie Rokem, la ilusión de “vivir” la historia escenificada sobresale especialmente en el caso del teatro histórico, y viene a ser una paradoja debido a la capacidad particular del teatro –la novela y el texto historiográfico carecen de ello– de restaurar el pasado de modo estético y con sentido,

con lo cual las competencias reconstituyentes del escenario procuran contrarrestar, de alguna forma, las fuerzas destructivas de la historia. En realidad, la puesta en escena del teatro histórico crea una dialéctica entre el pasado histórico y el presente artístico –si bien se acerca más a lo ficticio a veces y otras veces a lo documental– que se vale con frecuencia de lo metateatral para acentuar tanto la calidad artística de la representación como la interrelación entre la historia, la actualidad, y a veces el tiempo de la escritura, que no coincide necesariamente con el de la puesta en escena (Rokem 3-19).

En este sentido, la memoria funciona como un medio respecto a lo sucedido, y de ahí las versiones disímiles sobre los hechos. Después de todo, la memoria “no existe jamás en sí misma”, sino que “tiene como función ‘alimentar el presente’ y la creación de la obra”, pasándose por el cuerpo del conjunto de hacedores del teatro, el de la audiencia, y primordialmente por el del actor, cuyo cargo principal es convertir, paradójicamente, el recuerdo en presente, o por así decirlo, de hacerlo “vivir” sobre el escenario. “Solo el cuerpo permite esta inmediatez de la memoria escénica. Él no representa sino que recrea, revive, reconstruye, imagina y performa” (Féral 25-26). Freddie Rokem llega a decir, por lo demás, que el actor se convierte en un hiper-historiador que funciona como un testigo de los acontecimientos vis a vis el espectador. En lugar de ofrecernos una mera narración de los acontecimientos tal cual el novelista o el historiador, el actor recrea los hechos históricos verosímelmente, acercándonos de modo directo a cualquier época (25).⁷³ A la postre, el teatro histórico representado deja entrever un recuerdo, procedente o bien de un texto escrito o bien de la memoria colectiva, y mediante un proceso catártico lleva a cabo un rito con el fin de “resucitar” el pasado, con frecuencia concediendo a la víctima una nueva oportunidad simbólica de atestiguar y enmendar una historia colectiva sesgada (Rokem 205). En suma, la historia y la memoria también se inmiscuyen sobre el escenario.

De sumo interés resulta, asimismo, el estudio “*Memory-Theater and Postmodern Drama*” de Jeanette Malkin, quien al brindarnos su definición del “teatro de la memoria” actual, cita las muchas concomitancias entre los términos de los cuales goza la concepción actual de la memoria, alterada en el posmodernismo, y los utilizados a la hora de definir la estética posmoderna. Asimismo, sugiere que algunos

⁷³ En este sentido, conviene señalar que el autor del vocablo “memoria colectiva”, Halbwachs, cotejó este fenómeno a una sociedad de actores, ya que la función principal de éstos estriba en ser fiel al sentido del texto de cara a la proyección de su memoria histórica en el espacio y el tiempo (Féral 25-26)

de los hitos teatrales contemporáneos –entre ellos, obras de Samuel Beckett, Heiner Müller, Sam Shephard, Suzan-Lori Parks, and Thomas Bernhard– son frutos del vínculo entre el discurso posmodernista y la reconsideración de traumas históricos sobre el escenario. En consecuencia, plantea el término de un teatro posmoderno de la memoria que evoca recuerdos reprimidos y tabúes –pero generalmente conocidos por los espectadores– para impulsar nuevos análisis de los mismos, además de favorecer la memoria y el discurso colectivo sobre el individual. Por lo visto, este drama de la memoria se sirve de la imagen y la voz, en lugar de los personajes narrativos o los dotados con habilidades psicológicas, pues el sujeto suele estar fragmentado y apartado de la voz recordativa por un lado, y por otro, se tiende a considerar la memoria como un proceso autónomo que irrumpe de sopetón, sin causalidad ni orden. A este respecto, tales reminiscencias prorrumpen caóticamente de la subconsciencia de una colectividad determinada –libre del control del individuo–, como una pesadilla de la Historia, para actuar en el público. Tal teatro no recupera ni reconstruye el pasado, sino que, debido a su manera divergente y traumática de acercarse al pasado, procura evitar el olvido, y por ende establece una dialéctica con la memoria y el olvido que repercute en el espectador. Estas obras interactivas se acercan a la cuestión de la memoria de una manera original, presentando así una serie o *collage* de remembranzas colectivas y confluidas, voces colectivas que hacen eco, y a veces algunas imágenes discordantes, alucinaciones y/o fantasmas. Por lo demás, disfrutan con frecuencia de las siguientes características estéticas: la parodia, la ironía, lo kitsch, el humor, la fantasía, la repetición, el monólogo, la desorganización o desplazamiento de la cronología, la convergencia temática, la metateatralidad, la deconstrucción, la sensualidad, las mutaciones irracionales, y las voces simultáneas, ventrílocuas, superpuestas, e involuntarias. A la vez, tienden a prescindir de la unidad, la puntuación y las acotaciones. A la postre, estas representaciones memorialísticas gozan de una orientación posmoderna que se centra en los rastros, las sobras, la ahistoricidad, la sincronía, y la simplicidad, amén de carecer de una óptica rígida, un significado determinado, y un mensaje didáctico. Finalmente, conviene notar que, por sus características polémicas, disfrutan de una recepción ambigua (Malkin 1-15).

1.3.4 Breve recorrido por el drama histórico español

Si bien es cierto que el teatro siempre ha gozado de un subgénero histórico, y que cuentan entre las obras del mismo varias de las obras maestras universales, también es verdad que esta clase de literatura ha cambiado según las épocas y tendencias estilísticas. A título de ejemplo, durante el Renacimiento el objetivo del teatro histórico español era el de glorificar la nación española y reforzar el orgullo patriótico. Por su parte, durante el Romanticismo el teatro se aprovechó de la historia como un telón de fondo en función de su inevitable conclusión: las fuerzas sociales siempre desbaratan la libertad, suprimiendo cualquier posibilidad de alterar los derroteros de la Historia por parte del individuo. A su vez, se puede clasificar en tres grupos distintos la dramaturgia histórica correspondiente al primer tercio del siglo XX: 1) el predominio del teatro poético como el de Lorca 2)⁷⁴ el esperpento de Valle Inclán que satirizaba la realidad y 3) y el teatro patriótico como el de Pemán (Habegger 33-44). Claro está que estas formas, sobre todo las dos últimas, influyeron en el teatro de la posguerra, después de la ruptura que significó la Guerra Civil, durante la cual el teatro de urgencia, centrada en la realidad inmediata, era el género que sin duda prevaleció.

En lo que se refiere a la posguerra inmediata, al igual que en el género de la novela, no se escribió mucho teatro histórico en los años 40, mientras que en los 50 los protagonistas del mismo –como los de la novela social– solían ser hombres públicos, integrados hasta cierto punto en el sistema franquista (Habegger 57). No faltaron adeptos a la continuación del teatro patriótico durante los albores del franquismo, por lo que resulta revelador la siguiente lamentación por parte de Gonzalo Torrente Ballester en 1968: “En el mejor de los casos, el teatro histórico contemporáneo es pura nostalgia; en los peores engaño y evasión” (380).⁷⁵ Está visto, sin embargo, que Torrente Ballester no toma en cuenta la obra histórica imprescindible de Buero Vallejo, Alfonso Sastre, y Rodríguez Méndez, entre otros. Pero también es cierto que, salvo Buero Vallejo –cuyo margen de flexibilidad era más

⁷⁴ José Rodríguez Richart corrobora la hegemonía del tratamiento poético-lírico en el drama histórico del primer tercio del siglo XX, escrito, por lo común en verso (128).

⁷⁵ Al referir al teatro histórico redactado, y sobre todo estrenado, en los años que van aproximadamente desde 1939 al 1958, Rodríguez Richart también ratifica la “manifiesta continuidad de modos y estilos con la precedente etapa”, pues por su visión triunfalista y esencialmente optimista del pasado español, cuentan de antemano con la anuencia de la censura (128).

amplio a raíz de su reconocimiento internacional—, la mayoría de los dramaturgos de izquierdas topó con el óbice de la censura al intentar montar sus obras. Al igual que otros críticos como Mariano de Paco (“Autobiografía” 85) y Martha Halsey (“Teatro histórico” 352), Rodríguez Richart señala el estreno en 1958 de la obra histórica de Buero Vallejo, *Un soñador para un pueblo*, como un punto de inflexión en este género, pues se comienza a servir de la Historia para esgrimir testimonios didácticos de carácter socio-político que procuran dejar una huella en el espectador (140). Es más, esta obra buerovallejiana inicia una proclividad al análisis del papel del pasado en la configuración del presente en vista de las posibles correlaciones entre ambos tiempos. En conclusión, las obras de los años 50 solían valerse de la cronología, la verosimilitud, la estética naturalista, la crítica de la coyuntura histórica y la reivindicación del protagonista. (Habegger 64).

En cualquier caso, la estética realista de la dramaturgia histórica extendida en los años 50, continúa en los 60 y a principios de los 70, a la vez que incorporan algunas técnicas experimentales, fruto de la influencia de Bertolt Brecht y otros corrientes experimentales a la sazón en boga. Como han advertido varios críticos — Francisco Ruiz Ramón, Kimberly Habegger (51), entre otros—, bastantes de las obras históricas redactadas a lo largo del franquismo constituyen, en realidad, críticas alegóricas al poder del momento. Por lo demás, se continúa el cotejo entre el pasado y el presente —iniciado en los 50—, agudizando, además, las referencias a la España coetánea, a la vez que menguan los elementos históricos, hasta el punto en que algunos críticos cuestionan su clasificación como obras históricas. De ahí que los dramaturgos se aprovechen con frecuencia de anacronismos intencionados, amén de un maniqueísmo —los antagonistas se caracterizan por su omnipotencia y su vileza— que sirve para reafirmar el mito de las dos Españas. En varias ocasiones se valen, asimismo, de personajes y situaciones que estriban en la literatura nacional como fuentes históricas (Habegger 138-140). Por lo común, sin embargo, el protagonista evoluciona —al igual que el de la novela estructural— o bien hacia un individuo más alejado del sistema político, o bien un personaje consuetudinario, representativo del pueblo español (58); una propensión que, por cierto, continuará en el posfranquismo.

Como en la novela realista de los 70 y 80, el teatro histórico de la misma época pone de manifiesto dos estructuras distintas: la comercial o más tradicional, y la abiertamente revolucionaria y maniquea que se sirve de un protagonista atípico o colectivo, abocado a la ruina a raíz de un conflicto entre la tradición y el progreso

(Habegger 58-60). Mas, a diferencia de los protagonistas de los 60, los de los 70 y principios de los 80 suelen ser menos heroicos y más corrientes. No disfrutaban de privilegios políticos ni gozan de fuerzas superhumanos, como sus predecesores de los 50 y los 60 respectivamente (283). Con respecto a la estética, vuelve el realismo o el neorrealismo, patentizados en el lenguaje, las acotaciones pormenorizadas, los elementos históricos –potenciadores de la ilusión fidedigna– y la suspensión de los anacronismos tan palmarios en los 60. Con todo, esta estética se puntualiza con la integración en las piezas de los sueños, las memorias, y otras estrategias innovadoras y/o distanciadoras, tal cual las de la década anterior, pero en menor medida (205-207). De hecho, tal clase de neorrealismo paradigmático, de una gran parte de las piezas de los 70 y 80, se denomina “realismo-esperpéntico” por parte de César Oliva (“Breve itinerario” 8).

Rodríguez Richart coincide con Kimberly Habegger al exponer una cuarta etapa en el drama histórico del siglo XX: ⁷⁶ a partir de 1970 se produce entre el denominado “Nuevo Teatro Español” un teatro histórico que, a pesar de distinguirse del período anterior en tantos aspectos temáticos y formales, conservan un decidido interés por la tendencia de la “generación realista” de examinar los temas históricos desde un punto de vista actual (140). De hecho, este crítico afirma que el “teatro de tema histórico tanto de la ‘Generación Realista’ como de la conocida como ‘Nuevo Teatro Español’ ha contribuido poderosamente a reformar y a completar a la vez la conciencia histórica de los públicos” (141), sugiriendo así que se ha colado en la memoria colectiva del pueblo español.

Teniendo en cuenta *todas* las manifestaciones teatrales –hasta las más obsoletas y menos populares entre la crítica– Manuel Pérez clasifica *El teatro histórico de la transición política* en tres grupos: 1) una tendencia restauradora con simpatías franquistas (por ejemplo, el teatro histórico en verso de Jaime Salom) 2) un teatro innovador que explota la historia reciente con fines oportunistas (como el de Jaime Salom) y 3) el teatro histórico de tendencia renovadora. Éste último lo divide en tres subtendencias: 3.1) la subtendencia radical cuyo propósito era denunciar mediante la historia, sin valerse de maniqueísmos excesivos (la mayoría de los

⁷⁶ Las primeras tres etapas del drama histórico del siglo XX, según Rodríguez Richart, incluían el drama histórico en verso (1910-1939), la continuidad de los estilos anteriores desde una prisma triunfalista (1939-1958), y el teatro de corte socio-político que insinuaba los paralelos entre el pasado y el presente (1958–1970) (140).

integrantes eran antiguos críticos tenaces de la dictadura) 3.2) la subtendencia reformadora que desea desenmascarar la verdad del pasado (por ejemplo, Buero Vallejo, Fernando Fernán Gómez, Alonso de Santos) 3.3) la recreación del pasado histórico en el teatro rupturista e irreal (por ejemplo, Arrabal) (Pérez, 84-93). Bajo este aspecto, también resulta sugestiva la aseveración por parte de Ruiz Ramón en 1989 respecto a “algunos de los mejores dramas históricos españoles contemporáneos” de los últimos treinta años, “incluidos los de Buero Vallejo”; a juicio suyo, “son, en su raíz ideológica, portadores de una visión dolorida, preñada de contradicciones, de uno de los grandes mitos de la historiografía española moderna y contemporánea: el mito de las dos Españas” (“El drama histórico” 38). Pero también admite, eso sí, que los más recientes dramas históricos de los 80 desmitifican lúcida y enérgicamente aquel mito, dejando las célebres dos Españas “frente a frente como espejo deformado y deformador la una de la otra” (45).

Contrastando las fechas de escritura y de representación del teatro histórico entre los años 1975 y 1998, Vilches de Frutos señala cuatro períodos en su evolución: 1) la recuperación de textos censurados (1975-1981), 2) la búsqueda de la verdad y del lado más humano de la historia, amén del uso de la Guerra Civil y la crítica del sistema político vigente como focos de crítica histórica (1982-1987), 3) el decanto y el uso de personajes históricos para humanizarlos, así como reflexionar sobre problemas existenciales o metafísicos, y el reanálisis de la Guerra Civil (1988-1995), 4) la desmitificación del presente y el pasado, la metateatralidad, y el uso de protagonistas femeninas a partir de 1995. Notablemente, Vilches de Frutos pone de manifiesto la habitual ausencia de “una referencia directa a hechos históricos concretos”, suplantada, más bien, con una “reflexión crítica sobre las transformaciones socio-políticas experimentadas por la sociedad actual” convertida “en protagonista histórica” (“Teatro histórico” 73-90).

1.3.5 La convergencia de la historia y la memoria en el teatro español

Un indicio de la convergencia de la historia y a la memoria sobre el escenario español sería el interesantísimo artículo aportado por Wilfried Floeck en el seminario internacional de 2005 que se trataba de las tendencias teatrales al inicio del siglo XXI: “Del drama histórico al teatro de la memoria”. Y en el que mantiene que ha mermado la producción del modelo del drama histórico asentado por Buero Vallejo y la generación realista desde finales de los 50 –un medio para esclarecer el pasado, reexaminar el discurso oficial de la historia, y ante todo comprender el proceso histórico así como la realidad actual– a raíz de la mudanza en la concepción paradigmático del proceso histórico, alterada en función del dilatado prestigio del *Nuevo Historicismo* y la estética posmoderna. Cita, además, “el auge de la teoría de las culturas de la memoria”, “un creciente afán de rememoración del pasado reciente, que está aumentando cada vez más en los últimos años”, a un tiempo que asevera la predilección entre los dramaturgos de la democracia para “la noción de teatro de la memoria” frente “al término tradicional de drama histórico”. Por tales motivos, aunados con el cambio político del país que supuso el posfranquismo, plantea que “el modelo de drama histórico parece haber evolucionado hacia el modelo de un teatro de la memoria que lucha abiertamente contra el olvido de un pasado tabuizado durante mucho tiempo” (Floeck, “Del drama histórico” 186-189). Es más, coinciden los rasgos de este teatro de memoria con los que se han acentuado la crítica de la nueva novela histórica, también denominada novela de la memoria. En síntesis, el teatro de la memoria se caracteriza por lo siguiente: la plasmación multiperspectivista, la subjetivación de la perspectiva, la despolitización, la estructura abierta, la participación activa del público, la reconstrucción de la identidad colectiva, así como una experiencia histórica subjetiva, fragmentaria y dinámica. En lo que se refiere a la estética y al tono, dicho teatro se suele valer del escepticismo, la ironía, lo lúdico, la interrogación y la duda. Carece en absoluto de un prisma maniqueo y totalitario de la Historia. Por último, sobresale particularmente por su amplia y aguda reflexión metaficcional del pasado y de su proceso de reconstrucción (Floeck, “Del drama histórico” 205). Cabe concluir que, a nuestro modo de ver, Floeck acierta bajo todos los conceptos, salvo en su modo de encasillar a Buero Vallejo y la generación realista como prosélitos del drama histórico, pues sin lugar a dudas *Misión al pueblo desierto*

(1999), *El tragaluz* (1967), y algunas de las obras escritas por miembros de la generación “realista” se podrían catalogar como anticipos del teatro de la memoria; es más, entrarían perfectamente en esta clasificación.

De ahí el atolladero al momento de intentar una separación puntual entre el drama histórico y el de la memoria, amén de clasificar y etiquetar las varias derivaciones de esta clase de teatro. A modo de ejemplo habría que señalar una posible afinidad entre el “teatro de la memoria” y una clasificación de la obra buerovallejiana en la que el investigador, Antonio Iniesta Galván, separa a algunas evidentemente históricas (*Las meninas*, *El sueño de la razón*, etc...) de otras como *Misión al pueblo desierto* –obra incluida en esta tesis– y *La detonación*, a las que califica de “teatro con excusa histórica”. En este apartado se coloca toda obra en la que predomina la ficción, se advierte lo onírico, y/o se favorece la fantasía de cara a la reconstrucción de “lo que pudo haber sucedido, con ocasión de hechos rigurosamente históricos, mas sólo como excusa u oportunidad para el desarrollo del drama”; es decir que si bien este teatro se basa “en hechos históricamente comprobados”, no se lo debe incluir entre las obras que conforman el “teatro histórico”. Ello se debe a la proclividad sobremanera del teatro “con excusa histórica” a la ficción “como derecho del arte”, tendencia que suele superar a la de las obras expresamente “históricas” (Iniesta Galván 49 y 240). En términos generales, esta clasificación de “teatro con excusa histórica” vendría a ser otra etiqueta para el *teatro de la memoria*, ya que se ocupa de acaecimientos históricos de una manera que incide en el papel del olvido, la subjetividad y la fantasía en el recuerdo de un pasado. Éste, con toda seguridad, tiene raíces tanto en la memoria individual del dramaturgo como en la colectiva que evidentemente ha influido en él.

Kurt Spang, por su parte desglosa el teatro histórico contemporáneo en dos categorías análogas a las de la Novela Histórica Tradicional y la Nueva Novela Histórica: Drama Histórico Ilusionista y Drama Histórico Antiilusionista. Aquélla se empeña en aunar la historia y la ficción, en destacar lo individual –y con frecuencia los héroes y hazañas que conforman la Historia–, y servirse del tiempo lineal, para de este modo, fomentar la ilusión de autenticidad y veracidad del pasado representado con el objetivo de hacer que el espectador lo viva como si fuera su época. En cambio, el Drama Histórico Antiilusionista renuncia a la linealidad, y escinde la identificación del público/lector con el pasado que recrea ficticiamente con motivo de “recordar constantemente al espectador que no está contemplando la realidad histórica sino los

eventuales paralelos con la actualidad y que, por tanto, se mantenga ‘despierto’ observando y juzgando críticamente la representación” (Spang, “El drama histórico” 30-31). Ya que esta clase de teatro histórico incide en el mundo cotidiano de los que padecen la Historia en lugar de los que la hicieron, y por ende procura representar a una colectividad intrahistórica, suele valerse de un elenco considerable (41).⁷⁷ Conviene subrayar que, al plantear esta teoría del drama histórico en 1998, Kurt Spang concluye que “elaborar materiales históricos no es un fin en sí mismo, sino la configuración estética de la interrelación entre pasado, presente y futuro, convirtiéndose así en una ‘parábola intemporal’” (42). Más aún, este teórico cita la escritura y estreno de la obra de Antonio Buero Vallejo como un momento decisivo para el drama histórico, pues el testimonio comprometido que ésta nos ofrece viene a ser el resultado de la dialéctica entre el pasado y el presente, como mencionamos anteriormente.⁷⁸ Por así decirlo, Buero Vallejo aprovecha del pasado con motivo de acuciar socialmente al espectador actual por dos maneras: ilumina el presente a través del pasado (función catártica) y desembrolla el pasado, dando lugar así al espectador a que forme una opinión autónoma sobre el mismo (función didáctica) (43).⁷⁹

Por añadidura, otro crítico e historiador del teatro español, Francisco Ruiz Ramón, también hace constar en su análisis del drama histórico lo siguiente: la mayoría de los autores españoles del drama histórico contemporáneo erigen su visión del pasado en función del presente, reflejando a sendos tiempos recíprocamente en el espejo del otro.⁸⁰ Ello produce, por regla general, un “tiempo de mediación, es decir, un tiempo construido en el que se imaginan, se inventan o se descubren nuevas

⁷⁷ De hecho, también intervienen muchos personajes en el homólogo del Teatro Histórico Antiilusionista, la Nueva Novela Histórica.

⁷⁸ El investigador Ricardo Doménech también cita la originalidad del teatro histórico buerovallejiano, una búsqueda de la verdad, así como una meditación doliente y crítica que insta a la audiencia a tomar una conciencia histórica y trágica de su pasado y que reactualiza singularmente un sentimiento típico del '98 (133, 200).

⁷⁹ Como señala José Rodríguez Richart, no sólo Antonio Buero Vallejo contempló la historia en función del presente, sino que ello era cierto para toda la generación realista (150). Significativamente, de los once dramaturgos que respondieron a la encuesta de *Primer acto* en cuanto a su definición respectiva del teatro histórico que citamos anteriormente, ocho apuntaron –entre ellos, representantes célebres de todas las generaciones en activa, como por ejemplo Juan Mayorga, Jerónimo López Mozo, Ernesto Caballero, y Domingo Miras– a la inevitable contemporaneidad de la historia escenificada (Mayorga et al. 5-30), dando a entender así que la memoria colectiva de la época en la que se escribe y se escenifica una obra histórica y la época recordada se influyen mutuamente. También conviene añadir que, en su guía para representaciones del drama histórico, Christian Moe, Scott Parker y George McCalmon sostienen que todo teatro histórico digno siempre deja que el presente departe a través del pasado, sea un pasado reciente o antiguo (5).

⁸⁰ Concurrentemente, Virtudes Serrano (“El teatro histórico” 71), Bonnín Valls (49), Martha Halsey (“Teatro histórico” 351), Monleón, José (“Historia” 5), Eduardo Galán (50) y Marcela del Río (100) confirman esta tendencia entre el teatro histórico contemporáneo.

relaciones significativas entre pasado y presente capaces de alterar el sentido tanto del uno como del otro, así como del uno por el otro” (Ruiz Ramón, “El dramaturgo histórico” 31-33). Esta teoría, asimismo, tiene puntos de contacto con la que plantea Eileen Doll en su análisis de las obras del destacado dramaturgo contemporáneo, Jerónimo López Mozo. En efecto, dicha investigadora propone el término “Teatro de tiempo sintético” para clasificar algunas obras lopezmozianas, escritas fundamentalmente a partir de los 80, que “mezclan referencias temporales en una simultaneidad escénica posmoderna” (“El papel” 34). En gran parte de estas piezas, “lo que plantea Lopez Mozo es una dialéctica sobre la historia misma al crear un ambiente sintético fabricado de varios momentos históricos y actuales.” Este “ambiente sintético” goza de “referencialidad”, pero “se ha fragmentado tanto que el público tiene que dudar de la veracidad del referente histórico tradicional y empezar a componer una nueva perspectiva que toma en cuenta los otros niveles de realidad y de ficción presentes en cada drama” (89 y 75). Tal simultaneidad temporal sólo puede ser el resultado de la memoria que, al nivel funcional, siempre estriba en la injerencia entre momentos distintos del pasado, el presente e incluso el futuro.

En este sentido, Ruiz Ramón afirma que la elección de la materia histórica a ser rememorada resulta ser “siempre un acto de complicidad con el presente” en virtud del “marco ideológico”, “tanto en relación con el pasado como en relación con el presente” y “homogéneo para autor y espectador”, que presidirá sobre dicha selección (“El dramaturgo histórico” 33-34).⁸¹ Más aún, subraya el hecho de que no se puede elegir un momento histórico –y sobre todo uno que tenga el fin de arrojar luz sobre el tiempo presente– sin que se haya influido en la opción, de algún modo u otro, los mecanismos de la memoria, y por añadidura, la memoria colectiva al uso con respecto al pasado seleccionado. He aquí otra cita primordial de dicho estudioso, indicativo de la confluencia actual entre la teoría de literatura histórica y la de la memoria:

La configuración de ese espacio del drama, que no es ni el espacio histórico del pasado ni el espacio histórico del presente, sino ese tercer espacio –único propio del drama– al que he llamado ‘espacio de la mediación’, se funda en una visión de la Historia no subjetiva, es decir personal del autor y privativa sólo de él, sino en una visión paradigmática *basada en los paradigmas de la memoria colectiva* acumulados y sedimentados, e ideológicamente cristalizados en la conciencia histórica del espectador –español o no– que reflexiona sobre su

⁸¹ En su estudio del *Teatro de Buero Vallejo*, otro crítico de envergadura, Ricardo Doménech, señala la posibilidad singular del teatro histórico de “*rehacer* el pasado histórico en un escenario, y de que todo un pueblo, ante esa recreación pueda interrogarse acerca de ese pasado y su destino” (129).

propia historia, es decir sobre ese ‘depósito de víctimas’ (Miras) para ‘entender y sentir mejor la relación existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede (“El dramaturgo histórico” 37).⁸²

Algo parecido señala José Romera Castillo cuando, aparte de citar como variantes de la interpretación del “drama histórico propiamente dicho” que presenta lo documentado sin interpretarlo y el “drama de interpretación histórica” en la que evidentemente se percibe la exégesis del autor de la materia histórica, también hace referencia al “drama híbrido”. En efecto, aunque este último tipo de teatro “no trate de ‘una determinada materia histórica’”, analiza, eso sí, la “historia de su época”, objetivo por el cual se deduce que la memoria colectiva echa mano de él (“Sobre teatro” 19). De modo semejante, el insigne dramaturgo José María Rodríguez Méndez plantea el término de “drama historicista” para su teatro de tema histórico que consiste en “un teatro en que la Historia es manipulada por el autor para definir sus tesis ideológicas o sus doctrinas de hoy (“Mi teatro historicista” 39)”. Además de disfrutar de fines didácticos, este teatro “va más allá de la Historia”, es decir “nace de la vida y no de los crímenes y fuentes de archivo. Es una historia vivida o revivida al contrastarla con los tiempos que me ha tocado vivir” (48). Es más, esta tendencia a examinar la verdadera esencia de la Historia, es decir el papel del pueblo en la historia, a la luz de las coyunturas actuales ha proliferado en la segunda mitad del siglo XX (“Sobre el teatro historicista” 156). Nuevamente estamos ante un autor que establece una dialéctica entre el pasado y el presente que, claro está, requiere de la plasmación del uso pragmático de la memoria para exponer la contra-memoria. A fin de cuentas, los críticos han señalado sobremano⁸³ lo escurridizo del término histórico, que conforme avanzaba el siglo XX y XXI, no ha dejado de aumentar su ambigüedad, ensanchar los contornos de su definición y converger con el subgénero memorialístico.

⁸² Lo subrayado es mío.

⁸³ Véase, además de los ya citados, Kimberly Habegger (5), María Teresa Cattaneo (3), Margaret Jones (217), Juan Ríos Carratalá (199), entre otros.

1.3.6 El caso de la memoria de la Guerra Civil en el teatro español

A la luz de la popularidad del teatro histórico durante el siglo pasado –hecho que ya hemos comentado–, quisiéramos poner de relieve la siguiente aseveración del investigador del drama histórico contemporáneo, Kurt Spang, en la que dice que, por lo común, los dramaturgos del siglo XX gozaron de “cierta preferencia por el pasado inmediato: la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Civil Española”, etc...(*El drama histórico* 43). Sin embargo, a más de tres décadas del conflicto civil, María José Montes señaló la escasez del estudio en relación al teatro cuyo tema es la contienda de 1936 (Montes 24), hecho en cierto sentido comprensible, por lo menos dentro de España, dado la exigua libertad de escribir sobre la memoria de un pasado tan vigilado por la censura y tergiversado por el régimen. Mas ya consolidada la democracia y coincidiendo con el cincuentenario del comienzo de la Guerra Civil, Maryse Bertrand de Muñoz constató la prolongada parvedad de estudios sobre esta refriega en el género de la dramaturgia española, salvo, por supuesto, algunos libros acerca del teatro *durante* la contienda civil –cuestión que no atañe a nuestra tesis– y manuales generales sobre el teatro de la posguerra que se refieren de manera compendiosa a algunas piezas que tratan de las belicosidades de 1936 (“Bibliografía de la creación 1” 369). Para colmo, estas observaciones conservan su vigencia aún en el siglo XXI. Independiente de algunos análisis sobre, como mucho, un par de dramaturgos determinados, tan sólo hemos podido encontrar dos artículos, poco extensos, centrados en el tema de la Guerra Civil en el teatro, además de dos tesis doctorales –ambas han quedado sin publicar–, entre las cuales se incluye una en italiano de Manuela Fox (Universidad de Trento, 2005) que divide una veintena de dramatizaciones en dos categorías, “teatro de la memoria” y “teatro de la verdad”, según “las características estructurales, semióticas e ideológicas de cada texto” (Fox 550).⁸⁴ La otra, de Atandra Mukhopadhyay (Pennsylvania State University, 1991), examina once obras enfocadas en el tema de la Guerra Civil, escritas o estrenadas entre 1951 y 1979, e insiste sin reserva en la carencia de “un solo estudio dedicado exclusivamente al tratamiento de la Guerra Civil en el teatro” (25). Esta investigadora hace hincapié, además, en la representación de los “sucesos histórico-sociales desde el

⁸⁴ Lamentablemente no hemos podido acceder a ella.

punto de vista del pueblo llano” (241), hecho corroborado por José Paulino en 1993 en su artículo “la guerra civil y su representación en el teatro español” que reseña aproximadamente 25 piezas:

Lo que une con cierta semejanza a obras, por otras razones dispares, era el haber escogido la perspectiva ‘intrahistórica’: unos personajes que no son héroes, ni sujetos de los cambios históricos, atrapados en situaciones que les desbordan, tratan de sobrevivir con generosidad o con miedo, llevados por circunstancias que modifican, pero no anulan su realidad e identidad propia. El escenario mostraba la imprescindible historia de la gente sin historia. (Paulino 168)

Sin lugar a dudas, concordamos con esta observación, hartamente cumplido entre la gran mayoría de las 150 piezas que hemos leído y analizado a lo largo de nuestro estudio.

Con respecto al segundo y último artículo, a nuestro conocer, dedicado propiamente al tema del conflicto civil en el teatro, “El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI” (2006), Manuela Fox se centra en una decena de obras, estrenadas o reestrenadas a albos de este siglo, que se sirven de técnicas innovadoras para reflexionar “sobre el asunto bélico desde una perspectiva posterior, distante temporal y emotivamente.” (551) Al examinar la recepción tanto de los textos como los montajes de estas obras, Fox reincide en la proclividad todavía vigente de redactar y poner en escena, como lo hizo Buero Vallejo en su teatro histórico, “obras que buscan en el pasado soluciones a problemas actuales: el estallido de nuevas guerras, la división del pueblo en el seno de una misma nación, el rencor y las sospechas entre quienes hace un momento eran amigos o hermanos” (559). Plantea, asimismo, la metamorfosis del teatro sobre la contienda escrito durante el franquismo, un “teatro político y de combate acerca de las dramatizaciones del conflicto” con motivo de “arrojar luz sobre asuntos desconocidos”, hacia un “teatro de asunto histórico” o “teatro de la memoria” que pone de manifiesto “visiones del conflicto que contribuyen a crear un cuadro más humanamente completo” con el fin de “crear fecundos paralelismos con el contexto social y político presente”, sin afán de imponer una teoría ideológica (559). Habría que puntualizar este argumento, empero, pues no todo el teatro escrito durante la dictadura era político ni didáctico, y en absoluto faltaban entre las piezas escritas en aquella época los paralelismos con el entorno contemporáneo a la sazón, sobre todo a partir de los 60. Fox acentúa, por último, la “función mnemónica en el espectador” que desempeñan estas piezas:

Adquieren aún más valor según un juego meta-narrativo: ellas mismas se presentan como un antídoto contra el olvido y la desmemoria, como instrumentos de una memoria de oposición. Además, el medio teatral, que es colectivo, público y ostensivo, cumple una función ritual y catártica, que se amplifica cuando la temática tiene que ver con la historia nacional, más aún si es reciente y sufrida. El concepto de meta-memoria se aplica a todo texto que trate del

conflicto, pues en cada uno se cumple el acto, declarado o no, de recordar, por el simple hecho de haber sido escritos. (553)

Esta última observación nos parece muy acertada, sobre todo si por añadidura se tiene en cuenta la plétora de obras que dramatizan y reflexionan de modo explícito sobre la cuestión de la meta-memoria, y/o el modo pragmático por el cual se rememora y/o se escenifica un pasado rememorado.

A fin de cuentas, no cabe duda que ha habido una evolución, paulatina y por rachas, tanto en el número de obras escritas cuyo tema es la Guerra Civil como en el modo por el cual re(memoran) tal suceso trágico a lo largo de las últimas siete décadas. Vistas en su totalidad, la primera década del siglo XXI es, como mencionamos con anterioridad, la que ostenta más piezas cuyo tema es la Guerra Civil. Ello se debe probablemente al realce del tema de la memoria a partir de finales de los noventa, así como la aprobación de tal Ley de la Memoria Histórica en el 2007 y la subsiguiente polémica en cuanto a la apertura de las fosas comunes –y otras vertientes de dicha ley– que protagonizaron los medios de comunicación por estas fechas. Por los mismos motivos, seguramente, la década de los 90 fue la quinta más productiva, con diecisiete obras, a la hora de cotejar la fecha de escritura de la dramaturgia escrita sobre la Guerra Civil. Con todo y eso, también habría que tomar en cuenta el hecho de que, por lo habitual, es cada vez más fácil publicar. Pues bien, a la primera década del siglo nuevo, la sigue la de los 60 con veinte obras, o bien a raíz de la leve apertura del régimen y la ligera mitigación de la censura, o bien en respuesta al discurso paradójico y tergiversado de paz adoptado por Franco durante estas fechas. Por otro lado, no nos sorprende que se escribieran diecinueve piezas durante los años 40, nada más concluir una lucha tan dramática como lo fue la de 1936, una que no dejaría de repercutir en la sociedad española desde que terminó, por lo que resulta ser la tercera década –empatada con la de los 80– con el mayor número de obras redactadas sobre la conflagración. Pero también habría que puntualizar este dato, pues el dramaturgo más prolífico, Max Aub, el autor de ocho de las piezas, las escribió desde el exilio, distanciado en el espacio del trauma y la censura franquista, y por ende, con más posibilidades de bregar con ella. También resulta significativo que la década en la que menos se escribió sobre este trauma fue los 70, probablemente en virtud de la decadencia del franquismo y el entorno inseguro de la transición. Una vez consolidada la democracia, se renueva el auge en las piezas escritas sobre ese drama, ya empezado en los 60. En efecto, entre 1983 y 1989 se redactaron la gran mayoría

(doce) de las obras escritas durante la década de los 80 (diecinueve); la misma que, como mencionamos anteriormente, comparte el tercer lugar con la de los 40.

Habría que reincidir, asimismo, en que el protagonismo de las personas corrientes e *intrahistóricas* sobresale como técnica a lo largo de los últimos setenta años en la mayoría de las piezas analizadas. Ello coincide con la asección de Doll que, en esta tendencia, se influyeron el teatro épico y marxista de Bertolt Brecht (1898–1956), y la evolución historiográfica hacia la propensión de desentenderse de los momentos y las personas heroicas para desenterrar las manipulaciones del pasado a través de la historia recóndita de la gente anónima (*El papel* 33). Dentro de España, huelga insistir en que las escrituras de Unamuno sobre la intrahistoria también mediaron en este afán, agudizado tras la Guerra Civil, y muy especialmente a partir de los 60. Cabe advertir que aquella década es precisamente la señalada por Iggers por las modificaciones en la filosofía de la historia y los estudios marxistas que tuvieron lugar en ella. En resumidas cuentas, dicho devenir resulta en la puesta de relieve de la “microhistoria” o la intrahistoria, la vida cotidiana de la capa baja de la sociedad en su contexto, y la idea del tiempo como entidad relativa y de flujo multifacético” (citado en Doll, *El papel* 31).

Por otra parte, conviene notar que la década en la que más se han escrito dramaturgia sobre la contienda protagonizada por personajes derivados de homólogos verídicos, y por lo común afamados, ha sido, por muy curioso que parezca, la época 2000-2009, seguida por la de los 80. Pueda que ello se deba a que, de modo general, cada vez más obras llegan a publicarse, o quizá sea un resultado de la cesación de la censura política, al afán posmodernista por la deconstrucción de figuras afamadas, y/o al deseo de reivindicar a las figuras más olvidadas y deformadas durante el franquismo, tal cual se hizo con las piezas sobre Federico García Lorca. Dicho poeta fue, en efecto, el personaje histórico que más protagoniza estas obras sobre la Guerra Civil, las mismas que casi siempre retoman su asesinato para (des)mitificarlo. Pero hay que delimitar esta afirmación, como no, pues las obras protagonizadas por personajes tópicos, fantasiosos, y/o intrahistóricos superan con creces a las protagonizadas por una persona famosa a la hora de tratar el tema de la lucha de 1936.

Ahora bien, durante la primera posguerra se escribe una cantidad significativa de comedias burguesas en torno al conflicto de 1936, a raíz fundamentalmente de la censura, la victoria de la derecha y los gustos del público burgués de la misma ideología, amén de la dificultad de entrar en análisis sobre un conflicto tan dramático

y cercano. Significativamente, algunas de las piezas más dramáticas sobre la contienda provienen precisamente de los exiliados, alejados, por lo menos en el espacio, de la refriega y la censura y por ende, capaces de sondear las dimensiones más engorrosas de la misma. Conforme se aleja temporalmente del conflicto, generalmente se percibe más elementos fantasiosos –y a veces hasta míticos– enmarañados con la severa realidad representada. Por razones evidentes, la mayoría de los dramaturgos que optaron por ubicar sus obras en plena lucha cainita, en lugar de rememorarla desde una época posterior, eran los que la vivieron en piel propia. También es cierto, seguramente por su edad, que éstas fueron redactadas fundamentalmente durante el franquismo, y sobre todo durante las primeras dos décadas del mismo. Por otro lado, el número reducido de jóvenes que eligieron ubicar sus obras precisamente entre 1936 y 1939 las escribieron, casi en su totalidad, durante el posfranquismo, en parte debido a que su realización como dramaturgos coincidió con la finalización de la dictadura. Pero no cabe duda que la mayoría de las obras en las que el conflicto civil goza de relieve dentro de la trama principal lo trata desde la memoria; lo más habitual, en fin, es que se ponen en escena dos tiempos dramáticos imbricados, confluidos, intercalados, o saltados. Es más, el tiempo dramático primordial no corresponde, por lo común, a los años bélicos, sino a un período posterior.

Insistimos, en cada uno de las siete décadas en las que se escribieron dramaturgia sobre la Guerra Civil, las piezas cuyo tiempo dramático principal corresponde a un tiempo posterior al 1939 superan con creces a las que se ambientan de modo directo en los años 1936-1939. Si bien los dramaturgos contemporáneos se valen de estilos variopintos a la hora de recordar las hostilidades de 1936, predomina la estructura de rememorarla *vis a vis* la memoria implícita –el conflicto dramático es una secuela de la conflagración que, con frecuencia, hace referencia a ella–, o sobre todo, el de recordarla por medio de una especie de memoria explícita que intercala por medio de la asociación, un juicio, una investigación, un lugar de memoria, una bola de cristal, etcétera, la puesta en escena de uno o más momentos posteriores con momentos que tienen lugar o bien durante la contienda misma o bien en la posguerra inmediata, y hasta en el futuro. Mientras que el primer procedimiento abunda durante el primer franquismo entre los dramaturgos mayores que habían vivido la Guerra Civil y se colea, a cuentagotas, aún hoy en día, tanto entre dramaturgos jóvenes como mayores, la segunda tendencia tiene uno que otro precursor en los 40 y 50, para

intensificar y diversificar su producción al final de los años 60, entre los dramaturgos mayores y, por lo común, reputados. Se consagra durante los años 70, tanto entre dramaturgos que habían experimentado la contienda como los jóvenes, justamente en la década en que se dejan de proliferar las piezas cuyo tratamiento de la memoria es de manera implícita. Aún más, la cantidad de obras que representan de modo explícito la memoria no ha dejado de incrementarse ni de transformarse a lo largo de las últimas tres décadas. A tenor de las susodichas teorías respectivas del “tiempo de la mediación” de Ruiz Ramón y la del tiempo sintético de Doll, con frecuencia se observan, entre las obras que hemos ubicado en la segunda categoría, la convergencia entre dos o más momentos temporales con el fin de producirse, a veces, un tiempo efímero de la memoria, en el que confluyen recuerdos asociados con varios momentos, y otras veces un tiempo irreal en la que se confunde la realidad del pasado con la dimensión fantásica, olvidadiza, y selectiva del acto de recordar. En el siguiente capítulo veremos con más detenimiento el modo por el cual el drama cuyo tema es la Guerra Civil evoluciona de una memoria aludida desde un tiempo dramático posterior, uno que hace hincapié en su calidad de resultado de la lucha anterior, a una “memoria visual” que hace acto de presencia, a menudo con todas sus facetas –el olvido, lo ilusorio, etc.– a través de un tiempo dramático posterior al conflicto. Este tiempo posterior da pie, con frecuencia, al uso de la analepsis, la confluencia de los tiempos –que rara vez avanzan linealmente–, e incluso a la prolepsis, con motivo de escenificar la memoria funcional de un trauma colectivo.

CAPÍTULO II

PRIMERA ETAPA DE LA MEMORIA DE LA GUERRA CIVIL EN EL TEATRO ESPAÑOL 1939-1969: LA VIGENCIA DE LAS BELICOSIDADES Y LA MEMORIA IMPLÍCITA.

De las casi ciento cincuenta obras que hemos podido identificar cuyo tema es la Guerra Civil, únicamente sesenta y tres fueron redactadas durante las primeras tres décadas del franquismo, a causa, en parte, de la censura férrea; razón por la cual nada más encontramos cinco piezas –escritas por cuatro exiliados– que entran en el apartado que hemos denominado “coletazos de teatro de circunstancias”. Por otra parte, queda patente que los vencedores no juzgaron preciso recurrir al género de urgencia, por lo que sólo hallamos un auto triunfalista de 1940. Así y todo, los autores del régimen, eso sí, colmaron de guiños triunfalistas su género preferido, el denominado teatro burgués. Esta clase de teatro reaccionario ostenta leves matices humorísticos, termina a lo Hollywood, y ante todo, sus protagonistas paradigmáticos defienden la moral burguesa y religiosa a la sazón en boga. Huelga decir que los dramaturgos del teatro burgués escribieron la inmensa mayoría de sus piezas cuyo tema es la Guerra Civil –veintiuna de las veintidós– durante estas tres décadas, y más aún, las estrenaron con facilidad. Naturalmente, al público burgués le encantaba esta clase de dramaturgia, y claro está, los dramaturgos de la misma no tenían que bregar con el impedimento de la censura. Como afirma Francisco Ruiz Ramón, “este teatro mayoritario y de clase ha servido con indudable maestría técnica a los gustos de un público” (*Historia* 301). Pero, a pesar de constituir obras didácticas, no promulgaron ningún cambio entre los valores burgueses; únicamente se esforzaban por mantenerlos y adoctrinar a las personas que osaban discrepar con ellos. Por tales motivos, “y no ya por su temática, por sus técnicas ni por su ideología, esta dramaturgia de *masa media* –intelectual y estéticamente hablando– ha quedado funcionalmente desfasada con respecto al nuevo teatro contemporáneo. Es, por ello, una dramaturgia heredada actualizada” de la *alta comedia* decimonónica. Mas “tal dramaturgia no interesa hoy por hoy a otros públicos igualmente españoles” (*Historia* 301).

Ahora bien, la manera más habitual de abordar el asunto de la guerra reciente fue, sin duda, el teatro político-social –cuenta con cuarenta obras redactadas

durante las primeras tres décadas de la dictadura– escrito por los perdedores del conflicto de 1936. Y es que la memoria histórica de la contienda civil fue explotada y distorsionada por parte de un régimen fascista que perseguiría sin tregua a los que habían integrado el bando republicano a lo largo de la dictadura, y cuya cicatriz profunda no dejaría de traumatizarles y recordarles las injusticias perpetradas, olvidadas y tergiversadas oficialmente contra los vencidos. En virtud de la censura, los encarcelamientos, así como la tendencia por parte de la izquierda española a marcharse de España, la mayor parte de la dramaturgia político-social se escribió, claro está, en el exilio, sobre todo durante las décadas de los 40 y 50, en las que prevalecía el discurso triunfalista más austero, así como las represalias más severas en contra de los perdedores del conflicto armado. Con mucho, el autor más prolífico fue Max Aub, si bien habría que puntualizar que una gran parte de sus doce piezas sobre la conflagración son obras en un acto; una propensión, por regla general, no tan habitual durante estas tres décadas. Otros tres escritores reconocidos en el exilio – Pedro Salinas, Rafael Alberti y Fernando Arrabal– recurrieron a la unión de los elementos de la fantasía artística con sus evocaciones del conflicto de 1936, mientras que otro exiliado, José Bergamín, y Antonio Martínez Ballesteros –un niño durante la Guerra Civil que permaneció en la Península durante el franquismo– actualizaron mitos archiconocidos y eternos para rememorar dicha contienda.

Como expresamos anteriormente, la mayoría de la dramaturgia político-social de izquierdas de los 40 y 50 se redactó en el exilio, salvo en el caso de José Martín Recuerda, cuya obra *La llanura* (1947) llegó a recibir la venia por parte de la censura oficial para montarse en versión alterada –se eliminaron las palabras “guerra civil” y “fusilada”– por una sola noche en Granada, Sevilla y Madrid en 1954.⁸⁵ La otra excepción fue *Hoy es fiesta* (1956) de Antonio Buero Vallejo, estrenada en el mismo año en el que se terminó de redactarla, seguramente en función de la celebridad de su dramaturgo a causa del éxito de su obra *Historia de una escalera* en 1949.

A partir de los años 60, los dramaturgos de izquierdas que eligieron permanecer en la patria, así como los autores jóvenes –los que eran niños durante la lucha sangrienta o nacieron después de la misma–, comenzaron a tomar el relevo, debido quizás a la eliminación de la censura previa en 1966, y al hecho de que, de

⁸⁵ En cambio, se prohibió la publicación de *Teatro selecto* en 1971 a causa de la inclusión de esta obra.

modo general, el régimen abogara por un discurso más tolerante para con los vencidos. Aparte de Martín Recuerda, Martínez Ballesteros y Buero Vallejo, cabe citar a Lauro Olmo y Antonio Gala, amén de Jerónimo López Mozo, el dramaturgo más joven de los que se atrevían a tratar el tema de la Guerra Civil sin tapujos; aunque, visto está, la mayoría de estas obras no pudo estrenarse hasta concluida la dictadura. Salvo en contadas ocasiones anteriores, es precisamente a finales de los 60 cuando los dramaturgos comienzan a servirse del recurso de la memoria explícita –el mismo que se generalizará a partir del decenio de los 70– para tratar el tema de la Guerra Civil. Quisiéramos destacar, sobre todo, tres piezas, por su estilo innovador y su uso adelantado de la meta-memoria: *Guernica* (1969) de Jerónimo López Mozo, *La muerte de Federico García Lorca* (1969) de José Antonio Rial, y *El tragaluz* (1967) de Antonio Buero Vallejo. Son, en definitiva, tres piezas precursoras del estilo de la meta-memoria de la historia colectiva, el mismo que salpicará la dramaturgia española sobre la Guerra Civil hasta consagrarse como subgénero en los años 80, y sobre todo en el siglo XXI.

2.1 El aprovechamiento del conflicto de 1936 como telón de fondo para un teatro burgués de derechas.

El espíritu de un país que olvida su verdad no puede agrandar sus horizontes
Juan Gelman

Estas obras de tesis y/o de comicidad frívola y ligera fueron escritas en su totalidad por dramaturgos que habían vivido, ya mayores de edad, la Guerra Civil, exceptuando a Emilio Romero y a Jaime Salom, aún niños durante la refriega. Basado en la moral aburguesada y católica que predominó durante la dictadura franquista, el drama burgués también se caracteriza por su discurso nacionalista y triunfal. Aunque se noten estos rasgos en toda la dramaturgia de este género, se acentúan más en algunas piezas escritas nada más terminar oficialmente la Guerra Civil, tales como *El abuelo y el nieto* (1941) de Jacinto Benavente o *Los rojillos* (junio, 1939) de Antonio Paso, hijo, Emilio Sáez y Antonio González-Álvarez. De ahí que sea posible, en buenas cuentas, clasificar estas dos obras también como vestigios del teatro de circunstancias que prevaleció sobremanera entre ambos bandos durante las hostilidades. Con respecto a la mayoría de las obras encasilladas en el teatro burgués,

gozan continuamente de guiños descarados hacia la política, la patria, la religión y la moral que patrocinaban tanto el régimen como la clase acomodada, si bien una buena parte de esta dramaturgia busca “un escapismo fácil” al problema de una España dividida vía el tratamiento ligero del tema y el relieve de la comicidad (Gómez García 53).

Cabe subrayar que, por lo general, el drama caracterizado por su nutrido discurso político y triunfalista, puebla el escenario de los años 40, y el de tesis protagoniza el de los 50. El teatro de los 60, en cambio, suele acentuar más la frivolidad, los personajes picarescos y, en fin, lo cómico, de acuerdo, cómo no, a la moral y al estilo de vida burguesa. A título de ejemplo, quisiéramos señalar la primera y la última obra sobre la conflagración civil de las cinco escritas por el autor de derechas más prolífico –y el hermano del político asesinado, José Calvo Sotelo, cuya muerte fue uno de las desencadenantes de la sublevación fascista que desembocó en la Guerra Civil–, Joaquín Calvo Sotelo: *Cuando llegue la noche...*, escrito en 1943, y *El baño de las ninfas*, de 1966. Si bien la primera goza de personajes y momentos picarescos, realza mucho más el melodrama y el patetismo, sobre todo durante el acto que corresponde a la Guerra Civil, en el que una joven que recobra su vista se enamora de un héroe nacional, dispuesto a sacrificar su vida por su país. En cambio la segunda se aprovecha de una posibilidad paradójica y disparatada al sugerir que un ex-anarquista que ostenta no pocas semejanzas con Federico García Lorca –su nombre, primer apellido, su afán de la poesía, y su conocimiento intelectual y artístico– estaría aún vivo en la clandestinidad, disfrazado de monja. Es más, tal anarquista está tan a gusto en el convento que se las arregla para permanecer entre las hermanas, incluso a cambio de una obra de arte de *El Greco*. Con todo, a pesar de su comicidad frívola, está claro que la pieza no disimula en absoluto sus guiños religiosos y triunfales.

En términos generales, algunos autores se sirven del lirismo y, en el caso de *La tiniebla encendida* (1941) de Concha Espina o parte de *El jardín secreto* (1944) de Horacio Ruiz de la Fuente, del lenguaje hinchado, recargado y hasta cursi. También se recurre con frecuencia al simbolismo, las técnicas cinematográficas, la farsa y especialmente a los personajes pintorescos, o una especie de bufón. Por lo común, sus dramaturgos se aprovechan sobremanera del melodrama, el patetismo, lo maniqueo, los personajes prototípicos –sobre todo en lo que se refiere a los estereotipos clasistas,

ideológicos y sexistas—, además de los espacios holgados y acomodados, y los temas machacados.

Entre estos últimos, conviene destacar, para nuestro estudio, la tendencia a incidir, de modo maniqueo, en el mito cainita de las dos Españas, amén de proponer un remedio utópico e irreal al recuerdo doloroso de esta escisión, agudizada por lo cruento y duradero de la conflagración española de 1936: el enamoramiento y/o matrimonio entre dos representantes de bandos distintos. En este sentido, los dramaturgos abogan, engañosa e ilusamente, por una reconciliación que, en realidad, supone el uso de la intriga tópica, y machista, de un hombre cabal y benevolente que, con mucha paciencia, ayuda a enderezar a una joven bonita de izquierdas y/o a las personas que guardan rencor para con *todos* los republicanos —pues hay algunos que quieren “enmedarse”—, mientras que, visto está, se incide en la mezquindad y la perversidad de la mayoría de los “rojos”. A este esquema temático se adscriben dos piezas ganadoras del Premio Agustín Pujol, cuyo argumento —la lucha de clases se resuelve por la cultura y la paz— responde al tema fijado por los patrocinadores de dicho galardón. Nos referimos a *El cóndor sin alas* (1951) de Juan Ignacio Luca de Tena y *La diosa de arena* (1952) de Dora Sedano y Luis F. Sevilla.

El primero de estos dramas galardonados, sin embargo, otorga el papel de “rojo” reformado a Ricardo, el hijo de un sirviente republicano y presumido. Con su educación —proporcionada, por cierto, por el trabajo de su padre— logra que la hija del conde se enamore de él. Con todo y eso, su asesinato por parte de otro ex-criado celoso, Juan, viene a ser un final conciliador, característico de esta clase de dramaturgia, pues restablece el orden, ya que, por muy bueno que sea, Ricardo siempre será el hijo de un cochero, y a juicio de Luca de Tena, es preferible que su sangre no se mezcle con la de una joven de abolengo. Paradójicamente, la obra, como señala agudamente Gonzalo Torrente Ballester, “tiene ese defecto fundamental: demuestra precisamente lo contrario de lo que el autor se propone” (282). *El estupendo Juan Pérez* (1952), de Ángel Zuñiga, ostenta el mismo modelo temático que *El cóndor sin alas*, pero la protagonista burguesa, Laly, incluso llega a renegar de parte de su comportamiento frívolo anterior cuando se enamora del “estupendo Juan Pérez”, un obrero religioso —el encargado de la fábrica del padre de Laly— que permanece fiel a su jefe a lo largo de la Guerra Civil.

La muchacha del sombrero rosa (1967) y su continuación, *Primavera en la plaza de París* (1968), ambas de Víctor Ruiz Iriarte, también ponen de manifiesto el

amor entre una mujer y un hombre que pertenecen a distintos lados de “las dos Españas”. En la primera obra, la Guerra Civil estropea un matrimonio entre una mujer de derechas y un hombre de izquierdas cuando éste se exilia y Leonor decide permanecer en España, fiel a su clase así como a su marido, pese a que se había enterado de la infidelidad del mismo. Dos décadas después Leonor juega a celestina y mediadora en la boda entre su hijastra y el hijo liberal de un amigo franquista, a la vez coadyuvando a aquélla a recular en las ideas izquierdistas que su padre le había enseñando. Ambas obras se aprovechan de personajes prototípicos de la comedia burguesa, tales como el criado fiel, la muchacha bonita y la esposa burguesa ideal. Leonor incluso llega a perdonar a su marido y a hospedar tanto a él como a sus hijastras en su casa. Al evaluar ambas obras de Ruiz Iriarte, Víctor García Ruiz y Gregorio Torres Nebrera determinan lúcidamente que “la elemental trama de que se sirve” el dramaturgo frustra la ocasión “de hablar de un asunto, el de la recuperación de la España transterrada, que entonces hubiese tenido su importancia, pero nunca de la forma tan superficial y casi ridícula con que la planteó el dramaturgo” (VI: 47).

Callados como muertos (1952), de José María Pemán, pone de manifiesto, asimismo, una tesis de amor entre una mujer y un hombre de bandos distintos, si bien en esta obra María intenta subsanar los efectos de su crianza entre los “rojos” para con la carrera de su marido Martín, un funcionario de derechas. En efecto, ambos procuran hacer desmemoria de su pasado hasta que María opta por descubrir la verdad de su pasado tenebroso al jefe de Martín. Aunque su proyecto funciona al principio, tanto su pasado oscuro como el chismorreo terminan malogrando la carrera de su marido en virtud de una serie de casualidades. De modo parecido, la hija de otro republicano difunto, Princesa, se siente impulsada a confesar su culpa heredada – por casualidad, su padre fue el responsable de la muerte del padre de su novio, Luis hijo– a su futura suegra en *La herencia* (1957) de Joaquín Calvo-Sotelo. Hasta termina adoptando el apellido verídico de su padre –éste había empleado un alias nada más exiliarse con el fin de eludir cualquier procesamiento–, evidenciando así su decisión de asumir su herencia tal cual, con todas las contingencias e implicaciones que ésta pueda suponer. Por otra parte, en un giro al amor prototípico entre ambos bandos, la amante nacional, disfrazada de roja, y la esposa ideal de un científico, se unen con motivo de ayudar al marido infiel a encarrilar su moral en *Hay siete pecados* (1943), de José María Pemán. Al mismo tiempo, el científico y su mujer recompensan a la ex-amante de aquél por la ayuda que le había proporcionado durante la contienda.

De modo similar, el amor entre amantes viene a ser perjudicial en *La gran aventura* (1958) de Jaime Salom, por su calidad de comedia didáctica de la moral cristiana. En este sentido, el dramaturgo acentúa lo dañino, tanto para la familia como para los que nos rodean, que puede resultar la obsesión con un recuerdo de niñez; en este caso, la profecía de la madre del protagonista que le llegaría a éste una carta comunicándole una “gran aventura”. Bajo este marco, Mauricio, un ex-soldado republicano y un soñador un tanto egoísta que vive a expensas de su mujer, se refugia en el recuerdo de sus actos heroicos realizados durante su juventud bélica y su aspiración a que le llegara una carta que le apartara de los pueblerinos humildes que lo rodean. Pero un día llega esa carta tan esperada. Su remitente se llama, simbólicamente, Estrella, una mujer con la que había tenido relaciones Mauricio durante el conflicto de 1936 y a la que había prestado dinero alguna vez. Ésta le asegura a Mauricio que sigue enamorada de él y le propone un proyecto estrafalario, provocando, cómo no, que él cayera en la trampa. Y es que Estrella encarna la memoria en persona de la juventud de Mauricio, así como su suerte de nostalgia por los días bélicos. En efecto, muchas de las obras de esta categoría utilizan el recurso del retorno de un personaje después de que haya pasado un período de tiempo sustancial, con lo cual termina desencadenando muchos recuerdos en otro personaje, además del conflicto dramático en muchas obras. Aparte de esta obra de Salom, citamos *Un crimen vulgar* (1949) de Luca de Tena, *Cuando llegue la noche...*, *Historia de un resentido* (1955) de Calvo Sotelo, *Murió hace quince años* (1952) de José Antonio Giménez-Arnau, *Historias de media tarde* (1963) de Emilio Romero, *La muralla* (1954) de Calvo Sotelo, *La tiniebla encendida*, *La casa de las chivas* (1965) de Salom, *Hay siete pecados*, *Callados como muertos*, *El estupendo Juan Pérez*, *La muchacha del sombrero rosa*, y hasta cierto punto, *El jardín secreto* (1944) de Horacio Ruiz de la Fuente.

El amor entre un hombre y una mujer tampoco resulta en *La casa de las chivas* (1965) –un éxito rotundo del público–⁸⁶ de Salom, un dramaturgo en cuya trayectoria deja entrever varios cambios ideológicos y estilísticos. En esta pieza, defensora de la moral cristiana y burguesa, un joven nacional que aspira a convertirse en cura y cuyo personaje viene a ser una especie de Jesús, llega a una casa requisada

⁸⁶ De acuerdo con García Ruiz y Torres Nebrera, pocas obras del teatro español de posguerra alcanzaron el número de representaciones que tuvo este texto durante varias temporadas en diversos teatros y con diversos repartos (VI: 103).

por el miliciano rojo, originando así que una especie de magdalena bíblica, la Petra, se convirtiera en su discípula. Por de pronto, la hermana de Petra se enamora irremediabilmente de él, hasta el punto en que llega a embarazarse de un miliciano para provocar celos al joven aspirante al sacerdote. A estas dos hermanas les persigue el recuerdo de su madre ausente, una mujer licenciada apodada La Chiva, pues parecen heredar su propensión a lo lascivo. De hecho, la herencia o traspaso, o bien rechazada o bien asimilada, a los hijos de un rasgo, una ideología, o un modo de ser por parte de sus padres es un tema que se trata con frecuencia, de una manera u otra, también en otras obras burguesas sobre la Guerra Civil. Entre ellas, cabe citar las siguientes: *La diosa de arena*, *Los rojillos*, *La muchacha del sombrero rosa*, *Primavera en la plaza de París*, *Callados como muertos*, *El estupendo Juan Pérez*, *Abuelo y nieto*, *El cóndor sin alas*, *Historia de un resentido*, *Un crimen vulgar*, *El jardín secreto*, *Murió hace quince años*, *Historias de media tarde*, *La gran aventura*, y especialmente, como mencionamos anteriormente, *La herencia*, ya que se dedica a examinar hasta qué punto a un hijo se le pueda achacar las culpas de sus padres.

Y es que, como toda la dramaturgia escrita sobre el conflicto de 1936, la mayoría del teatro burgués –14 de las 21 obras incluidas en este apartado– trata dicho tema a partir de una época posterior desde la que rememora el enfrentamiento civil. Así por ejemplo, la angustia de la señorita burguesa que protagoniza *El jardín secreto* (1944), Irene, parece ser el resultado tanto de una herencia materna como de su situación en el tiempo dramático actual, 1939, con respecto al comienzo de la lucha de 1936: no sabe si su primer novio se murió hace tres años y ahora tiene otro pretendiente, el Marqués, quien la ama. De esta manera las evocaciones y las pesadillas de Irene sobre su ex-novio republicano, Gustavo, vienen a ser, en realidad, el producto de la imbricación de sus recuerdos, su imaginación fantasiosa y sus deseos de estar libre de cualquier compromiso con él sin que le remuerda la conciencia. Aunque no ha recibido noticias suyas durante tres años, le obsesiona el recuerdo del momento en el que los nacionales lo llevaron preso: “él se dejó llevar por aquel hombre que le apuntaba con la pistola... ¡Él que era tan fuerte y tan...! Después, cuando bajaban, yo salí al descansillo y él, desde la escalera, volvió la cara hacia mí y sonrió guiñándome un ojo...” Luego añade, “iba muy tranquilo, muy sereno... Parecía como si aquello no fuera de veras, que fuera fingido...”, por lo que no sabe “cómo [debe] pensar y cómo [debe] sentir, que es lo más terrible... Hay veces

que le [reza] como si estuviera muerto y otras... ¡otras le [odia] como si estuviera vivo!” (Ruiz de la Fuente 11-12).

Después de que el Marqués le comenta su viaje reciente a África y le declara poética y melodramáticamente su amor por Irene, ella prorrumpe atormentada: “Yo no debo escucharte, porque si él vive...” (18). Acusa al Electricista de tratarse del “hombre de la pistola, el que se lo llevó” (20), y a raíz de su desasosiego, se figura una posible muerte efectista de su ex-novio. Lo paradójico es que, si bien insiste en tener “el recuerdo tan vivo como si todo aquello hubiera pasado ayer...” (24), queda patente que sus reminiscencias obsesivas estriban en la yuxtaposición de la fantasía y la realidad.

Todos estos sentimientos sensacionalistas de Irene influyen incluso en sus sueños. Al quedarse Irene dormida en un sillón, de espaldas al público, las acotaciones de Horacio Ruiz de la Fuente señalan que la luz “*se apaga por un momento*” mientras que “*un doble*” se tiende en el puesto de Irene, quien “*sale por los cortinajes en la oscuridad*”. Acto seguido, “*se descorren nuevamente los cortinajes del fondo*” cuya decoración “*está iluminada con luz azul, un poco difusa*” mientras que “*el escenario del primer término*” permanece “*en una discreta penumbra*”. La acción escenificada al fondo debe procurar “*dar a todo un tono de irrealidad, de pesadillas*”, pues en efecto se trata de la puesta en escena de un sueño trastornado de Irene en la que todos se visten “*de circunstancias*” ya que tiene lugar en plena contienda civil (28-29).

Dentro del marco temporal de las hostilidades de 1936 que corresponde a esta pesadilla, Gustavo interrumpe para indagar en y burlarse de los verdaderos sentimientos de Irene hacia él desde el tiempo dramático actual, 1939, de modo que se embrollan dos períodos temporales: el que corresponde al tiempo dramático primario y el del recuerdo. Durante este mal sueño, dicho fantasma desdeñoso, burlón y despectivo, que representa el ex-novio de Irene, hostiga a ésta sin tregua, contradiciendo todo lo que ella expresa. Cuando Irene le ruega a Gustavo que se comporte “siempre brutal para que [ella] pueda odiar[le]”, él insiste, con sobrado sensacionalismo, en que, moribundo, le haya llamado a ella con “dulzura” mientras que “sus lágrimas acercaban a las estrellas” (31). Luego le reclama a la protagonista por haber pensado que su ex-novio estaba muerto, asegurándole violento y despreciativamente que ella es, a todas luces, una “idiota” tanto por imaginarlo difunto como por llorar tanto. Esta imagen cruel de su ex-novio resucitado, hasta

intenta seducir a Irene mientras que exige celosamente que ella no entregue su amor al “Marquesito”, pues le pertenece a él.

Al aumentar el matiz surreal de la pesadilla –que a la vez se relaciona con los acontecimientos reales del primer tiempo dramático–, el Marqués le trae a Irene un león que había atrapado después de llamar “a todos los cazadores en el contorno [africano] por medio de un gong gigantesco...” (32). Puesto que Irene le hace saber que no posee carne humana para alimentar a la bestia, el Marqués le ofrece melodramáticamente su corazón –que “late” al ritmo del nombre de Irene– para que ella se lo brinde al león. En cambio, ella le comunica que su corazón no puede latir por él, ya que “Gustavo [le] hizo suya” durante “la guerra”, y por lo demás, Irene le cree vivo aún, pues percibe una risa suya:

MARQUES.- (*Retrocediendo lentamente.*) Siendo así...Si ese hombre vive y puede recordar...

IRENE. – ¿Te vas Alberto?

MARQUES. –Me voy a la selva hasta que ese hombre muera... ¡Hasta que la muerte le haga olvidar eternamente que fue el dueño de la diosa de mi selva! (*Haciendo una reverencia.*) ¡Irene!... (33-34).

De modo más efectista si cabe, Irene prorrumpo angustiadamente que el corazón que el Marqués le había entregado “está muerto” y “ya no late”, por lo que el Marqués, “*al desaparecer súbitamente*”, le responde: “Volverá a decir tu hombre cuando ese hombre muera, muera,... ¡muera!” (34).

Para la siguiente parte de este sueño que mezcla la fantasía, lo surreal, lo real, amén del recuerdo en el que se intercalan diferentes tiempos reales e imaginados –si bien de una manera recargada–, interviene un personaje simbólico: “El Viejo”. Dentro del marco de esta pesadilla que tergiversa la realidad según las emociones y los pensamientos obsesivos de Irene, este Viejo encarna la muerte, una deidad, o algo parecido, quien detalla el significado del título del *Jardín secreto* en un diálogo místico. En la vida real, tales ideas parecen provenir del recuerdo de una lectura por parte de Irene:

EL VIEJO. – No preguntes quién soy y lo que quiero. Pregunta quién eres y lo que quieres tú misma.

IRENE. – ¿Yo? Pero yo ya sé.

EL VIEJO. – No lo sabes; ninguno lo sabéis. Os ignoráis porque hay en vosotros abismos sin fondo, tinieblas que nunca fueron halladas por la luz y que están pobladas de monstruos... Sois como sepulcros blanqueados en cuyo interior hierva la carroña, y en cada uno de vosotros hay inaccesible, un frondoso e ignorado y maldito jardín: ¡el jardín secreto de las almas!

Irene. –El jardín secreto... (*Pensativa.*) Ya sé, leí algo de eso...

EL VIEJO. –En ese jardín florecen extrañas flores y fructifican amargos frutos; es allí donde germinan los pensamientos ocultos, los deseos que no debieran desearse; los anhelos inconfesables, los impulsos que deben reprimirse...Y toda esa floración extraña pugna por

llegar a la luz de tu conciencia turbándola con sus efluvios misteriosos...Por eso yo vengo a mostrarte esa sombría flor del jardín secreto de tu alma. Irene de Algorta.

IRENE. –Sí, dime... ¡dime!

EL VIEJO. – (*Lento.*) Irene de Algorta, responde. ¿Quieres que Gustavo viva o quieres que Gustavo muera? (34)

En virtud de la confusión de Irene, El Viejo afirma: “Gustavo morirá...o vivirá; en tu alcoba, hay un gong que nunca utilizas...Oye, si quieres que Gustavo muera... ¡hazlo sonar!” Ante el evidente aturdimiento de Irene, El Viejo aclara: “Creéis en el Tiempo y el Tiempo no existe más que en vosotros; antes, ahora, después...No; no hay nada de eso; todo es igual y único. Y ya te digo que su vida, la vida del hombre que se alza entre el amor y tú, está en tus manos” (35). De esta manera, dicho hombre misterioso devuelve el libre albedrío a Irene sobre su pasado desconocido y un recuerdo elusivo que la inquieta.

Acto seguido, el sueño prescinde de sus elementos ilusorios y místicos al tiempo que “*El Viejo se despoja de la capa negra y adquiere ademanes mundanos*”, con lo cual vuelve la escena familiar que corresponde al conflicto de 1936. Al reconocer a El Viejo, nos enteramos de que en realidad, se trata de “aquél del comité que venía por bicarbonato” durante las belicosidades. Para rematar este sueño, “*cambia la luz, que es ahora roja*” al tiempo que toca la puerta El Electricista –el mismo que vimos en el primer tiempo dramático que corresponde a 1939– para detener a Gustavo a punto de pistola en 1936, provocando algunos gritos de aturdimiento por parte de la protagonista dormida en el 1939. La pesadilla viene a ser, en esencia, la vía por la que ambos tiempos teatrales –al de la posguerra inmediata y al del principio de la contienda de 1936– concurren sobre el escenario. Para distinguir entre la dramatización del sueño y la de la vida real, a reglón seguido “*empieza a amortiguarse la luz y se apaga, mientras aun se oyen los sollozos de Irene y sus gritos*” del nombre de Gustavo. De manera que “*al encenderse la luz, las cortinas están echadas*” con el fin de tapar el escenario correspondiente a la pesadilla, mientras que “*Irene, echada en el sillón, aún grita en sueños*”, provocando la entrada precipitada de La Condesa y el hermano de la protagonista, Reme (36-37). En resumidas cuentas, Ruiz de la Fuente deja entrever, a lo largo del sueño, la influencia mutua entre la imaginación y la vida real –tanto la del 1936 como la del 1939– en el recuerdo conflictivo que perturba a Irene.

Más aún, tal influjo recíproco también se pone de manifiesto en la vida real –dentro del mundo ficticio, por supuesto–, es decir cuando ella se despierta de la

pesadilla. A las interpelaciones de su madre y hermano, Irene relata su sueño; sin embargo, La Condesa le resta importancia aduciendo que “siempre se sueñan disparates” (37). Significativamente, Irene afirma no recordar lo que le dijo El Viejo del sueño; no obstante, parece que se acuerda vagamente de lo que este personaje misterioso le advirtió, pues dos veces, supuestamente de modo inadvertido, “*tira del resorte y suena el gong*” que está en su cuarto. Irónica y simbólicamente, en seguida “*se oyen casi sin espaciar cuatro tiros lejanos y secos de pistola*”, cuyo fragor atemoriza a Irene. Por lo que ordena aparatosamente: “¡Callaos, que está muerto, que lo maté! ¡Callaos y rezad conmigo por su alma!” (38). Por otra parte, “Bermúdez”, el Viejo “del bicarbonato” que le aconsejó en el sueño, interviene de nuevo en el tercer acto; en 1939 acude a la casa del Conde con miras a solicitar un aval, acentuando así la veracidad de su personaje dentro del universo dramático creado por Ruiz de la Fuente, y por ende, el acoplamiento de la realidad, si bien desfigurada, al sueño.

Por su parte, las atenciones del médico, Don Ruperto, a lo largo del tercer acto provocan que Irene confiese que lleva una venda porque sus alucinaciones con Gustavo le acosan con frecuencia. Dentro de estas ofuscaciones, dicho personaje moribundo, “se acerca con la cara llena de sangre y aquellos ojos tristes que [la] acusan” de haberlo asesinado. Así es que, apoyándose en sus conocimientos psicológicos, este doctor le diagnostica, y le asegura cariñosa e incesantemente que estas visiones “son percepciones falsas” que nada más le “parecen verdaderas, indiscutibles” en función de su trastorno mental. Asimismo, Don Ruperto agrega: “no debes horrorizarte ante la idea de que tus anhelos eran que ese hombre muriera...Debes matarlo en tu recuerdo y enterrarlo muy hondo y decirte que sí, que querías eso: ¡que muriera!” (44). Incluso después de que el Marqués le comunica que “fue detenido el compañero del electricista”, quien “confesó todo lo ocurrido” en 1936 –como Gustavo “se lanzó sobre” el Electricista y el otro “paró el coche y disparó sobre Gustavo” para salvar la vida de su compañero–, y después de que Irene observa la foto del ex-novio difunto que se singulariza por el “odio salvaje” de la “mueca”, sigue alucinando. Es sólo cuando la protagonista admite que desea la muerte de Gustavo, a la vez que toca el gong a posta, que se libra de estas visiones martirizantes y declara su amor al Marqués de una vez por todas. Si bien es cierto que *El jardín secreto* se caracteriza por su banalidad temática, sus tópicos burgueses y su maniqueísmo, también es verdad que su estructura interesa para nuestra tesis, ya que Ruiz de la Fuente pone de manifiesto la manera por la cual el trauma influye en las

manifestaciones del recuerdo y cómo ello se puede presentar por medio de la tergiversación ilusoria del pasado a través de los sueños.

Otro triángulo amoroso surge por la “resucitación” de un presunto mártir por la causa nacional –había comprado su vida de los comunistas a cambio de servirles–, que también es el primer marido de la mujer de un abogado, en *Un crimen vulgar* (1949) de Luca de Tena. El matrimonio entre Mario, el abogado, y su mujer empieza a tambalearse con la llegada de dicho “resucitado”, por lo que nada más percatarse este abogado que va a perder a su mujer e hijastra, cuya compañía había disfrutado durante ocho años, procura solucionar sus problemas de modo folletinesco. Declara ante la corte que él mismo es el culpable de un asesinato, del que acusan a un cliente suyo, con la esperanza de suicidarse de modo indirecto. Es decir, Mario aspira a que le ejecuten por el crimen que el acusado había cometido, y de esta manera morir para rehuir su pena, pero la hijastra frustra los planes de su padrastro bondadoso. En el epílogo, tanto la hijastra como el padrastro coquetean con la posibilidad de casarse en el futuro.

Si bien el tema melodramático e inverosímil carece de interés, la estructura de esta pieza vendría a ser una especie de precursora de la memoria viva, tan característica entre la dramaturgia española escrita a partir de finales de los 60. Así, mientras que el Fiscal se dirige al público auténtico *“disminuye la luz de la escena a una penumbra de poca luz eléctrica, al mismo tiempo que por el primer término de la derecha sale un trasto que tapa más de la mitad de la escena, dejando libre el pupitre del Fiscal”* (Luca de Tena, “Un crimen” 508), de modo que represente el lugar del delito en el que, acto seguido, se pone en escena la versión del crimen alegada por el Fiscal. Al final de su relato, se utilizan ambos lados del escenario, pues mientras que el Fiscal desglosa el crimen en la sección que corresponde al juicio, el acusado y la víctima la dramatizan en la que corresponde al sitio del crimen. Después, lo mismo sucede con el testimonio de Mario, el abogado defensor, salvo que la representación y la dramatización de los hechos nunca se interpretan al mismo tiempo sobre el escenario. Vienen a ser, en fin, dos montajes, al servicio de la trama policíaca, que corresponden a exégesis distintas sobre una memoria reciente, comunicada, documentada, pero no atestiguada por los que la describen

Al terminar las interpretaciones divergentes de lo acaecido, *“avanza, gritando, por el patio de butacas”* (521) la hijastra de Mario, quien a su vez, detalla toda la historia de su familia a lo largo de los dos últimos actos. Pero esta transmisora de la

evocación a escenificar interviene sólo una vez en ella; “*a telón corrido, dice dentro*” que su propósito es “contar lo que ha pasado”. De este modo su voz inicia la rememoración que se transforma, con el levantamiento del telón, en una puesta en escena del segundo tiempo, el cual corresponde a lo que había acaecido hace apenas unas horas (523). Con todo, Luca de Tena no desarrolla más el uso de la memoria, pues el tercer acto termina con la idea de Mario de fingir su culpabilidad por un crimen que no cometió. En cierto sentido, el dramaturgo se valió de una estructura casi circular, interrumpida por un *racconto*⁸⁷ que dura dos actos. Aunque, el día después del estreno el “epílogo fue suprimido por el autor” en función de la “opinión expuesta por la crítica madrileña, por creer que fuera innecesario y por entender que disminuía el gran éxito que tan benévolamente obtuvieron los tres actos” (567), la primera versión del drama incluyó tal epílogo. La ubicación temporal del mismo correspondería al final de todo lo sucedido en la sede judicial.

Al igual que *El crimen vulgar, Murió hace quince años* (1952) cuenta con elementos folletinescos, así como una estructura circular, para rememorar sobre el escenario un drama acaecido hace poco tiempo –en este caso a lo largo de los últimos tres meses– pero que tiene sus raíces en la Guerra Civil. De una manera bastante inverosímil, a Diego, una especie de hijo pródigo que había sido “evacuado”, o más bien raptado, por “los rojos” en plena Guerra Civil para entrenarse como un terrorista, le toca regresar a su país –y precisamente a su hogar– a título de espía y asesino para el Partido Comunista. Más improbable aún es el resultado de aquel regreso a su país natal después de una ausencia de quince años, de cara a “la fuerza de la sangre”, amén de, cómo no, la tesis moral, religiosa y burguesa que busca acentuar el dramaturgo. En efecto, Diego se transforma de un terrorista comunista “*lleno de resentimiento y desafío*” hacia su familia biológica a un religioso que sacrifica su vida por su padre auténtico. Va de usar una foto del “Cristo” como blanco durante el entrenamiento con los comunistas, a hacer el papel de un comunista reformado que recula de su ideología así como su ateísmo, y por último, a rogar genuinamente a su hermana que le ayude a santiguarse mientras yace moribundo, citando palabras bíblicas que ésta le había enseñado.

⁸⁷ Al igual que el *flashback*, el *racconto* es una analepsis, o salto al pasado, pero a diferencia de aquél, éste consiste en una retrospectiva extensa que va avanzando linealmente hasta llegar al momento en el que comienza el recuerdo.

Más improbable aún es el hecho de que pueda, a pesar de estar herido mortalmente, relatar con coherencia todo lo acaecido durante los últimos tres meses entre resuellos agónicos.⁸⁸ Con la iluminación de otro decorado y un cambio de vestimenta –cuando se requieren–, Diego evoca lo sucedido después de que un jefe del partido comunista le mandó a matar a su padre. Entretanto, con la puesta en escena de los mismos, el dramaturgo intercala las narraciones por parte de “La voz de Diego” que nos brindan alguna información acerca de las elipsis en la acción dramática, amén de sus pensamientos y observaciones. A estas intervenciones les acompañan el oscurecimiento de la luz y “*la ‘Marcha fúnebre’ de la III Sinfonía, de Beethoven*” que la hermana de Diego había puesto para dormirse por la noche en la que los comunistas dispararon fatalmente a su hermano, es decir en la noche que corresponde al primer tiempo dramático. Lo estertóreo así como la lentitud de la respiración al protagonista-narrador aumenta cada vez más conforme se acerca la reminiscencia escenificada al momento actual que vive el Diego moribundo. Al final, la acción dramática llega al momento en la que había comenzado, Giménez-Arnau suprime “la voz de Diego”, y por fin, se muere melodramáticamente. A propósito, habría que agregar que el amor entre dos jóvenes que representan a los bandos contrarios de “las dos Españas” tampoco falta en esta obra, pues Diego es, en realidad, el hijo de un burgués que trabaja para la España franquista mientras que su novia, una sordomuda, es la hija de Germán, el que le entrenó a ser un terrorista comunista. Con todo y eso, la muerte trunca el amor entre esta pareja insólita.

Otro drama de estructura circular, *Historia de un resentido* (1955), de Calvo Sotelo, también consiste en, claro está, una pieza de tesis burguesa. Se trata del amor desgraciado entre una joven de derechas y Dalmiro, un hombre de izquierdas, pedante, engreído y fracasado, con quien Pilar se ha casado infelizmente. A Dalmiro le condenan a muerte por haber aprovechado la Guerra Civil para asesinar a un autor célebre quien había criticado sus escritos. Al igual que en *Un crimen vulgar*, en *Historia de un resentido* hay un personaje de cuyas reminiscencias se parte una porción significativa de lo que se representa sobre el escenario. Al contrario de aquel drama, sin embargo, el *racconto*, o *flashback* de larga duración, de esta obra de Calvo Sotelo se prolonga los tres actos enteros, exceptuando “*la voz de Dalmiro Quintana*” que “*se oye entre las cortinas*” al comenzar el primer acto (“Historia” 203). Tal voz

⁸⁸ Víctor García Ruiz corrobora esta conclusión de la siguiente manera: “si la voz narradora es la del moribundo, hay que reconocer que la situación resulta inverosímil” (*Historia y antología III*: 70).

simboliza, a la postre, el pensamiento del Dalmiro después de su muerte y se repite tal cual –sólo que esta vez el personaje sale al escenario– una vez terminada la acción dramatizada durante los tres actos, con el fin de acentuar la tesis de moral burguesa defendida en la obra: no se debe aspirar ni fingir a lo que no se es. Para la última intervención, la susodicha especie de fantasma de Dalmiro también sale al escenario “*de improviso*” para reforzar la moraleja del drama, amén de señalar “*imprecisamente al patio de butacas*” mientras que cuestiona si hay espectadores entre el público que actúan igual que Dalmiro (266-267).

Ahora bien, nada más oír la voz de Dalmiro al principio, “*aparece por el lateral izquierda*” el Cronista, sobre cuyo personaje no nos enteramos de prácticamente nada a lo largo de la pieza, excepto que se trata del hermano de Pilar, y que relata la historia de su cuñado –representada sobre el escenario– desde una época posterior. Un personaje que seguramente tiene sus antecedentes en el Director de Escena de *Nuestro Pueblo* (1938), del dramaturgo estadounidense Thornton Wilder, el Cronista de Calvo Sotelo también crea el marco de la acción dramática. Con este fin, se refiere a la memoria colectiva del tiempo anterior en el que tiene lugar la anécdota de su cuñado, así como la historia particular de este personaje; la misma que se pone en escena de modo lineal, intercalada con narraciones suyas. Asimismo, fija la fecha, resume lo que no se escenifica –a veces de modo satírico–, sintetiza las elipsis temporales, narra el final de la pieza, y hace comentarios sobre el género de la misma. Aunque no nos facilita nada de información –exceptuando su edad– acerca de la época desde la que relata esta historia rememorada, ofrece, eso sí, su perspectiva en lo que se refiere al período a evocar. Si bien simula su objetividad, no cabe duda que influye en la percepción del espectador de la acción dramática a través de sus manifiestos patrióticos, sus interpelaciones al público, así como sus aclaraciones e interpretaciones subjetivas de la acción. He aquí su descripción del fusilamiento del protagonista: “Murió con entereza, sí. Sin embargo, sus últimas palabras frente al pelotón, dos palabras nada más, pero hacia abajo, cargadas de odio, fueron terribles. Tanto, que no me atrevo a repetir las” (266). Paradójicamente, postula, al mismo tiempo, que la audiencia mantenga una perspectiva distanciada –“sin pasión y...hasta con cierta lejanía” (258)–, al modo brechtiano, con respecto a la anécdota recordada que se monta sobre el escenario.

Por último, cabe subrayar que si bien es cierto que los personajes comienzan su dramatización –y a veces incluso su diálogo– de lo descrito por el Cronista antes de

que éste dejara el escenario, también es verdad que el Cronista no interviene en la acción que se desprende de su reminiscencia, salvo una vez: en el momento en que roza inadvertidamente al personaje de Don Albino. Tampoco reflexiona acerca del acto de memoria que se está montando a partir de su crónica. En suma, en lugar de abogar por el razonamiento libre del público al modo brechtiano, su función más bien parece ser la de aclarar lo obvio para el espectador, y aún más, de verificar la autenticidad de su versión parcial de los recuerdos escenificados.

Al igual que el Cronista de *Historia de un resentido*, el Paseante en Corte de *Historias de media tarde* (1963) –una especie de fantasía intelectual escrito por el autor polifacético Emilio Romero– también tiene sus antecedentes en el Director de Escena de *Nuestro Pueblo* de Wilder. Al salir al escenario este Paseante por vez primera, “seguido por una haz de luz”, se oscurece el escenario y “enmudece la plaza” en la que se encuentra dialogando “una tertulia de hombres” (Romero 27). Dicho Paseante nos informa de su filosofía nostálgica y reaccionaria –si bien a veces la matiza con juicios un tanto ambiguos y hasta liberales con respecto a su ideología política– sobre lo que relata. Al igual que el Cronista de *Historia de un resentido*, el Paseante de *Historias de media tarde* hace referencia a la memoria colectiva que caracterizaba la época. En la pieza de Romero, las anécdotas que el Paseante está a punto de fabricar con una confluencia de realidad y fantasía brotan de la memoria histórica relatada por él mismo. Pero tal cual el Cronista, tampoco sabemos nada ni de la época ni de la vida privada del Paseante, salvo que se trata de un cortesano que se siente solo y a quien le sobra tiempo, por lo que asegura a José, el globero que trabaja en la Plaza:

A mí no me pasa nada. Tengo una vida vulgar, no he cogido nunca un mal catarro, no tengo parientes, mi pasado es monótono y simple para acordarme de él; mis problemas o mis historias están aquí a la media tarde (32).

Por estas razones, El Paseante indaga en, fantasea con, y chismorreando sobre las vidas de los transeúntes –criminales, religiosos, pobres, jóvenes bonitas– de la Plaza de Oriente, con frecuencia de modo parecido a un autor y ocasionalmente de manera metateatral. De hecho, el globero le acusa de robar “las historias de nuestras vidas” (44). En efecto, plantea poéticamente lo propicio que resulta dicha plaza “para la confidencia o la murmuración”, además de la repartición de las “grandes amistades, espontáneas, desinteresadas o íntimas.” Asevera conocer, además, “algunas historias”, y agrega “cuando se conoce la historia tierna o dramática de un hombre, difícilmente

otro hombre, si no está sin vergüenza o sin virtud, si no está desnudo, puede contener una alborotada fantasía solucionadora” (30). Su calidad de escritor que imagina historias a partir de un personaje auténtico también se pone de manifiesto en sus intervenciones en la plaza, sobre todo a lo largo del primer cuadro. Sin lugar a dudas se asemejan al de un autor que observa y actúa –por medio de la escritura ficticia– a la vez. Efectivamente, cuando entrevé a “una chica estupenda, que lee mientras pasea” por la Plaza, el Paseante “se dirige a ella”, preguntándole de modo poético por un amor suyo, por lo que “la chica le mira sorprendida”. Igualmente, al vislumbrar “un hombre con aire de rico”, le solicita líricamente dinero destinado a “inventores, genios, avispados, adivinadores y poetas no subvencionados” (29). En resumen, a lo largo del primer cuadro, El Paseante va inmiscuyéndose cada vez más en las vidas ajenas que se pasean por la Plaza. Primero los personajes conversan sin su presencia, luego él sale al escenario para observar, parlamentar y comentar parcialmente una anécdota que se representa inmediatamente después sobre el escenario; posteriormente, dicho personaje lanza algún que otro comentario poético a un transeúnte, y por último, se vale del lenguaje coloquial para dialogar con José, el globero-ladrón.

Hasta cierto punto, la manera en que este Paseante enreda las tres anécdotas a escenificar, y fabrica quijotesicamente el destino de los personajes que en ellas intervienen, tiene sus antecedentes en el duende Puck de *Sueño de una noche del verano* de Shakespeare. En un soliloquio al final del primer cuadro, el Paseante explica así su modo de ensoñar, tergiversar y enmarañar tanto la memoria como el futuro de las vidas ajenas que observa:

¡Historias de media tarde! Esta es la historia de José. Pero en esta plaza va a hacerse la historia de Fernando, ese extraño mirón de una tertulia de políticos al aire libre. Y la de Juan, un hombre que mira a ninguna parte. Tres hombres al borde de situaciones peligrosas. Aquí han venido por ese mandato del destino que se disfraza de casualidad. Pero, la Plaza tiene que reunirlos. Ahora empiezo yo. Soy proveedor de fórmulas magistrales para enfermos del ánimo; arbitrista considerado, mirón ilustre, placer mayor, enredador de buen tono y paseante en Corte. Ahora voy a arreglar yo las cosas a mi manera. No va a suceder luego como yo digo, pero a mí me gustaría que fuera así. Ya sé que Dios no admite colaboraciones en los destinos que tiene escritos, pero acepta la fantasía de los hombres como medio para vernos con qué somos felices: si con la bondad o con la malicia. Las historias en el momento que las agarro yo, han sucedido, y los personajes no sé qué ha sido de ellos. Se fueron un día de aquí. La plaza muda de historia cada vez. Si lo que yo vaya a añadir de mentira o de imaginación tuviera algo que ver con la realidad y fuera posible, yo me iría luego a casa, donde nadie me espera, a sentirme el gozo de la Humanidad en los sentidos, porque si no estamos en el drama, o en el callejón sin salida, de cada hombre, todos seremos culpables (44-45).

A lo largo de los siguientes cinco cuadros se ve sobre el escenario el resultado de las conjeturas del Paseante: tres historias sobre tres hombres diferentes que abarcan

medio siglo entre ellas –la primera comienza al principio del siglo XX–, y que se intercalan e incluso se enredan en el caso de las últimas dos. De esta forma, convergen la memoria, la fantasía, lo verídico, y lo metaliterario en *Historias de media tarde*.

Después de una larga ausencia, el Paseante reaparece sobre el escenario al final del cuadro sexto para organizar la coronación farsesca del protagonista de su primera historia –un megalómano, Fernando, prófugo de una clínica psicológica– con el fin de que los psicólogos puedan encerrar a este aspirante postizo al trono de España. Dicho sea de paso, Fernando irónicamente aboga por una monarquía moderna que colabore con el pueblo. Con este motivo el Paseante anuncia: “He preparado un espectáculo de gran verismo” y entre los efectos sonoros de “*ovaciones y gritos*”, asegura que reunir a la multitud que lo vitorea “ha sido relativamente fácil”, ya que se tratan de “gentes especializadas, con su júbilo, su heroísmo, o lo que sea, dispuesto para cada productor de cine; y ahora para mí. Los he arrancado de una milenaria ciudad asiática levantada por los americanos en las afueras de Madrid.” En seguida puntualiza: “La verdad es que he tenido que ofrecer una prima por ‘júbilo patriótico desmedido’” para concluir: “He hecho todo lo que he podido”. También sopesa el efecto de su acto metaliterario para con su personaje Roque, el auspiciador principal de Fernando, y en realidad, un tertuliano político de la Plaza del Oriente: “Parece claro que he librado a Roque de un buen tropiezo. No he podido evitarle cierto desencanto” (127-128). Pero aparte de reafirmar y considerar, de modo metateatral, su función de autor, y de observar la representación de la conclusión hasta que “*se echa la cortina*” y “*queda solo delante de ella*”, El Paseante también sublima el arte de bucear en las vidas ajenas con motivo de confeccionar una historia. Reivindica y glorifica el arte creador del escritor así:

Ahora me queda arreglar la historia de Juan y de José para irme a casa, donde nadie me espera. Algunos dioses de la antigüedad no contaban al hombre el tiempo que invertía en pescar. Pensaban que era un oficio virtuoso. Cuando a la media tarde busco historias, y las arreglo sin volver la cara a Dios, sin negarle, pesca a mi lado el hombre de los viejos dioses, sin importarnos nada el tiempo (130).

Ahora bien, no hay que perder de vista que el Paseante adjudica una perspectiva ilusoria al escritor, cuyo oficio vendría a servir únicamente de pasatiempo, sin tener, en realidad, ningún alcance social.

Al final de la obra el Paseante sale una vez más a presenciar la última escena –caracterizada, cómo no, por su final feliz– en la que interviene para luego terminar la

pieza con meditaciones metafísicas. Primero reflexiona sobre la soledad en la ciudad en la que suele haber un desconocimiento total entre vecinos, al contrario del pueblo idílico en el que los vecinos se meten en la vida de sus próximos. Luego subraya la despersonalización de los hombres cuando forman grupos. De ahí que un individuo sea “más importante en su intimidad que con otros”, y más aún, sostiene que “el hombre solo da la cara en un lienzo, en un libro, en un paredón, en un amor o en un asesinato”. Es decir, un hombre sólo vive auténticamente en el amor, en una situación límite, o cuando realiza el arte. En este sentido, su afición a enredar historias y fabricar destinos sería, en buenas cuentas, una que se podría plasmar metateatralmente. A pesar de sus juicios conservadores y su evidente machismo, esta inclinación del Paseante a imaginar tanto una memoria como un sino para algunas vidas ajenas nos interesa por su modo de conjugar la memoria de un período verídico, la realidad de una persona veraz –dentro del mundo ficticio de la obra– con la pura fantasía. Como remate, quisiéramos comentar lo común que, sobre todo entre el teatro social, resulta el tema de la segunda historia del Paseante –la desilusión de un ex-presero, Juan, nada más regresar al hogar después de veinte años de permanecer preso– entre la literatura cuyo tema es la Guerra Civil.

Por último, no podemos concluir esta sección del teatro burgués sobre la contienda de 1936 sin comentar el éxito descomunal y sin parangón que obtuvo *La muralla* (1954) de Calvo Sotelo entre el público. Según Federico Carlos Sainz de Robles, fue “un éxito de más de seiscientas representaciones consecutivas en el teatro Lara; de tres o cuatro compañías formadas exclusivamente para explotarla por provincias, de cinco o seis traducciones a distintos idiomas, de quince o dieciséis ediciones en libro”, además de suscitar muchos artículos, ensayos y polémicas.⁸⁹ Por consiguiente, dicho crítico juzga la puesta en escena de la *La muralla* así: “acaso el éxito público más firme y largo entre los que recuerdo en mi ya más que media vida de aficionado tenaz al teatro” (1953-1954: 13). Pues bien, esta obra de tesis religiosa de moral burguesa trata de un ex-oficial franquista adinerado, Don Jorge, quien, en plena Guerra Civil, se aprovecha de la desesperación de un oficial de notaría republicano para robar una finca llamada “El Tomillar” de su heredero legítimo, un “rojo”. Casi dos décadas después, luego de sufrir un infarto y confrontar la inminencia

⁸⁹ En el texto *Teatro español del siglo XXI*, César Oliva afirma que, incluidos los estrenos y ediciones extranjeros, *La Muralla* ha disfrutado de “quince ediciones”, además de rozar “la cifra de cinco mil representaciones” (155).

de su muerte, Don Jorge empieza a temer por la salvación de su alma. Ello provoca su arrepentimiento tardío y su intento de restituir la propiedad a su dueño legítimo – quien está a punto de salir de la cárcel– a pesar de la “muralla”, o excusas y maquinaciones, con la cual procuran impedirselo su familia y amigos para proteger sus propios intereses económicos. El desenlace promete una solución restauradora, tanto del orden burgués –y del dinero de su familia– como del alma de Jorge: éste muere apenas pide perdón al cielo y justo antes de entregar la finca a su dueño legítimo.

Ahora bien, por más que lo intentamos, nos resulta difícil comprender tal triunfo categórico precisamente de esta pieza de Calvo Sotelo cuando, como ya hemos visto, el teatro burgués se había servido de la Guerra Civil como tema desde 1939. Es más, esta pieza, si bien paradigmática de esta clase de teatro, no aporta, a nuestro modo de ver, ni estilística ni temáticamente, ningún elemento valioso a la misma. De acuerdo con Julio Rodríguez Puértolas, *La muralla* parece “un intento de puesta al día del drama jesuítico del Siglo de Oro” (632). Lo único nuevo sería, quizá, el intento de reconciliación por parte de un nacional con un republicano ajeno, pues el dueño legítimo de “El Tomillar” no era ni una amante de un burgués ni un criado fiel, por ejemplo. Pero por ser un personaje latente en la obra, tampoco sabemos nada ni de los pensamientos ni de la ideología concreta de la que goza el dueño genuino. Con todo y eso, también habría que tomar en cuenta la observación de Ernest Rehder en 1977: “*La muralla* is probably the first, and one of the very few plays of the post-war Spanish theater to address itself directly to the corruption of the privileged classes” (19). Ahora bien, tal conato de restitución por parte de Don Jorge viene a ser, a todas luces, motivado por el egoísmo –la salvación de su alma–, en lugar de ser un amago auténtico en aras de desagraviar el perjuicio provocado a la víctima. De acuerdo con Gonzalo Torrente Ballester, es como si Don Jorge dijera: “si restituyo, Dios no tiene más remedio que salvarme, como si tratase de un contrato. La concepción de la moral religiosa como contrato jurídico es típicamente burguesa...” (131). Rodríguez Puértolas lo corrobora así: “En realidad, el drama de *La muralla* queda circunscrito al problema moral de un hombre que tiene miedo al infierno” (632). De ahí que, como observa tan acertadamente Ruiz Ramón, “*La muralla* es, pues, una radiografía de la sociedad católica burguesa española”. Dicho esto, habría que hacer hincapié en el “valor testimonial” de la obra, “su éxito y su alcance”, que únicamente adquieren sentido de cara “al particular de la circunstancia española” (*Historia* 314).

En síntesis, si bien se advierte una que otra concesión social o tentativa a la reconciliación auténtica de “las dos Españas” entre las piezas que integran el teatro burgués, por lo común carecen de un análisis genuino y profundo, tanto de las causas sociales como de las secuelas crueles, de aquella guerra tan reciente. Por lo contrario, se sirven de ella como mero telón de fondo, propicia a las situaciones dramáticas –o incluso cómicas–, sobre el cual promulgan sus valores burgueses, derechistas y religiosos. Una gran parte de estas piezas se resuelve de manera feliz; es más, en su conjunto cualquier trastorno del orden burgués y derechista experimentado durante la acción dramática, vuelve a sus cauces al final de la obra. Alguna que otra vez las piezas impulsan una reconciliación entre algunos representantes de los dos bandos, pero siempre es de modo privado, excepcional –el único “rojo” educado que merece casarse con la hija burguesa, las hijas de republicanos que se convierten a la moral burguesa, el criado leal que permanece fiel a sus señores burgueses, etc...– y además superflua, pues para lograr asimilarse a los burgueses, el personaje republicano tiene que renegar de su bando para actuar de acuerdo a la ética de derechas. Está visto que tales dramaturgos no promueven ninguna modificación del modo de ser de los burgueses españoles; más bien lo respaldan íntegramente.

Con respecto al estilo, el teatro burgués suele ser, al igual que su temática y su público, bastante conservador. Con todo y eso, el modo de tratar el recuerdo de seis de las veintiuna obras incluidas en este apartado, constituiría un precedente, si bien alejado, de la memoria viva que aflora en el teatro español a partir de los 70. En efecto, mientras que *Un crimen vulgar* se sirve del *racconto*, y *Murió hace quince años* está colmado de analepsis representados sobre el escenario, el segundo tiempo en ambas piezas –es decir el de las analepsis– pasa poco antes del primer tiempo y hay escasa interacción entre ambos planos temporales. Por así decirlo, los protagonistas del primer tiempo se sirven del segundo para revelar una historia pasada que termina fusionándose con el primer tiempo al final de las obras. Asimismo, ambas piezas se sirven de la “resucitación” de personajes desaparecidos durante la Guerra Civil para desencadenar la acción dramática. Al igual que estas dos obras, *Historia de un resentido* también tiene una estructura circular y su propósito es parecido: contar una historia. Pero al contrario de las dos anteriores, el narrador no nos informa ni de la época desde la que cuenta la historia representada sobre el escenario ni de las implicaciones de esta historia para su personaje ni para su tiempo. A todas luces la única función del narrador parece ser la de relatar una historia, aunque nos describa,

eso sí, la memoria colectiva –sesgada por supuesto– de la época a la que la narración pertenece. Por su parte, el Paseante de *Historias de media tarde*, tampoco nos aclara nada ni de su personaje ni del período temporal al que pertenece; de hecho, puede que sea un personaje anacrónico. Aunque el Paseante se implique más en las historias que cuenta y enreda, lo hace al modo de un duende, o un Puck shakesperiano; es decir, no demuestra las derivaciones de las historias que narra para su propia época. Aun así, de las piezas incluidas en este apartado, *Historias de media tarde* y *El jardín secreto* serían las más llamativas en lo que se refiere a su manera de recordar. Dentro de las dos se advierte el aspecto fantástico de la memoria. Mientras que quisiéramos destacar la faceta metaliteraria y metadramática, así como la aleación del futuro y la memoria, en *Historias de media tarde*, nos gustaría hacer hincapié en la amalgama e influencia mutua entre el trauma, los recuerdos obsesivos, las alucinaciones y el sueño surreal en el que se tergiversa tanto la realidad del tiempo dramático actual como la de la época recordada en *El jardín secreto*. Tal pesadilla influye inclusive en la realidad dramática del protagonista después de despertarse.

2.1.1 Un auto de circunstancias

Para concluir el apartado de teatro de derechas, habría que mencionar el auto epopéyico, *Y el imperio volvía...* (1940), de Ramón Cué Romano, que como se puede imaginar por el título, consiste en una obra triunfalista, imperialista, de circunstancias, y recargadamente maniquea. En efecto, reúne las facetas religiosas, nacionales, y la tradición de España de tal manera que parece surgir del Siglo de Oro. Pero a pesar de su carencia de atracción temática y su intrascendencia, el hecho de que Cué Romano coloque sobre el escenario a representantes de distintas épocas, quienes dialogan entre sí –con motivo de ofrecer al espectador una memoria histórica de España única y homogénea– nos parece pertinente a nuestro estudio. Desde el principio el personaje denominado simplemente El Poeta pone de manifiesto su labor de transmisor de la memoria histórica de modo parecido al *homo actans* de Winter y Sivan:⁹⁰ “España es quien canta, venid a escuchar”, por lo que el Corifeo de la Tradición responde: “¡Oid humanos el himno eterno de nuestra gloria! Somos España, somos sus hijos, somos su

⁹⁰ Véase el primer apartado del primer capítulo.

historia, somos el arpa que entona el himno de su victoria” (Cúe Romano 7). Poco después, la personificación de España añade: “Reunidos todos en esta tarde de luz y gloria, junto a la madre, con paz de hermanos, hable la historia. El coro santo de los que fueron haga memoria, y cuenta hazañas en esta tarde de luz y gloria (...) Abrid el arca de nuestras gestas y tradiciones” (10). Acto seguido, salen al escenario militares y conquistadores de los siglos quince, dieciséis, diecisiete, y dieciocho, tales como Colón, Gonzalo de Córdoba, Cortés, Pizarro, y Agustina de Zaragoza para perorar junto al Poeta, España, y el Coro de Rojos. Incluso interviene la encarnación del Mío Cid, quien arenga al Coro del Pueblo. De este modo, algunos personajes famosos de la memoria histórica imperialista e hitos de la memoria literaria se dirigen al coro que representa al pueblo con el fin de reproducir una unión entre diferentes momentos temporales en función del objetivo del dramaturgo: perfilar una memoria colectiva española categóricamente uniforme y única. Pero no hay que perder de vista que también aboga nostálgicamente por un regreso “a aquellas Viejas Edades de España” (60), es decir que parece favorecer una regresión histórica, en lugar de una continuación hacia la modernidad de la memoria social de España.

Una sustitución de esta representación exclusiva de la memoria histórica ocurre al final de la primera jornada cuando el Coro de la Tradición:

empieza lentamente a bajar del trono por la izquierda de España, y va a ocupar el sitio que tenían los Rojos al principio de la jornada. Mientras se aleja va recitando pausadamente la despedida, en tanto que los Rojos, despacio, y con la majestad despótica del invasor, van subiendo al trono por la derecha de España y ocupando el lugar que deja la Tradición (38).

Con esta imagen, Cúe Romano sugiere que la memoria colectiva del bando republicano no encaja en la tradición española, con lo cual sería una memoria ajena y foránea la que desplaza la tradición, amén de la historia “auténtica” de España. Hasta el Corifeo de los Rojos juzga y condena a muerte a la personificación de España “y con ella todo lo grande, todo lo santo, todo lo español...” (43) Por ello, el Poeta lamenta con aparatosidad: “¡Hoy nos van a condenar con nuestra Historia a morir!” (45). De este modo el dramaturgo plantea la usurpación de la historia y la tradición española por parte de la República; “los rojos” hasta advierten a España que suplirán su nombre por el de Rusia: “¡Viva Rusia! ¡Muera España!” (50).

Se supone que la Guerra Civil comienza con la jornada cuarta intitulada “La nueva reconquista”, durante la cual el Mío Cid exhorta a Franco que se sirva de su espada y que sea el líder de los nacionales, además de pedir al Ejército Español el juramento de defender España. Otros héroes de guerras antiguas también salen al

escenario para ofrecer sus legados a Franco e incitar al Ejército Español. Al final, Franco y El Cid besan las manos de España, e Isabel la Católica entrega “*una flor que ha desprendido de su pecho*”, mientras que Cisneros pide a Mío Cid, Cervantes, Murillo y Teresa, Isabel y Franco con Lope de Vega que coronen a España. Hasta la Voz del Caído “*viniendo siempre de las estrellas a las que mirarán todos, y no del cuerpo allí presente*” se dirige a España y al Coro Español. Sin embargo, insistimos en que la presencia en conjunto de muertos parlantes y vivos de muchas épocas del pasado español se deba únicamente al afán de Cué Romano de pintar una memoria histórica homogénea, exclusiva e imperial de su patria.

2.2 El teatro político-social de izquierdas

El teatro político-social de izquierdas escrito durante el franquismo era un teatro estilísticamente heterogéneo y, en definitiva, dividido entre la dramaturgia escrita en España y la del exilio, pues a pesar de compartir el destino de vencidos, los dos grupos afrontaban trabas distintas. Por un lado, como señala César Oliva, “el teatro del exilio era un teatro sin público real” (*Teatro español del siglo 164*), pues se escribía para los españoles, empero, o bien no se estrenaba en absoluto o bien se estrenaba en el país de acogida, para un público al que la realidad española –sus sueños, recuerdos, nostalgia, y alma escindida– le resultó ajena. Por consiguiente, los dramaturgos exiliados estaban abocados “a producir un teatro para leer, más que para representar” (164). Así y todo, solían nutrirse de las tendencias escénicas innovadoras de sus países de residencia,⁹¹ por lo que, paradójicamente, hubo una renovación

⁹¹ Con respecto a los diversos países de acogido, César Oliva mantiene: “El exiliado español ligado al mundo del teatro vivió preferentemente en Suramérica, sobre todo en México y Argentina. Argentina, centro cultural por excelencia del Cono Sur –recordemos la implantación que allí tuvieron determinadas escuelas teatrales europeas, sobre todo la de Stanislavski–, y México, cuya decisiva intervención –convenio internacional propiciado por el presidente Lázaro Cárdenas, por medio del cual el Comité Mexicano de Ayuda a los Republicanos organizó una serie de travesías desde Francia– hizo posible el asilo a millares de españoles, tras la Guerra Civil. Otros recorrieron varios países –Cuba, República Dominicana, Chile– hasta encontrar su definitiva ubicación. El centro didáctico que montó Margarita Xirgu en Montevideo originó otro importante foco de residentes. Los intelectuales universitarios eligieron los Estados Unidos, aunque la llegada tan importante pléyade de profesores tuvo motivos tanto académicos como políticos. Inglaterra y Francia fueron lugares de paso. Francia, que podía haber sido un lógico y cercano paraíso del antifascista español, se convirtió en zona peligrosa, dada la conducta de Petain con sus invasores alemanes. Miles de republicanos fueron extraditados a España o encerrados en campos de concentración” (*El teatro desde 133*).

escénica española de afuera a la que era vedada entablar un diálogo, tanto con el público español cuanto los dramaturgos que residían dentro de la Península.

Por otro lado, A. A. Borrás percibe el teatro de exilio de Rafael Alberti, Pedro Salinas, y Max Aub como un vínculo entre el teatro poético de García Lorca y Alejandro Casona y el teatro realista-social de Alfonso Sastre y Antonio Buero Vallejo. En este sentido, Borrás atribuye el mantenimiento de la continuidad histórica del teatro español a estos autores quienes continuaron con la rica tradición de Lorca y Valle-Inclán, truncada por la contienda civil (60). Hasta cierto punto, tiene la razón, pues *Noche de guerra en el museo del Prado* de Alberti plasma, en definitiva, elementos esperpénticos, que también se perciben en la dramaturgia aubiana. Aub y Salinas escriben tragedias, a menudo poéticas, en la línea de García Lorca. En última instancia, la escritura dramática de los exiliados viene a ser, como es lógico, una amalgama de las influencias extranjeras y españolas, apartada, no solamente del escenario y de la publicación en España, pero también abocada a la supresión entre los críticos y manuales de teatro.

Pero no hay que perder de vista que, como señala José María Camps en una entrevista de 1974, hubo, en realidad, dos emigraciones intelectuales durante el franquismo: la que corresponde a los artistas y autores que salieron de España nada más terminar la Guerra Civil con el objetivo de sobrevivir las duras represalias del régimen victorioso, y la que atañe a los que se marcharon durante las décadas de los 50 y 60 en pos de una mayor libertad para su expresión artística. Camps manifiesta:

La gran mayoría de los españoles que salieron antes que yo (en 1951) lo hicieron sin ningún temperamento de emigrantes. Salieron de España a la fuerza con la esperanza de volver muy pronto. Y no hicieron nada por adaptarse a México. Yo salí de España en el 51; salí con la disposición de ánimo de irme para siempre [...] me fui dispuesto a adaptarme a México (“Entrevista” 8).

Dicho autor apunta, igualmente, a otra diferencia entre ambos grupos que puede dejarse entrever en sendas dramaturgias: “Imagino que es distinto el caso de los autores anteriores a mi generación, que salieron de España con un prestigio, al de quienes, como en mi caso nos formamos literariamente en el país donde elegimos vivir. De mí se dice, por ejemplo, que soy hombre teatralmente hecho en México” (7). En cualquier caso, a todos los exiliados les tocaba de alguna manera sintetizar las memorias históricas tanto de sus países de origen como de España.

Dentro de la península, en cambio, los dramaturgos de izquierdas tenían que bregar con una rigurosa, y arbitraria, censura oficial, cuyas normas, delineadas en la

ley del 15 de julio de 1939, fueron difundidas a partir del 8 de octubre del mismo año. A raíz de esta legislación, los censores puntillosos denegaban o limitaban, o bien la publicación o bien la puesta en escena, o ambas, de toda obra de teatro —o la tachaban o la desfiguraban irremediabilmente— que contestaba o desviaba de la ideología o las prácticas del régimen, así como la religión, la historiografía nacionalista, y la moral patrocinadas por la dictadura. En consecuencia, los dramaturgos de izquierdas experimentaron, tal cual sus compañeros exiliados —pero por diferentes motivos— la marginación sistemática tanto de los escenarios como de las librerías. Pero a diferencia de los exiliados, los dramaturgos antifranquistas no tenían, por lo común, ni si quiera una oportunidad de comunicarse con un público ajeno a su realidad. En cuanto a las secuelas de la censura para los dramaturgos y su público, Ruiz Ramón argumenta lúcidamente:

Privados los autores de la doble confrontación con el público y con la realización escénica de su obra, término necesario de su labor, quedó ésta en estado de permanente provisionalidad y su autor en autor social y profesionalmente a medias, siempre incompleto, imposibilitado de llegar a conocer si su trabajo era viable en términos teatrales, eficaz en términos sociológicos e ideológicos, suficiente en términos estéticos y necesario en términos históricos. La validez de lo realizado quedó así en suspenso y el acto de comunicación aplazado indefinidamente (*Estudios* 139).

La nueva Ley de la Prensa (Ley Fraga) del 15 de marzo de 1966 deroga la censura previa, sin embargo “desde el punto de vista de la censura teatral pocas [son] las modificaciones” (Gómez García 61). Esta última observación la corrobora Ruiz Ramón al tildar de “falacia” y de “máscara lingüística” el vocablo “apertura” utilizado por el régimen durante el último franquismo:

Desde el momento en que el autor dramático está convencido de que una de las funciones sociales primordiales del teatro es la de favorecer el cambio, el ‘aperturismo’ del aparato censor no pasa de ser un supuesto táctico, basada como está la censura en el horror al cambio y en la vocación insobornable de inmovilidad. Toda apertura real conduce inexorablemente al autodestronamiento y a la autodestrucción, a la corta o a la larga, de los fundamentos mismos de la censura: el sistema que la segrega (*Estudios* 137).

A mayor abundamiento, “esa experiencia común de la marginación de sus obras dramáticas ha marcado, de una parte, el acto creador mismo, y de otra, los modos de aparición crecimiento y desarrollo de su teatro, así como la temática y las formas estilísticas, desde la expresión hasta la construcción, de las nuevas dramaturgias” (*Estudios* 138). De ahí que resulte inviable y absurdo analizar el teatro antifascista sin tener en cuenta el peso tanto del destierro como de la censura sobre el mismo.

Más aún, con ese motivo, se produjo frecuentemente el fenómeno de la autocensura entre los escritores antifascistas. A este respecto, surgió la polémica del

“imposibilismo” versus el “posibilismo”, protagonizada por dos dramaturgos célebres de la posguerra, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre, en torno al teatro que un dramaturgo antifranquista debe de producir ante un régimen que ejerce el aparato coercitivo de la censura. En 1960, mediante los números 12, 14, 15, y 16 de la revista *Primer acto*, Sastre tildó de conformista a Buero Vallejo, abogando, más bien, por el exilio, así como la escritura libre a pesar de la inviabilidad de su estreno. Por lo contrario, el campeón del “posibilismo”, Buero Vallejo, tachó la dramaturgia de Sastre de “imposible” con respecto a sus probabilidades de estreno, y defendió, en cambio, un teatro con oportunidades de representarse con el fin de intentar influenciar a la sociedad franquista desde dentro del sistema. De acuerdo al propio Buero, ha “sido, justamente para ser eficaz, más cauto que valiente” (Casa 32). Está visto que el órgano de la censura creó problemas no sólo para los dramaturgos antifranquistas, sino también entre ellos. De ahí que haya que considerar sendas teorías al respecto a la hora de examinar su dramaturgia.

A pesar de los obstáculos a la publicación de sus obras, las trabas ingentes con las que confrontaban al intentar estrenarlas, y el destierro que tenían que soportar, tanto la cualidad como la cantidad de las piezas escritas sobre la Guerra Civil por los dramaturgos izquierdistas supera con creces a las de los dramaturgos derechistas; y esto puede que se deba al fenómeno de la “contramemoria” de Starn y Davis esbozada en el primer capítulo. En todo caso, cabe preguntarnos ¿Cómo hubiera sido el panorama teatral de la posguerra de no haber existido tales óbices?

2.2.1 Coletazos del teatro republicano de circunstancias

Aunque la mayoría del teatro de urgencia se escribió entre 1936 y 1939, también es cierto que esta suerte de teatro coleó en la posguerra, si bien a cuentagotas. En concreto, hallamos cinco obras, escritas por cuatro dramaturgos que habían vivido la contienda y a la sazón se encontraban en el exilio, que entrarían en este apartado por su tono melodramático, manera maniquea de plantear su recuerdo reciente de las hostilidades, y sobre todo por sus mensajes propagandísticos. Así, entre los dos “apuntes escénicos” escasamente desarrollados por Manuel Andújar en 1942, *El director general* yuxtapone lo didáctico con algunas acotaciones que se colman de imágenes recordatorias, como si manaran de una evocación aguda y conmovida,

mientras que *Maruja* se sirve de la propaganda, los prototipos maniqueos, amén de la confluencia de tres espacios dramáticos que tienen lugar entre 1938 y 1939 con la voluntad de bosquejarnos respuestas divergentes ante la liquidación inminente de la República.

En el mismo año en el que Andújar redactó estos “apuntes escénicos”, Francisco Martínez Allende escribió *El chaval* (1942), una obra sainetesca en un acto con un objetivo propagandístico preciso: incitar a los espectadores a apoyar de modo clandestino la Unión Soviética, la esperanza del bando vencido de la Guerra Civil. Sirviéndose de un humor chabacano e irónico, un hijo de exiliados, auxiliado por un grupo de mujeres extenuadas que guardaba cola en una fila de racionamiento en Madrid, esquiva a los Guardias Civiles y reparte propaganda en contra de los voluntarios españoles que ayudan a los Nazis. La obra concluye con todos animados a servir al ejército ruso como puedan, por lo que el chico y las mujeres entonan una versión de *¡Ay, Carmela!*, ajustada a la circunstancia de la Segunda Guerra Mundial.

La secuela de la pieza de urgencia escrita por Rafael Alberti en plena contienda civil y denominada *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* (1938), *Cantata por la paz y la alegría de los pueblos* (1950), redactada por el mismo autor durante la guerra fría, es más cosmopolita y distanciada, pero también se afana en pregonar la historia reciente con voluntad de alterarla. Por eso, el “gran libro cerrado” que abren los Recitantes al principio de la obra y cierran al final, vendría a ser una metáfora del proceso de escritura, tanto de la Cantata como de la Historia, que también supondría la ambición del dramaturgo de introducirse en la Historia con el objetivo de reescribirla, cantarla desde su propia perspectiva, y alterar su rumbo para, de este modo, brindarles a los españoles un futuro más esperanzador. Al mismo tiempo, Alberti une sus divulgaciones didácticas a elementos procedentes del Auto. De ahí que el personaje La Paz arremete contra el de La Guerra, arrancándole a éste la careta para iluminar su autenticidad y propugnar una paz “sin olvidos”.

La última obra que incluimos bajo la etiqueta de coletazos de teatro de circunstancia, *Cómo fue España encadenada* (1964) de Carlota O’Neill, sería en realidad, una especie de teatro realista-melodramático de izquierdas, colmado de fantasía, diálogo maniqueo, personajes y adornos tópicos, así como de alusiones autobiográficas. Y es que O’Neill experimentó la brutalidad de la cárcel tal cual las presas de la obra, quienes forman una suerte de coro exaltado. Como se puede

observar, las piezas que hemos colocado en este apartado a falta de uno que les viniera mejor, son de hecho bastante heterogéneas.

2.2.2 El exilio español; la dramaturgia de Max Aub y *El espacio interior* de Manuel Altolaguirre, entre otros

Si bien es cierto que el margen entre esta sección y la anterior es estrecho en muchos casos, también es verdad que muchas de las obras que hemos ubicado en este apartado gozan de más teatralidad, o por lo menos de más desarrollo en lo que se refiere a la acción dramática. Por el hecho de haber vivido tanto una contienda civil como un exilio, los seis autores que integran esta parte también se valen en algunas ocasiones del diálogo maniqueo y/o melodramático, aunque suelen prescindir de la propaganda y el sentido de urgencia que tanto caracterizan las piezas de circunstancias. Es más, la dramaturgia sobre las hostilidades de 1936 escrita por los exiliados tiende a distinguirse por su tono, en términos generales, más distanciado y reflexivo que la redactada dentro de la península, acaso por el alejamiento físico de los dramaturgos refugiados con respecto al lugar en el que sobrevino la Guerra Civil.

Tanto la primera obra escrita sobre la muerte de Federico García Lorca, *Víznar o muerte de un poeta* (1961) de José María Camps, como la pieza de Andrés Ruiz, intitulada *Memoria de aquella guerra* (1962), tienen lugar a principios de la Guerra Civil en un espacio único, la antesala del despacho del Comandante Valle del bando nacional y la casa de la familia de Ignacio, respectivamente. Ello resalta el modo por el cual los combates que se realizan a la intemperie y la acción dramática que ocurre bajo techo, en un espacio encerrado y particular –y sobre el escenario durante la puesta en escena–, se influyen mutuamente.⁹² De este modo, ambas dramas esbozan un microcosmos del conflicto civil a escala pequeña, aunque está claro que la “ficción dramática” de Camps tiene concomitancias con el teatro histórico por tratarse de un poeta célebre cuya muerte ha formado parte de la memoria colectiva española. Además, *Víznar o muerte de un poeta* se sirve de elementos del teatro psicológico, mientras que el tono frenético de la obra de Ruiz se asemeja bastante a la de la dramaturgia ibérica de otro autor andaluz, José Martín Recuerda.

⁹² Veremos que este entramado espacial sobre el escenario, que reproduce tan bien el modo por el cual un trauma histórico como la Guerra Civil puede influir en la vida privada –o la intrahistoria anónima– y viceversa, se repite con frecuencia a lo largo de la posguerra y la democracia.

Más conocido por sus novelas, Ramón Sender también se sirve de un espacio único en *Los héroes* (1960) para representar las condiciones espeluznantes de las cárceles franquistas, tanto durante como después de la conflagración. De hecho, la brutalidad de las cárceles franquistas así como la reinmersión social, o falta de la misma al salir de una prisión, son temas reiterados a menudo entre la dramaturgia político-social escrita sobre el conflicto de 1936. Con sus “héroes” latentes, o dos personajes humildes quienes sacrificaron su vida por rehusar delatar a un líder de la izquierda española, Sender pone de relieve una acción valerosa rescatada de la memoria intrahistórica, es decir de la “contramemoria” planteada por Zemon Davis y Starn.

Las condiciones horripilantes de la cárcel de *Los héroes* se relacionan sobremedida con las del campo de concentración francesa en el que están hacinados los personajes en el primer acto de cinco –los otros cuatro permanecen inéditos– de *Españoles en Francia* (1946), una pieza autobiográfica de valor testimonial, de Álvaro de Orriols. Si bien comienza con un prólogo epopéyico, simbolista y recargadamente lírico, que nos brinda una imagen del éxodo masivo del bando vencido en 1939, el primer acto de *Españoles en Francia*, por lo menos, consiste en un reportaje escénico de corte naturalista sobre San Cyprien. Pese a la impotencia, atropellos, pobreza y la desolación que caracterizan la vida de estos refugiados españoles en este campamento francés, se destaca su voluntad para seguir con una vida semi-normal, sobre todo en el caso de la antiheroína valiente, cariñosa, afrodita, y homóloga de Juana de Arco, La Juana. Esta ex soldada republicana, revive sus días de lucha mediante un juego infantil que organiza para distraer a los niños, a quienes defiende y protege.

Manuel Altolaguirre, por su parte, fue más conocido como poeta, si bien escribió algo de dramaturgia, tal como la pieza inacabada pero valiosa para nuestro estudio: *El espacio interior* (1958). Y es que se trata de una obra surrealista sobre la función abarrotada y aflictiva de la memoria para un Autor moribundo, de manera que ostenta elementos tanto del metateatro como de la meta-memoria. Desde “*la entrada del público*”, Altolaguirre lo hace partícipe de su montaje recordatorio y metateatral que pone de manifiesto el influjo mutuo entre la televisión y el teatro: “*Se simulará que el espectáculo va a ser transmitido por televisión, para lo cual unos supuestos camarógrafos e iluminadores estarán situando una supuesta cámara y sus correspondientes alumbrados*” (Altolaguirre 249).

Para comenzar la función, “*un supuesto director artístico*” sale al escenario “*sin levantarse el telón*” para pedir al doctor Carlos Martínez –un actor que sale de las butacas–, que atienda al poeta Martín Mairena, el cual se supone que se trata de Altolaguirre por los elementos autobiográficos que colman la pieza y la vinculación metateatral entre el dramaturgo verdadero y este personaje-Autor en trance de muerte que ha escrito “*El espacio interior*”. En seguida, el Director le asegura a la audiencia real que no se suspendería el estreno, comunicándoles además el ruego por parte del Autor que leyera algunas palabras que él mismo “hubiera querido pronunciar personalmente.” De modo poético y surrealista, Altolaguirre nos transmite el tema de la obra a través de esta lectura: “todo lo que he vivido forma parte del campo de mi conciencia.” En efecto, el estado agónico del Autor desata la memoria almacenada en su conciencia, a la vez que permite incidir en el vínculo entre lo imprescindible de lo ilusorio en el proceso de recordación y la fantasía inherente en un montaje teatral. A este respecto, la aseveración del Director –“Si esta noche muriese Martín Mairena, entonces sí que su obra nos parecería perfecta” (250)– subraya dicha convergencia entre la ficción teatral y la memoria, tanto autobiográfica como imaginaria, del Autor.

Nada más levantarse el telón, se observa un decorado que “*representa el interior de la clínica*” y María, la enfermera, es la portavoz de otra autorreflexión por parte de *El espacio interior*. Afirma por teléfono que el doctor Martínez, el que había sido previamente citado por el Director, se encuentra en el teatro viendo “*El espacio interior*, la obra de uno de sus clientes”. Acto seguido, la Voz del Enfermo le suplica a María: “tenga la bondad de apagarme ese maldito aparato de televisión. No voy a poder dormir si sigo viendo ese drama. *El espacio interior* es una obra absurda, insoportable...No me gusta que me hablen de la muerte” (251). De nuevo la pieza se autorreferencia, y además, se revela el significado, para la acción dramática, del simulacro de la transmisión televisiva durante la entrada del público.

Al contrario de lo que se puede imaginar, el Enfermo no se trata del Autor, sino de “*un muchacho joven y de aspecto muy simpático*”, un “*minero de la luna*” que ha sufrido un “horrible accidente” y que está enamorado de María. Por tal motivo, no sólo pide a María que le lea un libro, sino que irónicamente, el único disponible ha sido “este libro, que es el mismo de siempre. Son los poemas de Martín Mairena...el autor de la obra que tanto le ha desagradado.” Aunque esta enfermera “*abre el libro al azar*” dos veces, ambos versos se refieren a la muerte. He aquí el segundo: “*Recuerda todas las fechas, / recuerda todas las cosas, / limita con blancas nubes/ el*

jardín de tu memoria, / muérete debajo de ella/ bajo su sombra". Con este poema, procedente del libro de Altolaguirre *Las islas invitadas*, el Autor resalta, de modo intertextual con su propia obra, lo imprescindible del recuerdo que vamos haciendo en cada momento para con nuestra conciencia, sobre todo a la hora de nuestra muerte. Es por ello por lo que María asevera: "Cuando se muera, lo recordará todo, absolutamente todo, aunque no quiera..." (254-255). Poco después de pronunciar esta aseveración mística, la enfermera le trae un Sacerdote a la camilla del Autor, ya que "su libro da a entender que es" una "persona muy religiosa" por "eso de relacionar la memoria con la muerte" (259). Este religioso accede a la petición de acompañarlo mientras vea el estreno de su obra por televisión, por lo que, al encender el aparato, "*sobre toda la escena cae un gran telón que tiene dibujado en el centro el marco de la pantalla de una televisión.*"

Después de la intervención de la voz de un locutor, que sirve para relacionar al joven "minero de la luna" con los recuerdos del Autor, transmitidos por medio del estreno, "*la escena se ilumina*" y dialogan el Autor "*notablemente rejuvenecido*" con "*dos soldados franceses*" sentados detrás de la pantalla. Para esta representación – que raya en lo absurdo– del ingreso del poeta a posta en un campo de concentración francés a finales de la Guerra Civil Española, se supone que el público se encuentra dentro del campamento, que a la vez sirve de "teatro, un teatro donde no se está representando ninguna comedia" (262). Es más, el teatro sólo se liberó de la demolición para hacinar a los españoles harapientos, quienes "*por ambos lados del escenario suben desde el patio de butacas*" para achacarle su destino al Autor: "Por tu maldita literatura nos vemos como nos vemos" (263). Con este modo de ubicar el público en medio de sus evocaciones, Altolaguirre aúna sus reflexiones sobre dos cuestiones: la de la memoria y la de la metateatralidad. Irónicamente, cuando el Autor se deshace de su pasaporte para demostrar su lealtad a los refugiados encerrados, el Muchacho declara: "No nos impresionan tus comedias" (264). De este modo el recuerdo auténtico montado en un espacio ficticio, el escenario, contribuye a poner de manifiesto la mezcla de la fantasía y la realidad, o bien dentro de la memoria de verdad, o bien en el marco de una pesadilla, pues el ambiente adquiere un entorno grotesco, exagerado, expresionista y burlón que se asemeja a veces al de un mal sueño. El sentimiento de culpabilidad que aflige al Autor a lo largo de la rememoración-pesadilla lo induce a actuar de modo disparatado, por lo que los soldados lo trasladan a un manicomio. Vista desde la faceta metateatral, el intento del

Autor de deshacerse de su chaqueta y de sus documentos para integrarse mejor con los espectadores-presos, viene a ser ilusorio, pues resulta imposible ser autor y espectador a la vez. Por otra parte los espectadores-presos lo defienden cuando el Oficial –la censura–procura imponerle silencio.

Pues bien, dentro del manicomio, el Autor recuerda su partida con su hija y su mujer en un soliloquio, mientras que, en sus intervenciones excéntricas se percibe la lucidez de este poeta, atormentado por su condición de vencido que le obliga a estar lejos de su patria y de su familia. En este sentido, resulta llamativo que el autor recuerde una ocasión en que estuvo al borde de la muerte nada más concluir la Guerra Civil a la hora de acarrear otro trauma: el de su muerte inminente. Y es que, como esbozamos en el primer capítulo, un recuerdo traumático suele archivarse en la subconciencia hasta que algún evento parecido, o relacionado con el primero, produce un resurgir de las emociones originarias.⁹³ Apenas le inyectan anestesia, “*la voz interior del autor*” sugiere que éste ha retirado de nuevo a “los espacios interiores”, atiborrados de “remordimientos”, de su memoria, representada sobre el escenario por vía de la analepsis: “*Se levanta uno de los muros del quirófano, donde se alzarán un tablado con una ventana al fondo, cerrada. Se oye, fuera de cuadro, la voz de una mujer*”, su esposa, quien le reclama más dinero. También recuerda cómo le pegó a su hija. Mientras su vástago protesta dentro del marco de su retentivo, “*el muro del quirófano vuelve a cerrarse*” y se oye “*la voz de la niña*”, seguida de “*la voz interior del autor*”, quien lamenta “aquella vileza” y presenta el siguiente *flashback*, que tiene lugar en los albores de la contienda, cuando se comportó “como un cobarde” (278-279). Nuevamente “*se vuelve a descubrir el tablado que ocultaba el muro del foro*” para dar pie al montaje de un recuerdo suyo sobre algunos milicianos republicanos. A pesar de que los vecinos pensaban que éstos venían a matar al Autor, en realidad acudieron a su antiguo lugar de empleo para regalarle uvas antes de sacrificar sus vidas en el frente. Recuerda, además, su negativa a juntarse con ellos por el miedo a la muerte.

Así es que, a lo largo de los preparativos para la cirugía, “*el muro del quirófano*” se abre y se cierra, permitiendo, de esta manera, que la Voz del Autor, de su conciencia, narre compungidamente sus diversos recuerdos, intercalándolos además con poesías suyas –o bien leídas por él mismo, o bien por el sujeto del

⁹³ Véase la teoría de Caruth en el primer apartado del primer capítulo.

poema—, así como las puestas en escena de sus *flashbacks*. Hasta se monta sobre el escenario un recuerdo muy irónico en el que está criticado por un poema suyo que, en realidad, había sido un plagio de Cervantes, amén de uno en el que “*unas caras de actores*” encarnan “las erratas” que le “persegúan”. Incluso, al recordar —con arrepentimiento, cómo no— su actividad de “productor de cine”, aparece “*un montaje de escenas de las películas proyectadas por el autor*”, a “*manera de trailer con los siguientes temas: Sensualidad. Crímenes. Bailes. etc...*” en “*el muro blanco del quirófano*” (285). Nada más concluir estas proyecciones, se inicia la cirugía y “*cae un telón con árboles bajo una gran luna blanca*”, con lo cual se da comienzo a la escena final, en la que se amalgama lo real con lo surreal. Desde su camilla y consciente del hecho de que lo están operando, el Autor dialoga con el fantasma del Minero de la Luna quien le obsequia su “herencia”, asegurándole además que se morirá pronto. Más aún, el Minero mantiene que va “camino del infierno”; hasta “puede que esto sea ya el infierno...” (287). Con ello, enumera unas atrocidades intolerables que había cometido durante su vida, por las cuales no exhibe ni una pizca de remordimiento. Al igual que el Autor había hecho antes, la Voz del Minero narra el comienzo de las dramatizaciones de sus recuerdos.

Aunque el Autor censura las barbaridades cometidas por el Minero impetuoso, puede que éstas encarnen la dimensión percibida por el Autor de sus propios deslices, en los que ha incurrido a lo largo de su vida, tal cual un espejo esperpéntico. Acaso piense que son de la envergadura de las salvajadas del Minero, y por eso el Autor también merece estar en el infierno, o puede que el Minero sea una especie de alter-ego o el Autor mismo de joven. En todo caso la fusión de lo fantástico, de símbolos y personajes surreales —y reales a la vez—, de muertos y vivos, de analepsis y narraciones, con un matiz metateatral y casi pirandelliano, nos brinda un cuadro interesante de la memoria personal y colectiva de un Autor que presentía su propia muerte. De haber vivido un poco más, Altolaguirre hubiera terminado su pieza con un simbolismo sombrío, según este esbozo suyo:

Jardín con luna. Enfermera y su novio. Esperan los resultados de la operación del autor. Los jardineros cortan un árbol del jardín. Una niña corta una ramita y la planta. Los amigos del autor hacen conjeturas sobre su muerte. Los críticos destruyen su obra. Sus acreedores ven la manera de cobrar. El árbol caído. (319)

De los seis autores —sobrevivientes de la Guerra Civil afincados en el exilio— que integran esta sección, sin duda Max Aub es el más prolífico, si bien sus obras en

un acto⁹⁴ constituyen la mayor parte de su teatro sobre el conflicto de 1936.⁹⁵ Con respecto a lo fundamental del tema de la Guerra Civil para la dramaturgia de Aub, Ruiz Ramón resume elocuentemente:

En aquella –la obra– hay como en ésta –la vida– una como terca voluntad de no olvidar, una insobornable e insobornada memoria dolorosa, intensamente viva –en carne viva– cuyos ojos permanecen fijos en la sima de la guerra civil. Parece como si esta memoria o voluntad de no olvidar se hubiera convertido en un imperativo categórico que dirige la creación literaria y, a la vez, permite el acceso a la interpretación de otras realidades de nuestro tiempo. (245)

La primera pieza breve que redactó este escritor de origen francés y alemán,⁹⁶ nada más exiliarse en Francia, fue un monólogo desde la perspectiva de Emma, una judía convertida al Catolicismo, una víctima de la represión nazi en Viena, y una ex-burguesa obligada a trabajar de conserje en un teatro desvencijado. A lo largo de su monólogo titulado *De algún tiempo a esta parte* (1939),⁹⁷ el suplicio de Emma le induce a recordar su pasado irónico –su hijo fue fusilado por los republicanos durante la Guerra Civil Española y su marido fue asesinado por los nazis de corte fascista– como raíz de la situación tan desgraciada en la que tanto ella como su patria se encuentran. Por medio de los recuerdos narrados por Emma, se atisba otra fuente de la tesitura miserable en la que se encuentra tanto en su vida privada como en el entorno político de su país: la convicción obstinada y errónea –por parte de su marido y el gobierno austriaco respectivamente– de mantenerse o bien alejado de la política o bien adoptar una postura neutral. Por extensión, este modo de ver –tan frecuente en el teatro de Aub sobre la Guerra Civil– vendría a ser la raíz de la Segunda Guerra Mundial: la negativa por parte de las democracias de apoyar la República.

Emma inclusive contempla suicidarse, pero más bien opta por aprovecharse de sus recuerdos como modo de supervivencia. Así es que se vale de la segunda persona para dirigirse a su marido muerto, atestiguándole las barbaridades que cometen tanto

⁹⁴ Según César Oliva, “son, más que obras breves, piezas de un friso escénico-narrativo, gigantesco, en donde se exponen las amargas, sinsabores y desidias del exiliado” (*El teatro desde* 153).

⁹⁵ Como observa Ruiz Ramón, “no es frecuente encontrar en el teatro contemporáneo autores con una abundante obra teatral en un acto [...] Por ello, Maz Aub, dentro del teatro español contemporáneo –como Jean Tardieu en el teatro francés– constituye un caso casi excepcional por la abundancia de su teatro en un acto, pero también, y sobre todo, por la trascendencia y la gravedad de su contenido” (*Historia* 260). Habría que puntualizar esta aseveración, ya que, si bien la obra breve se escribió rara vez a al sazón, actualmente se está popularizando cada vez más entre los jóvenes.

⁹⁶ Se nacionalizó español a los dieciséis años.

⁹⁷ Ruiz Ramón califica *De algún tiempo a esta parte* así: “Este monólogo no dudo en considerarlo, antes me complazco en afirmarlo con entera conciencia de lo que escribo, como una de las obras maestras del género en el teatro occidental contemporáneo. Es, en el pleno sentido de la palabra, y sin equívocos o fáciles asociaciones, un caso excepcional de teatro épico, raras veces cultivado en la forma dramática específica del monólogo” (*Historia* 257).

los nazis como sus compatriotas en contra de los judíos, amén de compartir sus recuerdos con él. Hasta le pregunta al difunto si sus recuerdos se ajustan a los de ella misma y si lleva una buena vida al “otro lado” (Aub, “De algún tiempo” 397). Es curioso que la pieza termine con una reminiscencia acerca de la única vez en la que el marido querido y sosegado de Emma perdió los estribos e hizo añicos una vajilla, echándole la culpa a ella, “por una minucia.” Pero Emma concluye perspicazmente que la fuente del “enfurecimiento” de su marido fue el haberse quemado los dedos al tocar una cacerola que “estaba demasiado caliente” (Aub, “De algún tiempo” 411). Esta alusión a aquella riña doméstica acaso sirva de metáfora del modo de actuar de los nazis: convierten a los judíos en chivos expiatorios de un problema propio.

Cabe subrayar, asimismo, que la asignación de conserje de teatro a la víctima por parte del bando fascista, así como el intento por parte del cónyuge que sobrevive de dialogar con el que ha muerto, son elementos de esta pieza que advertiremos luego en *¡Ay, Carmela!* (1987) de Sanchis Sinisterra, sólo que en ésta, como veremos en el tercer capítulo, el personaje difunto recordado comparecerá sobre el escenario. De igual manera, puede que la entonación de *¡Ay, Carmela!*, y su canto por las Brigadas Internacionales condenadas delante de los fascistas, tenga su raíz en una obra larga de Aub, *Morir por cerrar los ojos* (1944). Y es que la protagonista francesa de esta obra, María, se atreve a cantar la Marsellesa ante los guardias de un campo de concentración francés, por lo que los prisioneros de todas las nacionalidades hacinadas en él se unen al coro. Dedicada a los lacayos de la No-Intervención de las democracias durante la Guerra Civil, *Morir por cerrar los ojos* retrata la Segunda Guerra Mundial como la secuela lógica de la derrota republicana del conflicto español de 1936, tal cual ocurre en *De algún parte*.⁹⁸

Al contrario del marido de la monologuista de *De algún tiempo* y el Julio de *Morir por cerrar los ojos*, la protagonista de *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo* (1943) –una norteamericana afincada en París– no deja de coadyuvar a los víctimas de las injusticias políticas. Incluso, impulsa la reunión de un antiguo oficial republicano, quien tiene una amante en el exilio, con su mujer e hijo. Con su llegada,

⁹⁸ De acuerdo a Alfonso Sastre, *Morir por cerrar los ojos* prefigura “una superación del teatro épico, en lo que éste tiene de ‘vaciado’ de contenidos particulares y de problemas inter-individuales.” Y es que “revela la trama sociohistórica” a través de la de “los modestos, intrahistóricos, participantes en la trama” (“Un drama” 19). Nos brinda, en definitiva, una visión intrahistórica de la historia con mayúsculas.

estos personajes encarnan, para el ex-oficial, la reminiscencia de los momentos bélicos en España.

Antes de iniciar otra obra larga, *Cara y cruz* (1944), Aub cita a Quevedo con el fin de hacer hincapié en lo imprescindible de la memoria para la situación dramática: “*Serán ceniza, más tendrán sentido.*” En su prólogo, Aub recalca que, aunque la acción dramática se relacione con los hechos auténticos, acaecidos o bien el 10 de agosto de 1932 –el fallido golpe de estado de Sanjurjo– o bien el 18 de julio de 1936, los antecedentes en los que estriba la obra proceden, más bien, de “los sucesos que motivaron la muerte de Madero” durante la Revolución Mexicana de 1921. De manera que la obra es fruto de una amalgama de memorias colectivas que pertenecen a diferentes momentos y lugares. A pesar de que el dramaturgo no niega que la situación dramática “pudo ser cierta, o que lo vuelva a ser”, prefiere hacer hincapié en su calidad ficticia, etiquetándola, por tanto, de “mentira” teatral (Aub, *Cara* 155). Sea lo que fuere, la acción dramática tiene lugar “*en Madrid, ayer*” y no cabe duda de que el antagonista, General Carrasco, se parece al General Sanjurjo⁹⁹ –ambos cambiaron sus fidelidades, fueron encarcelados, su condena a la pena de muerte fue conmutada, y ambos lideraron golpes de estado contra la República–, mientras que el protagonista, Ricardo, se asemeja sobremanera al presidente de la República, Manuel Azaña –ambos eran Presidentes del Consejo de Ministros, intelectuales y escritores, y censurados por su debilidad a la hora de mandar–. De hecho, en virtud de la opinión de Ricardo de que la política es como un arte y que, por ende, hay que gobernar con la palabra y la razón en lugar de la fuerza, su amigo, Alberto, lo amonesta: “No desees mandar, sino permanecer en la memoria de las gentes” (114).

En la antepenúltima escena, sirviéndose de una técnica que nos remite a *Hamlet*, Aub pone de relieve la angustia de Carrasco por el líder republicano Molina, a pesar de que le aseguran que ha sido “liquidado” en “el Este”. A raíz de sus dudas, manda a un soldado a cerciorarse de la muerte de su enemigo. Entretanto, al encontrarse solo en la penúltima escena, Carrasco se jacta embriagadamente de su estreno en el poder con el fin, quizá, de ocultar sus temores, por lo que “*el espectro de Molina*” –la encarnación de su desasosiego– se asoma sobre el escenario para sermonearlo:

⁹⁹ Podría encarnar también a Franco, pues se hace con el poder y pide que lo llamen “Caudillo”, o puede que sea un compendio de ambos generales sublevados.

Yo, muerto y enterrado [SOY] más fuerte que tú que gritas y mandas [...] Ahora, enterrado, soy más temible para ti que antes [...] Yo estoy en todas partes [...] Yo puedo acabar contigo y tú no puedes acabar conmigo. Porque somos los más. Porque somos todos y cuanto más siegues o más entierres más crecerán: trigo fecundo. ¿Me oyes maleza? ¿Me oyes fantasma? El mundo será un enorme campo de trigo y vosotros estaréis bajo él, olvidados, podridos de olvido, descompuestos. Y nuestros muertos serán la almanta de los nuevos surcos [...] Bajo tierra, ya que tú nos negarás la luz, se entrelazarán las fibras de sus raíces –¿oyes cómo suena y resuenan el idioma: la fibra, la cepa, la raigambre, el raigón?–, se unirán todas las raíces bajo tierra para negarte, el día de mañana [...] (150-151).

De este modo, el espectro de Molina difunto convierte, paradójicamente, a Carrasco en fantasma, asegurándole que el pueblo cuantioso que suscribe a la contra-memoria intrahistórica, negará que prevalezca la memoria oficial que va imponiendo Carrasco cruentamente. Molina le condena a Carrasco al olvido por intentar subyugar las masas, asesinandolas. Éstas, en cambio, vivirán mediante la contra-memoria extendida. Consiguientemente, Carrasco responde, cómo no, con la orden de fusilar a todos los parientes de Molina, procurando así liquidar la memoria extraoficial de los vencidos, pero falla al hacer caso omiso al número de personas que sobrevivirán a aquella guerra y podrán rememorarla. En la última escena, la locura de Carrasco se manifiesta delante de los demás, pues insiste en que trasladen su despacho para alejarse del espectro de Molina que, por ser fruto de su conciencia y su pavor, no es percibido por nadie más. A fin de cuentas, en el espíritu de Molina se encarna el recuerdo, pero su mensaje se trata del vaticinio del triunfo del hombre común sobre la hegemonía oficial impuesta cruentamente, por medio de la extensión de una “contra-memoria”, o memoria intrahistórica, bien tupida.

El tono de la pieza breve *Los guerrilleros* (1944), en cambio, no plasma tanta rabia como la obra anterior, sobre todo al final. Más bien, Aub desdobra el final del conflicto dramático –el sacrificio de un grupo de maquis en aras de dar con el espía que les había traicionado– con un final imaginado. En ella los guerrilleros asesinados vuelven al escenario como espectros de sí mismo, o quizá recuerdos del traidor, Lucio, o de Encarna –¿o también está muerta?–, una mujer que auxiliaba a los maquis. En el principio de esta escena, mientras se oye el fusilamiento de los guerrilleros, Lucio, el traidor que finge estar exánime para que no lo descubran, se queda sólo en el escenario escribiendo “el informe” oficial. Entretanto, las voces de los maquis difuntos le comunican sus apellidos cuando se le olvidan a Lucio. Acto seguido, “*los cuatro guerrilleros van saliendo, muertos. Con muestra de su sangre. Se acercan a Lucio*”, ocasionando que este ex-compañero suyo y embaucador les censure: “¿No comprendéis que todo está perdido? ¿A qué empeñaros? ¿Quién os

ayuda? ¿Quién se acuerda de vosotros? ¡Cuatro desarrapados como lo fuisteis vosotros!...” Con ello “*entra Encarna con una subametralladora en manos*” para fusilarlo después de remarcar la identidad simbólica e intrahistórica de “esos cuatro desarrapados que están ahí fuera, muertos”.

En este final imaginado de acuerdo a la justicia poética, uno de los guerrilleros resucitados, Federico, reprocha a Encarna la dramatización del asesinato de Lucio: “Esto es mentira. Estás haciendo creer que así pasó cuando sabes que murieron todos, que el chivato se fue con la Guardia Civil y murió, mucho después, en su cama, condecorado” (Aub, “Los guerrilleros” 287). Por lo tanto, los maquis resucitados y Encarna se aprovechan de un tono trágico, metafísico y nostálgico –que dista mucho del lenguaje coloquial que había caracterizado la mayoría de la pieza– para debatir sobre lo esencial de la memoria. Al contrario de la mayoría de los muertos vivientes, Encarna defiende férreamente lo imprescindible de la memoria vista como “debió ser” y no como “fue”: “Los muertos no podemos irnos”. Y es que la vida, según ella, no tiene confines bien delimitados, más bien: “a veces no sabemos si vivimos o hemos muerto.” Como actores en un teatro, a veces nuestra identidad y memoria se complican. Con respecto a la pregunta de Federico “¿Por qué escribieron ésto?”, es probable que “esto” se refiera a la obra de teatro, por lo que nuevamente nos encontramos ante el anexo de lo metaliterario y la memoria. Las respuestas de Encarna y Federico hacen hincapié en la relación entre lo ficticio de la literatura y lo de la memoria:

ENCARNA. –Lo leyeron en un periódico. Una noticia corta: cuatro líneas.

FEDERICO. – ¿Lo demás es inventado?

JOAQUÍN. –No.

FEDERICO. – ¿Cómo lo sabes? (288).

Y es que, con frecuencia, no es factible desglosar la realidad y la ficción, con respecto tanto a la literatura como la memoria.

Pero mientras que Encarna aboga por admitir la tergiversación de la memoria, Santiago no se conforma con ella y defiende el recuerdo fiel, por injusto que sea. No obstante, Joaquín es más cínico: “es una historia vieja que ya no interesa.” Encarna, por su parte, hace de mediadora entre las dos posturas antagónicas, pues sugiere lo difícil de la desmemoria –“el olvidar pesa mucho”–, a la vez que dialoga con Joaquín y Federico sobre la relación entre la memoria y el olvido:

JOAQUÍN. –Uno no se acuerda exactamente de cómo fue, pero queda el sentimiento.

ENCARNA. –Que poco a poco se desvanece.

FEDERICO. –Como el polvo.

JOAQUÍN. –El polvo se levanta.
ENCARNA. –O el viento. (289)

Apenas cae el telón, el efecto sonoro del soplido de viento apunta que, con independencia de la atenuación de la memoria con el paso del tiempo, siempre quedarán algunos rastros de ésta, los mismos que, al removerse –por ejemplo cuando un escritor hurga en el pasado–, se arrecian hasta presentarse plenamente.

Pues bien, al igual que el sacrificio de los protagonistas en *Los guerrilleros*, el de Susana en *La cárcel* (1946) se consume en función del mismo mensaje ideológico: hay que erradicar la delación, incluso a costa de la vida inocente. En este caso, por hablar en sueños Susana descubre inconscientemente los escondites y la información clandestina del Comité Antifranquista cada vez que la obligan a dormir con un oficial franquista. Aunque traicione involuntariamente a sus compañeros, una compañera de celda le convence que debe suicidarse para no perjudicar más a la resistencia.

La tercera obra breve de esta autodenominada “trilogía de circunstancias”, *Un olvido* (1947), nos parece un poco a la novela posterior *Crónica de una muerte anunciada* (1981) del colombiano Gabriel García Márquez. Denotando la influencia del teatro policiaco, cinco allegados de un guerrillero llamado Guillermo, “se olvidan” –¿Conscientemente? ¿En virtud de sus intereses? ¿Ambivalentemente?– de darle a éste el mensaje de que la Guardia Civil le busca en relación con la voladura de un puente.

Aparte de los temas de la traición y la cárcel, también es lógico que el exilio sea un tema frecuente que impregna la dramaturgia de Aub. Otra obra suya en un acto, *Tránsito* (1944), nos parece especialmente ilustrativa de la realidad embrollada y escindida que vive el trasterrado. Y es que los sueños, recuerdos, e ilusiones del exiliado –Emilio– cobran vida sobre el escenario en esta pieza, también simbólica, pues la amante del protagonista se llama Tránsito. Nada más quedarse dormida su amante, y a raíz de la inquietud y el insomnio del protagonista, “*el fondo de la escena se oscurece más mientras la luz de un reflector ilumina fuertemente a Emilio*”, y los pensamientos del protagonista “*en México*” se dirigen a España: “Las cuatro...Allá estará amaneciendo. No, ya será de día. Allá... ¡Qué vida esta...!” (Aub, “Tránsito” 196). En este momento “*se ilumina la figura de Cruz*” –el nombre simbólico de su mujer en España– con quien conversa Emilio sobre su familia, las mentiras que él ha detectado en las cartas de su mujer, y el deseo de ella de no hacerle preocupar a su marido exiliado. Con la frase “la distancia engendra la impotencia” Emilio subraya su

sentimiento de incapacidad ante la realidad del espacio –y tiempo– que le separa de su familia. Al igual que el acto de escribir, sus ensueños y evocaciones vienen a ser una manera suya de bregar con la realidad de su desplazamiento. Este sentimiento de alejamiento irremediable se transmite a lo largo de su conversación con Cruz acerca de su amante, la falta de dinero, sus hijos, la educación en España, sus remordimientos, los reproches y consejos de Cruz, la contienda civil, la época aciaga que les ha tocado vivir, y su memoria del tiempo que pasaron juntos. Además, se imagina su vida de no haber perdido la Guerra Civil.

Al mismo tiempo, la declaración por parte de Emilio: “¡Que ganas de hablar tienes!” connotaría ironía si se considerara que ha sido él quien ha evocado a Cruz mediante su memoria tanto de su persona como de las cartas que ésta le había enviado. En cierto sentido, el recurso de la memoria puede ser su manera de resistir la inseguridad del futuro, a la vez que le sirve de refugio ante tal incertidumbre: “Es curioso: de pronto el futuro ha desaparecido. Cada día es un paso en el vacío. Nada sabe del mañana, como no sean los profetas. Por eso leer el porvenir en las rayas de la mano o en los naipes es hoy oficio tan productivo. La inseguridad es maestra de todo. Ya nadie está a cubierto” (200). A pesar de que Emilio insiste en que las reminiscencias de su vida familiar en España sean tan sólidas como si se hubiera marchado ayer, Cruz reincide en el paso innegable del tiempo y la lejanía del recuerdo, comprobados por la “vida inesperada” que su marido ha hecho con Tránsito. Ello induce a Emilio a calificar, ingenua y/o optimistamente, su relación con su amante –que quizá simbolice su patria nueva y su condición de exiliado– como “un paso, un puente, una espera”: “¿Tránsito? Hasta su nombre te dice lo que es” (202). De modo que Aub intercala las escenas en las que la imaginación de Emilio evoca el recuerdo vivo de su mujer –acaecidas mientras Tránsito duerme o cuando ésta sale de la vista de Emilio– con las que corresponden a la realidad dramática de la vida del protagonista con Tránsito. Cuando Emilio conversa con ésta, se “*mengua*” la luz “*que ilumina a Cruz*”, y en cambio, “*se ve claramente a Cruz*” cuando la evoca mediante sus ensueños. Así es que la luminotecnia subraya metafóricamente la separación entre el recuerdo-imaginación y la realidad, aunque no hay que perder de vista la índole irrepitible e inasible del recuerdo; la misma que dificulta cualquier esfuerzo por disgregar la memoria de lo ilusorio, como veremos luego (Ricoeur 22). Estas permutaciones escénicas y luminotécnicas ocurren hasta que un compañero en el

exilio, Alfredo Giménez, acude a la casa de Emilio, momento en el cual “*la luz que descubría a Cruz se apaga totalmente*” (Aub, “Tránsito” 204).

Luego de la visita de Alfredo, que sirve para reforzar los motivos del exilio para Emilio –su lealtad a los demás exiliados, su fidelidad para con la memoria de su lucha–, y ante el titubeo de su amigo, “*vuelve a aparecer Cruz*” (209). Como es costumbre, Tránsito había salido antes de que vislumbráramos a Cruz; pero, esta vez, cuando vuelve Tránsito, las acotaciones no describen una disminución de la luz sobre Cruz. Es más, Cruz comienza a dirigirse a Emilio, e incluso a Tránsito, a la vez que Emilio y Tránsito conversan. De esta manera los confines entre la realidad ¿simbólica? –hace poco Tránsito le había recordado que “hace mucho tiempo que no tienes carta de tu casa” (211)– y la imaginación se desdibujan por vía del recuerdo y la fantasía de Emilio. Por ello, su mujer proclama: “No nos separa nada” (213) justo en el momento en que “*el espacio donde está Cruz se ilumina más*”, y entra su hijo Pedro, vestido de guerrillero para censurar a Emilio. Tan pronto como Pedro “*deja caer lentamente la cabeza en las rodillas de su madre*”, Cruz grita:

¡Pedro! ¡Pedro! ¡Hijo! ¡Te han matado! Tu padre tenía razón: te mataron. ¡Mírame!
¡Levántate! Dime que es sueño. ¡Grita que es un sueño! Despierta. ¡Despiértame! ¡Despierta,
tú, Emilio! ¡Emilio!, óyeme, ¡estás soñando! ¡Despiértate! (*Se levanta.*) Estás en México, en tu
cama, con Tránsito. Vuélvete, revuélvete, tócala, tócala, date cuenta. España está lejos. Lejos,
tras el mar. (214)

De esta forma Cruz reivindica su autonomía dentro de los recuerdos e ilusiones de Emilio, exigiéndole además a su marido que reconozca que las encarnaciones tanto de ella como de su hijo únicamente corresponden a sus sueños y evocaciones. Más aún, le pide a Emilio que se conforme con su entorno auténtico en este momento y que se sumerja en su nueva vida sin titubear. Ello suscita que se desvanezca “*la luz que alumbra a Cruz y a Pedro*” al mismo tiempo que “*Emilio enciende la lámpara de la mesilla de noche*” y Tránsito “*se despierta*” para entablar una conversación trivial con él (215). De momento, Emilio abdica de su otra vida, la de sus rememoraciones e imaginaciones, para afrontar la vida que le ha tocado.

En síntesis, cabe reincidir en la utilización por parte de Aub de la luminotecnia como un recurso teatral para presentar distintas realidades simultáneamente sobre el escenario, para borrar los límites entre la realidad y la imaginación-recuerdo –como una réplica de lo que sucede en la mente del protagonista–, y para acentuar la evidente contraposición entre el mundo fantástico-rememorado que tantas veces ocupa sus pensamientos, y su renuncia a compartirlo con los demás en México. Por último,

puesto que el dramaturgo redactó esta pieza en 1944, es peculiar que Aub eligiera 1947 como fecha explícita de la acción dramática. Aparte de una posible errata, ello puede deberse al presentimiento por parte de Aub que su exilio sería duradero.

Las últimas tres obras en un acto que Aub escribió sobre la Guerra Civil constituyen una trilogía intitulada *Las vueltas* (1947, 1960, 1964). Como se puede imaginar, todas estas piezas se relacionan con el retorno del exilio, o bien exterior, es decir del extranjero (*La vuelta* 1964), o bien del interior (*Las vueltas* 1947 y 1960) de la cárcel. En las primeras dos *Vueltas*, el choque entre la memoria-fantasía que el personaje encarcelado probablemente había experimentado en su cabeza –se supone que hubiera sido igual que la plasmada explícitamente en *Tránsito*– con la cruda realidad de regresar a los protagonistas de sus ensueños-recuerdos en carne y hueso, viene a ser el catalizador de la situación dramática en la que sendos protagonistas lleva una gran decepción. Para la protagonista de la primera *Vuelta*, Isabel, el chasco que se lleva cuando encuentra a la criada convertida en la amante de su marido contrasta con la visita de su antigua alumna, Nieves, con quien añora los días optimistas de la Segunda República. Perspicazmente, Isabel concluye que España entera se ha convertido en una gran cárcel y que el Régimen ha hecho, además, un gran negocio con el olvido, tal cual su marido.

Apenas librado de la cárcel, el protagonista de la segunda *Vuelta*, Remigio, también sufre un tremendo desengaño. Si bien es cierto que su familia sigue intacta y, por lo general, amorosa, también es verdad que la prohibición, en buenas cuentas, de sus actividades en su antiguo partido antifranquista –su presencia podría comprometer a sus compañeros–, desalienta a Remigio, pues desarticula su arraigo al pasado, así como sus sueños para el futuro, obligándole a encarar la realidad del vencido nuevamente.

La vuelta de 1964 también pone de manifiesto el desajuste entre la memoria-imaginación y la realidad de un país y algunos allegados que han cambiado durante la ausencia del protagonista, el mismo que Aub denomina significativamente “Mi hermano”. Pese a que no tiene un hermano en la vida real, Aub ratifica la autenticidad autobiográfica de este personaje en una especie de introducción a la pieza, alegando además que sus opiniones difieren de las de este personaje. Por tanto, es presumible que Aub se desdoble en Rodrigo, su hermano mayor ficticio, acentuando así la trabazón entre la fantasía y la realidad, y permitiendo de este modo que se confluyan varios tiempos al nivel paratextual. En este sentido, *La vuelta* de 1964 podría haber

sido un presagio por parte de Aub de su retorno auténtico a la península cinco años después de la redacción de esta pieza. Por su sesgo autobiográfico, también resulta llamativo que Rodrigo sea un intelectual y escritor cuyo regreso conlleva respuestas divergentes –desde el rechazo hasta una especie de idolatría mitificada por parte de un joven que ni siquiera había leído su obra– entre sus contertulios del café. Otro modo paratextual por lo que *La vuelta* de 1964 rememora el pasado sería su dedicatoria a *La comedia nueva o el café* (1792) de Leandro Moratín, pues Aub pone de manifiesto así el influjo de la memoria intertextual de esta obra del siglo dieciocho en su pieza.

Para su última obra sobre la Guerra Civil, Aub escribió un largo “ensayo dramático”, como lo define Ruiz Ramón (269), titulado *Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda* (1968), cuyo diálogo ambientado en la Guerra de Vietnam se impregna de la memoria de la Guerra Civil Española. Tal diálogo se deriva del encuentro fortuito entre un Prisionero indochino y un General norteamericano –compañeros en las Brigadas Internacionales durante la contienda civil española hace treinta años–, de momento en condiciones desiguales. En vista de que el Prisionero insiste en hablar a solas con el General, quien apenas lo reconoce, ambos entablan un debate sobre la política, la historia, el poder, la cultura, la vicisitud del tiempo y la memoria que remonta a su lucha en 1938 contra un enemigo común. Si bien no adivinaban la fecha concreta de su encuentro, conviene destacar que, eso sí, lo vaticinaban.

GENERAL. – Muchas veces pensé si no estarías ahí, enfrente. Y estabas. Y soñé tener contigo una conversación como esta.

PRISIONERO. – Sentarse frente a viejos amigos de los que luego se entera uno que han muerto. Basta, porque sólo se habla del pasado. Los recuerdos no acaban; las palabras sí. Lo que cuenta son los hechos. (Aub, *Retrato* 22)

De este modo, el Prisionero se empeña en señalarlo al General: “El que ha variado de frente eres tú [...] Sigo con los atacados contra los atacantes” (15-16). Por lo contrario, el General protesta: “¿Quién se acuerda de un puñado de españoles, de unos cuantos yugoslavos, de un francés? [...] Se deshará [la memoria de las Brigadas Internacionales] a medida que desaparezcamos” (21). A su tiempo, el Prisionero le advierte que los libros sirven justamente para resguardar esta memoria en peligro de desvanecerse (40).

Pero lo más llamativo de esta pieza son los otros dos personajes que intervienen alguna que otra vez en el diálogo, pues parecen corresponder a los recuerdos e ideas del General: Ruth y el Hijo. Para el investigador A.A. Borrás, la

obra es, en esencia, un monólogo, ya que la mujer del General, Ruth, su Hijo y el prisionero vietnamita vienen a ser poco más que algunos vertientes de la realidad del General (70). Si bien tenemos reparos en reducir el personaje del prisionero a una simple dimensión de la realidad del General, estamos de acuerdo con que Ruth y el Hijo la son. Dentro de este marco, *Retrato de un general* se inicia con una conversación entre el General y Ruth, en la que el General comenta: “Es curioso cómo quedan grabados en la memoria acontecimientos sin importancia”, por lo que su ex-mujer responde: “Quizá la tenía” (Aub 13). Aparte de esta escena, resulta curioso que ella siempre entre al escenario tan pronto como el General o el Prisionero hacen referencia a las mujeres que había conocido el General. Cuando el Prisionero menciona que “tampoco [había] pensado que [su] hijo podía ser el amante de Ruth”, parece inducir el recuerdo de su enemigo, con lo cual la siguiente escena corresponde, acaso, a los recuerdos del General. Es probable que el Hijo que se asoma sobre el escenario encarne, o bien el recuerdo del General de su vástago –así correspondería al argumento de la pieza que la historia se repite– o bien una representación del propio General de joven, ya que el Hijo declara: “No quiero crecer más” (Aub, *Retrato* 64). Su padre responde al cinismo del Hijo, así como a las ambiciones anarquistas de éste, de la siguiente manera: “¿Quién no ha dicho eso a los veinte años?” (65), agregando retóricamente “¿Y vosotros lograréis lo que no hicimos?” (66). Ruth deja al escenario con su brazo enlazado en el del Hijo, en son de un amor burlón, reprochándole además al General por no luchar por sus ideales y por dejar que ella cambiara el modo de pensar de él. Su ex-mujer le exhorta al protagonista, asimismo, que se desengañe, pues fue ella quien le dejó a él y no al contrario.

Únicamente al final de la pieza nos percatamos de que la obra goza de una estructura circular que pone de relieve su tesis: la historia se repite. En efecto, nada más encontrarse nuevamente a solas con el Prisionero, el General le asesina, y en cuanto el Ayudante retira el cadáver, “*el General se vuelve a sentar en el mismo sitio e idéntica postura que al levantarse el telón.*” Acto seguido, se repite el mismo diálogo entre el Ayudante y el General y casi el mismo diálogo entre el Hijo –quien reemplaza el Prisionero– y el General, salvo que el General dice que no se han visto durante diez años en lugar de treinta. De igual modo, el Hijo dice: “El que *no* ha variado eres tú”¹⁰⁰ en vez de: “El que ha variado de frente eres tú”. Como

¹⁰⁰ La letra cursiva es nuestra.

consecuencia, la voz del General gritando “¡Cállate!” a su hijo “*se funde en un aullido desgarrador de perro, largo, profundo, inacabable. Sencillamente, el General debe dar la impresión de que se ha convertido en perro, aullando en la noche*” (93), pues no soporta que la historia se repita nuevamente. A modo de ver de Borrás, esta imagen surreal se puede extender a toda la pieza, que califica de un sueño, un modo oportuno para comunicarse desde el exilio, pues los sueños son el único medio de acción para los que no pueden actuar según su voluntad, para los que carecen de voluntad:

[...] just as in a nightmare, when the emotional climax has been reached, the dream starts over again, with the action repeating itself and roles being fluid [...] We have already said that the drama is a monologue, with speeches being doled out by the general to his wife, son, prisoner, and adjutant. But I think that the drama, which takes place in the mind of the general, is also a dream. This is proven by the fact that the general appears to have no recollection of having seen his son, who has engaged in lengthy dialogue with him, the prisoner, and his wife (Borrás 71).

De esta manera, su encuentro imprevisto, aunque sospechado, con el Prisionero –una personificación del recuerdo del General de hace treinta años que le indujo a reflexionar sobre cuánto ha cambiado desde la Guerra Civil Española– también suscita sus evocaciones de otros dos personajes que han sido cardinales en su vida: Ruth y su hijo. Todo ello le obliga al General a confrontar la realidad de que su poder le ha deshumanizado por completo.

En conclusión, habría que destacar que en la dramaturgia de algunos autores exiliados, a saber Aub y Andújar, se dejan entrever recursos memorialísticos novedosos para el teatro sobre la Guerra Civil. Lo que es más, el estilo de estas obras vendría a ser un precursor de la estética que denominaría el escenario español sobre la conflagración a partir de los 70. Al contrario de la pauta marcada por la mayoría de las obras en este capítulo, sólo una de las doce obras de Aub y Andújar examinadas en este apartado, *Cara y cruz*, tiene lugar en plena contienda civil; y eso que, como mencionamos anteriormente, Aub lo niega en el prólogo de dicha obra. Ello se debe, a buen seguro, a la lejanía de los exiliados, por lo menos en lo que se refiere al espacio, del lugar del conflicto de 1936.

2.2.3 La fantasía y el arte en la dramaturgia del exilio: Pedro Salinas, Fernando Arrabal y Rafael Alberti.

Por tal motivo no nos sorprende que, aparte de algunos de los coletazos del teatro de urgencia que mencionamos anteriormente, las únicas obras escritas por los exiliados cuyo tiempo dramático corresponde precisamente al conflicto de 1936, se caractericen por su matiz fantástico. Independientemente de su alejamiento espacial de la lucha cainita de 1936, de seguro, a estos dramaturgos exiliados el trauma les pesaba sobremanera, a raíz de la proximidad temporal entre la escritura de sus obras y las belicosidades que les atañeron, amén de la creencia extendida entre los trasterrados de que su retorno era inminente. Sin duda es por eso que nada más se atreven a abordar dicho tema desde un prisma imaginario.

Por otra parte, las tres piezas incluidas en esta sección se adscriben a la inclinación extendida entre el teatro escrito sobre la Guerra Civil Española –y particularmente el que se redacta a partir de los 80– de abarcar y dramatizar conjuntamente cuestiones artísticas y memorialísticas, probablemente debido a la formación, el interés, y la experiencia de estos dramaturgos. Ya observamos la tendencia en las obras aubianas, y la de Andújar, de hacer referencias metaliterarias y metateatrales. Pero en *Los santos* (1954), *Guernica* (1959), y *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), el arte alcanza, como sugieren sus títulos, un relieve que iguala al de la contienda. Mientras *Guernica* y *Noche de guerra* vinculan la pintura artística con la conflagración, la obra en un acto del poeta Pedro Salinas,¹⁰¹ *Los santos*, plantea la envergadura del arte –precisamente el escultórico– hasta en plenas belicosidades.¹⁰²

La lectura de *Los santos* se agranda aún más si se precisa que las esculturas son hagiográficas, pues el bando nacional solía tildar a los republicanos de ateos, amén de propagar el tópico de que se afanaban en destruir las iglesias y todo lo que éstas contenían. De ahí que la resolución abnegada por parte del republicano y antiguo archivero de obras artísticas, Sargento Orozco, de permanecer junto a algunas

¹⁰¹ Conviene señalar que Pedro Salinas, otro autor exiliado, también escribió, al igual que Aub, la mayoría de su teatro –doce de las catorce obras que redactó– en un acto (Ruiz Ramón, *Historia* 282).

¹⁰² Ruiz Ramón califica a esta obra así: “tan sólo con una sencillísima acción dramática crea Salinas una de las mejores obras teatrales que conozco sobre la guerra civil española (*Historia* 287). De igual modo, César Oliva confirma su lugar entre las obras “de mayor importancia en el temática de la Guerra Civil” (*El teatro desde* 179).

esculturas de santos en una Colegiata para protegerlas de cualquier daño durante una reacción ofensiva, sirva para descalificar dicho estereotipo. Si bien es verdad que el Miliciano reacciona al hallazgo de las imágenes santas de acuerdo al paradigma del “rojo” difundido por los fascistas –“Teniente, ¿nos deja Ud. que probemos las ametralladoras en estos peleles? ¡Vaya pim pam pum! Ni en la verbena. ¡En ná los dejamos sin cabeza a tós! (...) Tó lo que hueela a iglesia es...” (Salinas 267) –, sus superiores contienen eficazmente su exaltación populachera. Mientras que el Teniente responde en principio con humor, y luego suprimiendo tajantemente cualquier impulso por parte del Miliciano de desbaratar dichas imágenes, el Sargento Orozco le convence comedidamente al Teniente del valor artístico de las mismas: “Yo, mi teniente, creo que lo indicado es examinarlas, y si hay caso proceder a inscribirlas en el Tesoro Artístico, según lo ordenado...” (268). Por ello, el Teniente le deja permanecer con motivo de analizar, etiquetar, catalogar y resguardar las esculturas hagiográficas.

Al quedarse a solas con los seis Santos, duda de su decisión, y por ende, les dirige la palabra a las imágenes, preguntándoles si debe permanecer con ellos o fugarse: “¿Qué no hay ninguno que sea para darme un consejo? A ver... ¿No hay quién se compadezca de mí? Habláis tan bajo...que no se os oye...Me acercaré un poco más. A ti, Soledad, vamos...me voy...o me quedo...” De pronto, al “*acercar el oído a su rostro*” comienza a retroceder “*hasta llegar a la pared, andando, para atrás, y mirando con expresión de terror a la imagen, sin perderla de vista*” –¿quizá los santos le hayan advertido del peligro que le acecha?– hasta que “*se oye ruido fuera, un coche que para, voces*” y prorrumpen sobre el escenario algunos soldados falangistas con cinco paisanos-prisioneros. Por descontado, lo primero que se le ocurre al Teniente nacional es, paradójicamente, imputar “el robo” de los santos al bando republicano: “¡Como siempre! ¡Arrebañando las alhajas de la iglesia para vendérselas al extranjero...¡ jo quemarlas! Canalla. (Al sargento.) Hay que avisar al servicio de propaganda y fotografía. ¡Una nueva hazaña de los rojos!” (273). Con este comentario disparatado, el Teniente nacional se deja entrever cómo se crean las patrañas sobre “los rojos”.

Luego de quedarse los prisioneros a solas en el sótano, sale el Sargento Orozco de su escondite, y uno de los prisioneros, Severiano, ofrece canjear su ropa con la del Sargento para que éste no se comprometa andando de soldado republicano si los nacionales lo descubren. Severiano, un aficionado de la lectura y un carpintero

anciano apresado por negarse a construir una horca para asesinar a sus vecinos, observa que “cuando se miran las cosas así, vamos, como si fueran historia...se ve todo con más calma, de otra manera...” El contemplar su situación como si perteneciera ya al pasado intrahistórico, al dominio de la memoria, le permite sosegar. Por su parte, el Sargento Orozco comenta lo surreal del momento: “esos santos, aquí y nosotros, todo revuelto, parece un sueño...” (278). Hasta cierto punto, tiene razón, pues es cierto que Salinas procura trabar un vínculo entre la victimización de varios seres inocentes, quienes relatan sus propias inculpaciones injustas ante este punto culminante de su vida –están a punto de ser fusilados–, y la memoria colectiva de algunos santos determinados: San Francisco de Asís, La Dolorosa, La Soledad, La Magdalena, San Mauricio y San José. De este modo, Sargento Orozco, quien desatendió su propia seguridad para proteger estas esculturas hagiográficas, sería una versión moderna de San Francisco de Asís, ya que éste también renunció a su herencia monetaria para dedicarse a las misiones religiosas. Puede que Severiano encarne a San José, dado que este santo también era muy bondadoso y se dedicó a la carpintería, mientras que Paulino, acusado erróneamente, correspondería a San Mauricio, otro mártir. Con respecto a las mujeres, La Madre Angustias que agoniza por el fusilamiento de su hijo inocente y singular sería la equivalente moderna de La Dolorosa, mientras que la prostituta La Palmito representaría, sin duda, a La Magdalena.¹⁰³ Por último, La Soledad, una santa que se dedicaba a la caridad, se personifica en La Pelona, una monja acusada equivocadamente de ayudar a fugarse a dos “rojos”, a quienes llevaba comida a la prisión.

Con todo, al final ocurre un suceso prodigioso y trágicamente irónico que resalta la victimización de individuos inocentes, y por lo general, magnánimos durante el conflicto civil. Así, cuando la Pelona advierte místicamente a la Palmito que deba dejar de renegar de su suerte –“¿no ves que te oyen los santos?”–, ésta se vuelve “*iracunda a [los santos], con el puño amenazando*” para proferir: “¡Los santos! ¡Qué santos ni qué niño muerto! ¡Tanto santo y tanto santo! ¡Qué me van a oír los santos! Los hombres son los que quiero que me oigan [...] que me libren de esos ladrones, que me salven la vida...” Sin embargo:

Ante lo que empieza a suceder se calla, estupefacta. Se oye ruido de la llave en la cerradura. Los santos se animan y con movimientos sencillos y lentos, se despojan de sus vestiduras y atributos que van dejando en el montón, y parecen vestidos no exactamente como los

¹⁰³ La Dolorosa es la imagen de la Virgen agonizante ante el crucifijo de su hijo Jesús y La Magdalena fue una discípula de Jesús que, antes de conocerlo, se dedicaba a la prostitución.

personajes pero sí de un modo semejante. Sin mirar a nadie, echan a andar, uno tras otro hacia la escalera. Se abre la puerta [...] Los santos suben ligeros pero sin precipitación. Al pasar por delante del centinela, éste les va dando empujón. Cuando han salido todos, se queda la puerta abierta. Los presos se apelonan formando un grupo en el lado exterior derecho de la escena. Angustias sostiene a Palomito. Pelona ha caído de rodillas. Los dos hombres apoyadas las manos en la pared y con aire de asombro y espanto, miran como todos con ojos clavados a la puerta [...] suena una descarga, luego otra.” (290-291)

Sendos prisioneros responden a tal suceso insólito a su manera: la Madre agradece el “milagro” de su hijo, la Pelona bendice a Dios, la Palomito se queda atónita –“Pero ¿Que...que...que han matao a los santos?”– y Paulino no sabe si son, en realidad, ellos mismos quienes están muertos. Acaso los santos que acudieron a morir en su lugar hayan sido las almas de los presos que contemplaban su propio fusilamiento, un milagro divino, simbólico del asesinato de algunos pueblerinos intrahistóricos que poseían calidades hagiográficas, o quizá estos personajes fantásticos fueran la representación de un deseo, o bien por parte de los personajes o bien su autor, de preservar algunas vidas inocentes. Sea lo que fuere, estos presos han atestiguado, como profiere Severio, un hecho portentoso –“¡Más invención, cada vez más invención!” (291)– con una connotación irónica. Como observa Ruiz Ramón, “lo extraordinario” de esta “sorprendente invención teatral” es que “se produce *naturalmente*” (288), evidenciando de esta manera la yuxtaposición de la fantasía y la realidad cotidiana en el mundo dramático de Salinas.

De modo semejante, la realidad evocada con respecto al “salvamento del Museo del Prado” por “orden del Gobierno de la República”, armoniza con las intervenciones fantásticas por parte de los protagonistas de los cuadros célebres que se encuentran resguardados en esta “casa de la pintura”,¹⁰⁴ a lo largo de *Noche de guerra en el museo del Prado* (1956), una obra escrita en un acto extenso por Rafael Alberti.¹⁰⁵ De manera pirandelliana, el Autor se introduce en el prólogo de su propia

¹⁰⁴ Al describir la dramaturgia de Alberti, César Oliva asevera que se trata de “un teatro sentido en poeta y pensado en imágenes. En el que a veces las imágenes poéticas y las plásticas coinciden”, como por ejemplo en *Noche de guerra en el museo del Prado* en el que “se produce el homenaje de Alberti a su segunda vocación: la pintura.” En esta obra, el poeta “insiste en el tipo de retablo poético-pictórico con minísimos elementos dramáticos al uso” (*El teatro desde* 161-164)

¹⁰⁵ De acuerdo con José Paulino, los puntos de semejanza entre *Los santos* y *Noche de guerra en el museo del Prado* son los siguientes: “Primero, la evidente actitud de respeto de los milicianos, aun con excepciones, ante el patrimonio artístico español, sentido como propio; segundo, la elevación de la causa histórica concreta por la fusión de sus portadores con personajes trascendentes de significación metahistórica: los santos cristianos y los personajes (el pueblo) de la pintura de Goya; tercero, la inclusión de una historia ‘real’ en otro espacio de ficción de proyección artística; finalmente, la llamada a la paz que se desprende de la construcción y desarrollo de ambos textos, con el rechazo de la guerra y de la violencia impuesta.” La diferencia entre ambas piezas, en cambio, estriba en la “disposición que integra lo épico y lo dramático en una diversidad bien articulada de planos escénicos

obra para intercalar algunas observaciones suyas sobre estos cuadros, con proyecciones en “*un gran telón blanco, a modo de pantalla cinematográfica*”, de las pinturas descritas, además de los efectos sonoros correspondientes. Hasta las voces de los personajes retratados en las pinturas de Rubens, Velázquez, Ticiano, etc., y sobre todo las de los personajes dibujados por Goya, intervienen, claro está, de manera goyesca. A pesar de que, conforme señala Jesús Rubio Jiménez, los cuadros escenificados son de varios pintores, “Goya impone su fuerza al conjunto desde el subtítulo de *aguafuerte escénico* de la pieza” (612). Esta plasticidad viva y esperpéntica pone de manifiesto la dialéctica creadora entre el dramaturgo y sus personajes, con la cual el Autor acentúa la confluencia entre los distintos momentos en su obra. Como patentiza Gregorio Torres Nebrera, “el *Acto* recrea, en un tiempo presente, el de la representación, aquel pasado remoto (1808) y el próximo (1936), fundidos en un tiempo único y simbólico, el de la sublevación del pueblo contra quien ataca su vida y su identidad” (García Ruiz y Torres Nebrera, *Historia y antología* 4: 206). Tal convergencia temporal se asemeja a la que Eileen Doll denomina tiempo sintético, o la coincidencia de referencias temporales dispares en el mismo momento escénico. De manera que, además del uso de estos cuadros asociados con la memoria colectiva de las épocas retratadas, el Autor también detalla los nexos entre ellas en su prólogo:

Milicianos de los primeros días [del conflicto de 1936], hombres de nuestro pueblo, como ésos que Goya vio derrumbarse ensangrentados bajo las balas de los fusileros napoleónicos, ayudaron al salvamento de las obras insignes. 1808. 1936. Tenían las mismas caras, hervor idéntico en las venas, iguales oficios [...] También como en el año 1808, muchachas de Madrid, lo mismo que esas majas y manolas que ahí charlan con sus novios junto al río, corrieron a la lucha al lado de sus hombres... (Alberti, *Noche de guerra* 11)

A pesar de que gozan de una analogía menos pronunciada, por lo menos a primera vista, que la que se disfruta entre 1808 y 1936, las otras épocas encarnadas por los protagonistas de *Noche de guerra* –los procedentes de los cuadros, tales como el Manco, el Fusilado, la Maja, etc.– también contribuyen al tiempo dramático movedido y original que produce Alberti con esta amalgama de períodos reales.¹⁰⁶ En efecto, al arreciar “*el cañoneo*” del bando nacional, el Manco brama: “¡Tirad, tirad, cobardes! ¡Somos los mismos del 2 de mayo! ¡Los acuchillados y pateados de la

y temporales” que “define la complejidad del empeño de Alberti, mientras la estricta configuración de la tensión creciente por la inmediatez de la muerte es la clave de Salinas” (158).

¹⁰⁶ Ruiz Ramón la califica como “uno de los mejores dramas populares contemporáneos” (218).

Puerta del Sol! ¡Los resucitados de la Casa de Campo y las orillas del Manzanares!” (39). De la misma manera, la entonación y desfile carnavalesco de la canción *Trágala*, compuesta al principio del siglo decimonónico y popularizado durante la contienda civil de 1936, también sirve para acoplar ambas épocas fantasmagóricamente. Es más, al desenmascarse, a pesar suyo y a petición del pueblo, uno de los disfrazados, se asoma “*un enorme sapo de ojos saltones y rasgos humanos, en traje militar: espada al cinto, gran banda al pecho y condecoraciones*”, por lo que el Manco proclama: “¡Pero si no es Napoleón Bonaparte! (*Después de una ligerísima pausa.*) ¡Si es don Manuel Godoy! (*Con ironía.*) ¡El Generalísimo! ¡El Príncipe de la Paz!” (70). Con ello, Alberti coteja al “Generalísimo” del siglo diecinueve con el “Generalísimo” Franco que rige España en el momento de la escritura de *Noches de guerra*. Además, Alberti relaciona la investidura de Godoy y su título de Príncipe de la Paz con el discurso paradójico del régimen, incipiente a la sazón de la escritura de *Noche de guerra*, en torno a la necesidad de la dictadura del Franco para resguardar la paz. A este respecto, no hay que perder de vista el relieve de la fecha de redacción de *Noche de guerra* –“*en el 20 aniversario de la Guerra Civil Española*”–, ni la de su estreno español (1978), puesto que inciden de modo paratextual en la fundición del tiempo dramático que concibe Alberti.

Por otro lado, a los personajes-pinturas no se les escapan las diferencias entre el principio del siglo diecinueve y la actualidad, si bien insisten más en las semejanzas entre el pueblo del siglo decimonónico y el del siglo XX, así como en el carácter repetitivo de la historia:

MANCO. – ¿Qué otras armas teníamos el 2 de mayo? ¡A ver, Amolador! Tú tienes un fusil. Da tu navaja al señor estudiante.

ESTUDIANTE (*tomando la navaja*). –Pero ahora es distinto. Esos cañones que disparan deben ser cosa nueva.

MANCO. – Así sucede. Nosotros somos gente de la calle, de lucha a cuerpo limpio. Armas no faltarán. Las hay ocultas en todas partes. Y si no sirven éstas, ¡Las uñas y los dientes! ¡Cuánto cuello invasor no lo ignora!

FUSILADO. –Eso es muy cierto, mi capitán. Y si nos matan, resucitaremos (48-49).

En síntesis, estos personajes imaginarios y grotescos que provienen de los cuadros hacen hincapié, tanto implícita como explícitamente, en la similitud entre ellos –y los damnificados de las épocas que representan respectivamente– y las víctimas republicanas de la Madrid sitiada de 1936, para de esta manera fusionar la realidad y la fantasía, la memoria y la actualidad dramática. Como apunta Ruiz Ramón con su sagacidad habitual, dichos personajes procedentes de los cuadros de 1808 acuden:

Con las mismas armas, de entonces en la misma guerra en que luchó y por las mismas causas, y a morir de nuevo con el mismo heroísmo y la misma rabia con los que ya murió. Su guerra y la nueva guerra cuyo sonido (cañonazos, ráfagas de ametralladora, bombardeo, sirenas de alarma) determina palabras y acciones de los personajes, quedan identificadas dramáticamente en una única y sola guerra: la guerra del pueblo español sitiado. Esta estupenda metáfora en acción suscita todo un sistema de correlaciones de sentido, obligando al espectador (o al lector) a una auténtica y espontánea síntesis dialéctica, mediante la cual el sitio de Madrid del 36 se carga de todo un complejo de valencias históricas [...] con la particularidad de que *el tiempo del drama* no es sólo el pasado absoluto ni el presente actual, sino el presente histórico, superación e integración, a la vez, de ambos. Del mismo modo cada término de la acción y de la palabra del drama plasma escénicamente el *fue* y el *es* como expresiones dramáticamente simultáneas de una sola y misma realidad. (*Historia* 217)

Sin lugar a dudas, los anacronismos de estos personajes reinciden en esta suerte de tiempo dramático, compuesto de la memoria histórica y artística de distintas épocas. Bajo este aspecto, habría que citar la apropiación de canciones y frases –por ejemplo, “porque no han de pasar” (Alberti, *Noche de guerra* 49)– surgidas del conflicto de 1936 por parte de los personajes derivados de cuadros pintados antes del siglo XX. Asimismo, conviene mencionar la respuesta cómica del Fraile –“¡El Apocalipsis de San Juan!” (28)– y Venus –“Los dioses tienen miedo” (29)– ante el “cañoneo” por parte de los fascistas durante la defensa republicana de Madrid en 1936. También puede que sean simbólicas estas frases anacrónicas, tal cual la cuestión de Gabriel ante su situación irónica y anacrónica de haber estado en camino a comunicarle la buena nueva a María en el momento en que perdió una ala por un balazo franquista: “¡Dios te salve, María!... ¿En dónde estás, señora? ¿Adónde ir a buscarte, yo, pobre paloma extraviada, con un ala partida y sin arrullo, quebrado el hilo de la memoria?” (63). En este sentido, los lamentos del Arcángel San Gabriel ante su herida, la pérdida de parte de su cuerpo y la memoria de las ideas santas encarnadas en María se anexan, no sólo literalmente, sino también figurativamente, al sino de los republicanos en el exterior, puesto que su patria, sus ideales, y su gobierno también se encuentran desmembrados y malheridos justo en sus albores esperanzadores.

En otro momento, mientras que estos personajes irreales, grotescos, epopéyicos, y farsescos, corean una canción bélica compuesta durante el conflicto de 1936, la entrada en el museo encantado por parte de dos Milicianos republicanos, quienes canturrean el mismo himno, permite la trabazón total entre la realidad de afuera –su presencia vale, asimismo, para que conozcamos los acontecimientos exteriores al museo– y el entorno fantástico resguardado en este recinto de la memoria cultural. Conviene agregar que las recitaciones intertextuales de autores célebres, tales

como Quevedo y Cervantes, que forman parte del mismo bagaje cultural colectivo, también sirven para dinamizar el susodicho tiempo activo de la acción dramática.

Para el desenlace, el pueblo –entre burlas, gritos, bailes y cantos que recuerdan al teatro de la crueldad y lo carnavalesco– exige un castigo corporal y humillante para el Sapo que representa a Godoy-Franco, con lo cual el Torero lo torea y una Comparsa se quita “*el orinal que lleva en la cabeza*” para colocarlo “*sobre la del Sapo*” y regodearse: “¿No suspirabas para la corona? Pues ahí la tienes ya” (74). Poco antes de ahorcar a los peleles que representan a Godoy-Franco y la Reina, el Manco sermonea a los mismos ante los representantes del pueblo-pinturas:

Eso es cuanto queda de ellos: dos horribles monigotes de trapo; pero detrás, a sus espaldas, la más humilladora entrega de España al pillaje extranjero, la ruina de nuestras tierras, de nuestras cosechas y ganados, la esclavitud de nuestras mujeres e hijos, las cárceles y los fusilamientos [...] ¿Y qué sucede ahora? Pues que otra vez tenemos a su hipócrita amigo, a su insaciable dueño, el verdadero sapo –ese buitre carnívoro– llamando con la muerte a los heroicos muros de nuestra capital española. Ya va a rayar el alba. Démonos prisa. Colguemos cuanto antes de lo alto a esos podridos símbolos de la desvergüenza y de la tiranía. (77)

Con esta arenga e imagen final que conjuga la memoria histórica de principios del siglo decimonónico con el tiempo dramático de la Guerra Civil de 1936 y el paratexto de la dictadura que presidía España en el 1956, Alberti resalta lo imprescindible que resulta la memoria colectiva, a la vez que retrata esperpéntica e ilusoriamente cómo sería el final de Franco si el pueblo se saliera con la suya.

La última de las tres obras que tratan del anexo de la memoria artística e histórica con la fantasía, todas escritas en los años 50 –quizá por ser la primera década en que los exiliados experimentaron un poco de respiro con respecto a la cercanía temporal de la contienda civil–, *Guernica* (1959) de Fernando Arrabal,¹⁰⁷ parte, al igual que *Noche de guerra*, de cuadros famosos. Con referencia a aquella obra, algunos de los personajes, así como el título de la pieza, se desprenden del cuadro de *Guernica* de Pablo Picasso, el mismo que se ha convertido en símbolo mítico, huelga decirlo, del bombardeo por parte de los Nacionales y sus aliados extranjeros a la población vasca de Guernica en 1937. Según el investigador Pedro Barea, el relieve simbólico del que ha alcanzado este acontecimiento nefasto se debe, en gran medida, a dicho cuadro célebre, por lo que “los íconos de la memoria colectiva son los del Picasso.” Es más, como observa Barea, casi la totalidad del teatro cuyo tema es aquel bombardeo nefasto de 1937 integra imágenes y/o referencias al cuadro de Picasso

¹⁰⁷ En virtud de la censura férrea, la primera vez que Arrabal publicó *Guernica* en España (Madrid: Taurus, 1965), disimuló su contenido bajo un título codificado: *Ciugrena* (Drumm 60).

(590-94).¹⁰⁸ De modo que, además de restituir el contexto específico a la violencia bélica de Guernica, universalizada en el cuadro famoso, y de incidir en el elemento teatral de tal bombardeo¹⁰⁹ –e incluso el del propio cuadro de Picasso–,¹¹⁰ las piezas que abarcan este tema suelen participar en un diálogo en torno a las relaciones entre los géneros artísticos y teatrales, amén de examinar el rol del artista y autor en su creación (Drumm 43-44). En este sentido, la dramaturgia cuyo tema es Guernica contribuye, no sólo a la dialéctica perenne entre el pasado y el presente que da pie a la evolución de la memoria histórica de este evento, sino también a la retentiva colectiva del cuadro de Picasso.

Cabe subrayar que esta relación entre el cuadro insigne y la obra de Arrabal estriba en el elemento visual. De ahí que Arrabal sólo nombra al pintor explícitamente en las acotaciones –“véase el cuadro de Picasso”– antes de evocar la imagen de la Madre e Niña “*con aspecto irritado e impotente*” (Guernica 93), las mismas que atraviesan la escena durante los cañoneos, y que, como la Madre Coraje de Bertolt Brecht, venden armas para sobrevivir. Sin lugar a dudas, estas representantes intrahistóricas de las nutridas víctimas inocentes inducidas por el cruento bombardeo, ubican al espectador dentro de una refundición *ekphrástica*¹¹¹ del cuadro de Picasso, coadyuvando así al público a forjar su recuerdo tanto del cuadro como del incidente que retrata. Parafraseando a Drumm, el llamamiento de Arrabal al director de “ver” el cuadro de Picasso antes de escenificar a estos personajes femeninos apela a la memoria del espectador, ya que su remembranza del cuadro determinará su percepción del mismo, así como la de los actores, quienes se encargan de provocar el recuerdo de dicha pintura entre el público (52). Con respecto a su estética, la pieza de Arrabal se aproxima al cuadro de Picasso mediante el infantilismo del diálogo que sirve para reducir la naturaleza lineal del género literario, aumentando, en cambio, la brevedad e intensidad de la obra en un acto que se contempla plenamente en seguida,

¹⁰⁸ Pedro Barea destaca dos características constantes en las varias obras que tratan el tema del bombardeo de 1937: “primero, que el crimen contra Gernika se ha convertido en algo trascendental, un grito de la paz; y segundo, que el cuadro tiene una función emblemática, casi fetichista, en las piezas” (Doll, *El papel* 108).

¹⁰⁹ Wolfram von Richthofen, el general que encabezaba el ataque y sus adeptos asemejarían a espectadores que atestiguaran un evento teatral, es decir el exterminio de los actores involuntarios, las víctimas vascas, desde una montaña cercana (Drumm 41)

¹¹⁰ Conforme expresa Eileen Doll, “Picasso toma símbolos clásicos que manipula para expresar su denuncia de una forma muy *dramática*, un motivo, quizás de la popularidad en el teatro español de utilizar el cuadro como icono de la injusticia de la guerra” (*El papel* 145).

¹¹¹ El *ekphrasis* es la descripción pictórica de una obra de arte por otra.

tal cual se aprecia una pintura.¹¹² Como Artaud, Arrabal acentúa la imagen, el movimiento, y el gesto sobre el elemento verbal de en su teatro, al mismo tiempo que renuncia a la profundización de sus personajes para resaltar, más bien, lo que sale a la superficie, tal cual lo hizo Picasso al pintar su lienzo cubista. Tal supresión de lo profundo, de los elementos diacrónicos, y de la historicidad de la pieza, aunados con el uso del mito, permiten que la leyenda antigua y la experiencia moderna de Guernica existan en un continuo atemporal, haciendo de este modo que la pieza arrabaliana trascienda (Kronik 19-20). Así, es probable que la *Guernica* de Arrabal resista al olvido para colaborar, más bien, en la formación perenne de la memoria histórica de tal experiencia aciaga.

Pero la plasticidad de la pieza no se limita al cuadro insigne de Picasso. *Desastres de la guerra (un cuadro)*, el subtítulo de esta pieza de Arrabal, sugiere su relación con los aguafuertes pintados por Francisco de Goya sobre la violencia provocada por la invasión Napoleónica (Drumm 48). De esta manera *Guernica* establece un coloquio entre tres períodos temporales que aporta a la formación de la memoria social de sendas épocas: la de la escritura de su pieza teatral (1959), la del cuadro de Picasso (1937) –la misma del acontecimiento que éste representa–, y la que corresponde a los aguafuerte goyescos (1808). Asimismo, el dramaturgo incorpora imágenes plásticas y absurdas que tienen su origen, quizá, en el cine mudo. He aquí un ejemplo que ocurre tan pronto como Fanchu abre la ventana: “*Detrás de la ventana aparece un oficial. Gesto de terror de Fanchu. Ambos se miran un minuto seriamente. Fanchu vuelve la cabeza amedrentado. Risa fría del oficial, mientras que, con un dedo, hacer girar unas esposas. El oficial deja de reír y desaparece*” (Arrabal, *Guernica* 115). Su risa “*sin ruido, mostrando todos sus dientes*” y su manera de comer su bocadillo –“*lo roe*”– delante de Fanchu animalizan a este oficial tremebundo. Tal imagen cruel del Militar tenebroso que se regodea ante la impotencia de la pareja, parece arredrar a Fanchu más que un representante fascista que lo amenazara verbalmente. Pero además de aterrorizarlo, la presencia de este Oficial que limpia sus botas y sus mangas con la chaqueta de Fanchu, hasta lo paraliza y lo humilla sobremanera. Fanchu sólo es capaz de tratarlo socarronamente en su ausencia, y aun así no puede abandonar su temor a este personaje mudo, simbólico del poder

¹¹² Como señala Kronik, cuando la creación literaria se reduce y la obra pictórica se agranda, en realidad, ambas artes se aproximan. El lienzo colosal multiplica y magnifica las sensaciones con el fin de abrumar al espectador mientras que la obra literaria extensa, al contrario, sostiene y desarrolla la experiencia, sustrayendo su relación con el arte pictórico (19).

franquista. Dicho personaje prototípico del Fascismo llega incluso a empujar a Fanchu, estropeando de este modo su intento de rescatar a Lira; sino que, curiosamente, Fanchu no comunica la verdad del Militar a Lira, achacando su intento fallido de ponerla a salvo, más bien, a una resbaladura suya. Acaso desee evitar que se preocupe Lira, o tal vez la imagen del Militar se deba únicamente a un recuerdo imaginario y simbólico suyo.

Cabe subrayar que Arrabal intercala, además, símbolos de la memoria histórica vasca, tales como el célebre árbol de Guernica, “*que resistió en pie a la destrucción de la ciudad*” (105) y que da ánimo a la protagonista de *Guernica* a pesar de que se encuentra atrapada fatalmente en los escombros provocados por los cañoneos (105). Este símbolo no remite al cuadro, sino al mito original de Guernica,¹¹³ por lo que las representaciones subsiguientes de Guernica, como la de Arrabal, recogen la herencia tanto del cuadro de Picasso como el mito original, amén de la de la memoria social del propio autor (Kronik 15-18). Empero, al mismo tiempo que sintoniza el legado del pasado, *Guernica* también apunta a la época de su escritura, a las realidades bélicas que afligieron las décadas de las 40 y 50, y se proyecta hacia el futuro (Kronik 16), como una advertencia no exenta de un final esperanzador. Y es que, como sugiere Kronik, cuando la libertad no es una realidad, la seguridad se estriba en la persistencia del mito liberador (19). De esta forma, la dramaturgia de Arrabal participa activamente en la formación de la memoria histórica del mito de Guernica, sintetizándolo, y reconstruyéndolo en vivo a través de su actualización sobre el escenario.

Además de captar el patrimonio de los mitos y símbolos artísticos que la procedieron y de proyectarlo hacia el futuro, la pieza de Arrabal no pasa por alto los elementos intertextuales y metateatrales que brindan un cariz ilusorio a esta obra de la memoria artística e histórica. En efecto, los protagonistas absurdo-fantásticos e impotentes quienes alternan un trato cruel y lúdico o indiferente, con una ternura patética, absurda o irónica, Fanchu y Lira, recuerdan a la pareja sadomasoquista Fando y Lis de la obra anterior del mismo autor. Es más, sus nombres se inspiran, de seguro, en los del propio autor y su esposa, Fernando y Luce, agregando así un matiz autobiográfico a este precursor del teatro pánico, y acentuando, por ende, la presencia de la memoria personal del autor en él. La yuxtaposición de la fantasía metateatral y

¹¹³ Desde la Edad Media el pueblo y el árbol de Guernica han encarnado la libertad.

la realidad ocurre, de nuevo, al final de la pieza cuando el escritor inglés proclama “¡Qué novelón voy a hacer de todo eso!” a la vez que la población de Guernica entona “*Guernikako arbola*” con tanto ardor que tapa “*completamente el ruido de botas*” que representa, dentro de este marco, a los soldados invasores (Arrabal, *Guernica* 143). Todo ello sugiere que el clamor de la libertad vencerá a la literatura efectista que fantasea con las crueldades experimentadas por la población, amén de triunfar sobre la lucha bélica. Y no hay que perder de vista que el personaje del Escritor pone de relieve una especie de reflexión metaliteraria por parte del Arrabal con respecto a su propia obra, fundamentalmente cuando el Escritor se dirige al Periodista para pedirle que anote lo siguiente: “Añada que estoy preparando una novela y una película sobre la guerra civil española” (112). En efecto, esta frase sirve de predicción metaliteraria, ya que, posteriormente a la escritura de esta obra dramática, Arrabal preparará tanto una novela como una película sobre *Guernica*. Por otra parte, este Escritor que habla “*casi con acento inglés*” sería, al igual que todos los personajes – exceptuando a los protagonistas– un personaje tópico, como él mismo apunta pedantemente en su discurso manido e insensible: “Este pueblo heroico y lleno de paradojas en el que se refleja el espíritu de los poemas de Lorca, de los cuadros de Goya y de las películas de Buñuel demuestra en esta guerra atroz su valor, su capacidad...” (112).

En cambio, Fanchu y Lira, con su diálogo absurdo e infantil, hacen hincapié en el vínculo entre la memoria y el olvido, a la vez que ponen en evidencia algunos clichés:

VOZ DE LIRA. – Amorcito, me encuentro muy mal, me voy a morir.

FANCHU. – ¿Te vas a morir? (*Pausa.*) ¿Te vas a morir de verdad? ¿Quieres que avise a la familia?

VOZ DE LIRA. (*disgustada*) – ¿Qué familia?

FANCHU. – ¿No se dice así?

VOZ DE LIRA. – Siempre tan desmemoriado. ¿Pero no te acuerdas que ya no tenemos familia? (113)

Pero la expresión más disparatada de la desmemoria ocurre cuando Fanchu, “*preocupado*”, pregunta a Lira qué le sucede, por lo que la Voz de Lira le recuerda que está inmovilizada entre los cascotes. El protagonista responde, “Es verdad, ya se me había olvidado”, ocasionando que la Voz de Lira replique así: “Siempre te olvidas de todo lo mío.” Significativamente, la contrarréplica de Fanchu – “Es cierto. Debería hacer un nudo en el pañuelo” (121)– pone de manifiesto la necesidad humana de recurrir a objetos, por absurdos que sean, así como a señales físicas –*Les lieux de*

mémoire–,¹¹⁴ tal cual el árbol de Guernica, que supuestamente evitarán nuestra desmemoria. Entretanto, su diálogo infantil patentiza su pretensión de mantener a raya la realidad bélica que les rodea, por lo que procuran hacer caso omiso a la contienda que ha violentado su hogar. Más bien, prefieren discutir sus celos, su vida sexual, sus planes para viajar, e incluso inculparse mutuamente de la situación funesta en la que se encuentra Lira, en lugar de reflexionar sobre las injusticias económicas y políticas que condujeron al bombardeo de Guernica. De esta forma pueden esquivar la verdad nefasta y fatídica que les circunda, ya que, como concluye Fanchu, “es una lata esto de la guerra.”

El dilema es que su intención de soslayar la realidad del bombardeo no les sirve en ocasiones, como, por ejemplo, cuando Lira ignora el hecho de que los fascistas “han llevado” a todos los doctores; de ahí que no haya quién le atienda. Es más, al protestar Lira acertadamente que no han “hecho nada a nadie”, y por ende no merecen ser víctimas de las acometidas, Fanchu le corrige paradójicamente al adjudicar “reglas” al arquetipo de la anarquía, es decir la guerra: “Pero eso no cuenta. Luego soy yo quien se olvida de todo. Te has olvidado ya de las reglas” de la conflagración. Cuando Lira lamenta –“¿No pueden hacer una excepción con nosotros que somos viejos?”–, Fanchu le regaña aún más absurdamente en función de otra asociación paradójica, esta vez entre la contienda y la cultura: “Pero, ¿es que te has pensado que esto de la guerra no es una cosa seria? Bien se nota que no tienes ninguna cultura” (Arrabal, *Guernica* 123). Más irónica aún resulta la exhortación de Lira que Fanchu “retire” su “insulto”, pues constata la incultura de ambos personajes intrahistóricos, de fijo privados de las oportunidades culturales a raíz de su clase social.

Si bien la protagonista cree que Fanchu –quien presume con su discurso oficial despojado de significado auténtico– es más perspicaz que ella, resulta llamativo que Lira sea, en realidad, más inteligente que él, en virtud de sus observaciones humildes y humanas. Con todo, el problema de Lira es que no confía en su intuición, aunque, eso sí, reincide en la desmemoria de Fanchu, con lo cual descubre el sinsentido de sus clichés, por lo menos dentro de la tesitura en que ambos se encuentran:

VOZ DE LIRA. – ¡Ay, Ay! (*Muy quejicosa.*) Vida mía, me voy a morir de verdad.

FANCHU. – ¿Aviso al confesor?

VOZ DE LIRA. – ¿Qué confesor?

FANCHU. – ¿No se avisa al confesor?

¹¹⁴ Véase la teoría de Pierre Nora en el primer apartado del primer capítulo.

VOZ DE LIRA. – Qué desmemoriado eres. ¿No te acuerdas de que ya no somos creyentes?
 FANCHU (*asustado*). – ¿Quién? ¿Nosotros?
 VOZ DE LIRA. – Pero si fuiste tú quien lo decidió: ¿ya te has olvidado?
 FANCHU (*sin acordarse*). – ¡Ah!
 VOZ DE LIRA. – Dijiste que así seríamos más (*pausa, enfática*)...evolucionados.
 FANCHU. (*Sorprendido*) – ¿Evolucionados?, ¿nosotros?
 VOZ DE LIRA. – Pues, claro.
 FANCHU. – Pues buena la hemos hecho: ahora te morirás e irás al infierno (132-133)

Ahora que lo conviene, Fanchu reniega de su pasado, albergándolo en la desmemoria a raíz de su temor a los fascistas encarnados en el Militar tétrico. Por lo contrario, se apropia del discurso religioso nacional –vaciado de todo significado– ya que procede de los poderosos. Como advierte Kronik, Fanchu dialoga desde una distancia, como si se le hubieran arrancado la memoria (17).

Para concluir el análisis del uso de la memoria en *Guernica*, habría que poner de relieve la penúltima imagen simbólica de la obra –la que ocurre antes de la susodicha entonación de *Guernikako arbola* por la muchedumbre–, suscitada por la desaparición de Fanchu y Lira debajo de los cascos nada más oír los efectos sonoros del último cañoneo:

De entre las ruinas, del lugar exacto en el que Fanchu y Lira han desaparecido, se elevan lentamente dos globos hacia el cielo. Entra el oficial con un fusil-ametralladora. Dispara a los globos sin tocarlos. Desaparecen éstos en el cielo. El militar les sigue disparando. De arriba bajan las risas felices de Fanchu y de Lira. El oficial, amedrentado, mira en todas direcciones y sale precipitadamente por la derecha (Arrabal, Guernica 143).

Ante todo, conviene señalar que un bombardeo anterior había reventado el globo –metáfora del amor y la esperanza de esta pareja– que Fanchu había regalado a Lira. Esta vez, los disparos del oficial franquista no resultan capaces de alcanzar los globos, pues ahora la memoria intrahistórica de Fanchu y Lira ha sido librada, como sugieren sus “risas felices”. Y es que nadie, por más que se empeñe, pueda aniquilar el recuerdo de estos dos personajes difuntos, quienes representan la memoria histórica de todo un pueblo. Ahora es el oficial franquista el que se acoquina ante semejante agüero que simboliza la resistencia de la memoria intrahistórica, es decir de la *contramemoria*. En conclusión, conviene recordar que *Guernica* se adscribe al teatro pre-pánico, con lo cual habría que señalar que, como determina Ignacio Bonnín Valls, “los dos pilares en que se fundamenta la escritura pánica son, efectivamente “el azar” y “la memoria” que “actúa conscientemente, recordando vigencias, por ejemplo, e inconscientemente, aportando símbolos e imágenes y estableciendo asociaciones ilógicas” (152). Tales símbolos e imágenes memorialísticas se encuentran a lo largo de la pieza, pero se destacan, en definitiva, en el desenlace metafórico de *Guernica*.

2.2.4 Dos actualizaciones de mitos antiguos; *Orestiada-39* y *Los guerrilleros*

Las siguientes dos obras a tratar, *La niña guerrillera* (1945), de un escritor polifacético en el exilio, José Bergamín, y *Orestiada-39* (1960) de Antonio Martínez Ballesteros –un dramaturgo que contaba con apenas diez años al concluir la Guerra Civil–, tratan de refundiciones de mitos antiguos.

Al igual que ocurre en las tres obras estudiadas en el apartado anterior, existe una confluencia entre, por lo menos, cuatro tiempos distintos en estas piezas, es decir los momentos comunes a todo el teatro incluido en esta tesis –los de la escritura, el estreno y la contienda civil–, a los que se agrega el período en el que se realizó el arte o, en este caso, en el que se escribió el mito. En *La niña guerrillera* y *Orestiada-39* se incluye, además, el tiempo posterior al de la Guerra Civil, desde cuya perspectiva tiene lugar la acción dramática. Convergen, en fin, cinco momentos diferentes en estas dos obras, haciéndolas compendios de una memoria histórica interactiva.

Con respecto a la primera de estas dos obras, se halla su antecedente en el mito francés del siglo XV sobre Juana del Arco, y principalmente en el poema de la *Doncella guerrera* en el *Romancero español* medieval. Para subrayar el precedente de *La niña guerrillera*, Bergamín cita dicho poema intertextualmente en su obra. Asimismo, en honor a un maquis fusilado, la Niña Guerrillera se apoda Martinico, cuyo nombre recuerda al adoptado por parte de la *Doncella guerrera* del *Romancero*, es decir el que corresponde a su padre, Don Martinos. Tal cual Juana del Arco y la *Doncella Guerrera*, la Niña Guerrillera se disfraza de hombre para luchar valientemente con armas para el bien de su patria; en concreto, forma parte de los maquis que luchan contra la Guardia Civil luego del final oficial de la Guerra Civil. Antes de emprender este camino, la Niña canta “La historia de Don Martinos, que era niña como yo: doncella que fue a la guerra con hábitos de varón” a sus hermanitos para que puedan quedarse dormidos (Bergamín 287). Resulta irónico que precisamente en el momento de recitar aquel Romance, la Niña percibe el fusilamiento de Martinico, y por ende, se le ocurre suplirlo, disfrazándose de hombre, tal cual la *Doncella guerrera*.

De igual modo, entre los versos surrealistas recitados por las tres Muchachas del ensueño y las tres Viejas enlutadas que se asemejan a las brujas de Shakespeare, y

que a veces intervienen en, o narran la acción dramática, se encuentran algunas predicciones de la muerte de la Niña. Conforme avanza la acción dramática de estas escenas surrealistas que vaticinan su asesinato, una imagen de una hoguera que remite a la muerte de Juana del Arco va encendiéndose cada vez más. Con su tono enigmático y poético –y, de ahí, atemporal–, dichos narradores misteriosos quizá sirvan para aunar las escenas realistas, repletas de lenguaje coloquial, que corresponden al tiempo dramático actual, con las míticas de las que se deriva la trama. Como afirman Las Tres Viejas, las institutrices orgánicas de la Niña: “Nadie los ecos acalla, haciendo hablar los silencios” (284). En síntesis, tales concomitancias entre los mitos originales y sus actualizaciones en *La niña guerrillera* sirven para subrayar la existencia de una memoria colectiva literaria y mítica. De hecho, al final de la pieza, las Muchachas fantásticas cantan la copla de la Niña Guerrillera, procurando de esta forma mitificarla e inmortalizar su memoria para el pueblo español, tal cual los poetas antiguos de Juana del Arco y la *Doncella guerrera*: “La copla sigue diciendo, cantando en los cielos, alta; el rumor de la corriente, que por los arroyos baja, dice, cantando bajito, lo que la niña se calla” (326). Luego de caer presa en una emboscada al regresar a su casa para cuidar de sus dos hermanitos, Las Tres Muchachas reinciden en la impresión que la Niña dejará en España después de su muerte: “Sangrando van por los campos las huellas de sus palabras cuando decía: ¡yo muero por el sueño de mi España!” (327) Inclusive, presienten la recuperación venidera del mito de la *Doncella guerrera*, de Juana del Arco, y de la Niña Guerrillera mientras lamentan la muerte de ésta: “¡Tan sólo otra guerrillera podría resucitarla!” (333) Nada más otra refundición de este mito, procedente de la memoria colectiva, podrá revivirla, y por extensión, a su recuerdo intrahistórico.

Ahora bien, por lo visto, la Niña Guerrillera toma a pie de la letra el obsequio de Martinico –“¡El alma dejo en tus manos!” (286)–, pues nada más colgar su cadáver los fascistas en la puerta de la casa de la Niña como una advertencia, ésta se bautiza del alma encarnada del maquis fusilado, apropiándose y llevándose consigo mental, emocional y físicamente la encarnación de la memoria de este guerrillero; hasta sacrifica su propia identidad para asumir la que corresponde a la evocación de aquel guerrillero difunto, amén de la de la *Doncella guerrera* de la copla. Pero primero debe de poner a salvo el cuerpo del guerrillero, es decir el símbolo físico de la muerte de Martinico, y por tal motivo, lo lleva en un saco al enterrador, Sebastián. Al presentárselo, vestida de Martinico y tapada la cara con un pañuelo, La Niña

Guerrillero prorrumpe: “No soy la Niña yo. (*Se quita el pañuelo*). Soy Martinico. La niña murió anoche. La mataron. Está en el saco. (*Lo empuja con el pie*).” Cuando Fray José protesta ante su pretensión, aduciendo que él tiene “más fuerzas” que ella “para ser Martinico”, La Niña clama “¡Pero no más alma! Este traje se ha pegado a mí con su sangre, es mi piel, es mi cuerpo. ¡Sólo me lo arrancarán con la vida!...” (296). Asimismo, al enterrar al cuerpo de la Niña –en realidad el del Martinico–, las tres Muchachas fantásticas corean poética y lúcidamente: “Duerme bajo la nieve la flor que no se apaga con la muerte” (297). De este modo la Niña lucha junto a los guerrilleros con su “estrella”, o estela dejada por el recuerdo de Martinico, para guiarla. Como veremos, tampoco la huella de su propia memoria se acabará con su muerte física a manos de los torturadores al final de la pieza.

Pues bien, aparte de servir de conexión entre la contemplación mítica y la realidad burda de los maquis en 1945, las tres Muchachas ilusorias también esgrimen adivinanzas surreales que acentúan lo cardinal de la remembranza en *Los guerrilleros*. De ahí que al preguntarle una Muchacha a la Niña la respuesta a la quinta adivinanza “¿Quién no olvida lo que olvida?”, ésta responda “La vida” (307). De manera que el olvido siempre resulta superficial con tal de que permanezca vida en la tierra, ya que siempre habrá alguien que conserve la memoria, o bien vía *Les lieux de mémoire* oficiales o bien vía la “contramemoria”. De modo semejante, las Muchachas ponen de relieve la participación del sueño de la fantasía en la memoria: “Las cadenas de esos sueños aprisionaron tu alma” (Bergamín 309). Y es que, en realidad, la Niña se ha ilusionado con vengar el alma de un hombre que apenas conoce. Bajo este aspecto, la memoria de Martinico de la que se ha apropiado la Niña, en lugar de corresponder a un hombre de carne y hueso, viene a ser fruto, más bien, de su amor quimérico por un hombre idealizado que ella misma ha fabricado en su mente. Cabe subrayar, igualmente, la asociación que establecen las tres Muchachas entre la Niña y la naturaleza, fundamentalmente el bosque y la nieve. En este sentido, la tierra puede servir de símbolo de la Madre Patria, amén de constituir un *lieu de mémoire* natural y auténtico que dista de los artificiales –los monumentos, estatuas, etc.– que tanto precisan los que desean imponer su versión de la memoria oficial.

Conviene señalar, asimismo, que además de representar la memoria literario-mítica de la *Doncella guerrera*, el cuerpo agonizante de la Niña al final de la pieza también encarna, de acuerdo con el Cura republicano, a Jesucristo. Ante la indignación por parte del Jesuita al oír semejante sugerencia, el Cura replica

exaltadamente: “En el cuerpo de cada hombre padece Cristo su pasión. Ésas son sus huellas. Las veo. Las reconozco. Este cuerpo herido, destrozado; estos hilos de sangre que corren por sus brazos y sus manos, que llegan a sus pies... ¿no le recuerdan, señor sacerdote, la figura santa del Crucificado?” (Bergamín 330) Por lo tanto, resulta sugestivo que, ante su muerte inminente, la protagonista sostenga: “¡No quiero sangre maldita, no quiero que de mí nazcan españoles que renieguen de su sueño y de su alma!” (325). Por una parte, ha optado por entregar su virginidad a un fin superior –la libertad de España–, como la Virgen María, por lo que asevera con ardor: “Creo en mi pueblo, creo en España” (329). Pero por otra parte, su virginidad se debe al temor suyo por la herencia del pueblo español. De ahí que advierta a la Voz del enemigo falangista que no toque sus pechos vírgenes, pues ella no quiere contaminar su alma, dedicada enteramente al recuerdo de Martinico, y por extensión a la pugna por una España libre.

La protagonista viene a ser, en definitiva, una encarnación de la memoria, tanto privada –de Martinico– como, por extensión, colectiva, es decir de todos los guerrilleros que continuaron la lucha antifranquista después de 1939. En efecto, la Niña declara melodramáticamente: “Hundo en un llanto de sangre el sueño que más quisiera que fuese sueño de vida de la España que me sueña”, por lo que las Tres Viejas responden: “La vida que estás soñando es la vida que te sueña a las puertas de la muerte: España se mira en ella como en un espejo claro que en tu alma la refleja (...) lo que miras de ti misma no son tus pies, son tus huellas” (318). Así es que, además de vaticinar su muerte, también percibe las huellas que su historia mitológica dejará en la memoria colectiva de su pueblo. De este modo Bergamín conjuga el presente, pasado y el futuro en *La niña guerrillera*. Para remate, las Tres Muchachas hacen eco del pronóstico de la Niña: “Cuando pasen las guerrillas por estas nieves más altas recogerán de la niña tan sólo una pizca, nada. –El anhelo de su rostro. –El suspiro de su alma. –El sonido de su nombre. –El eco de sus pisadas. – ¡Por aquí pasó la niña la guerrillera del alba puesto en el cielo su grito y en la tierra su venganza!” (333). Serán precisamente estas Muchachas-hadas del bosque quienes se encargarán de transmitir el recuerdo de la Niña a los españoles de las futuras generaciones: “Te diré lo que ignoran los vivos. Callaré lo que saben los muertos” (334). Por así decirlo, difundirán su memoria con el debido respeto a los difuntos implicados en ella.

Orestiada-39 (1960) también constituye una trasposición de un mito antiguo sobre la realidad de la posguerra española inmediata, pero el mito original del que se

deriva –*La Orestíada* de Esquilo (458 a.c.)– es mucho más remoto que aquel en que se basa *La niña guerrillera*. De acuerdo con la estudiosa de los mitos griegos en el teatro contemporáneo, María-José Ragué-Arias, el mito de *La Orestíada* servirá de “metáfora de miseria, rencor y venganza durante los años del franquismo” (*Lo que fue* 175). Al igual que los protagonistas de *La niña guerrillera*, los de la tragedia griega actualizada por Antonio Martínez Ballesteros disfrutaban de nombres que se asemejan a los originales de la pieza de Esquilo. De modo que la madre Cristina sería la trasunta moderna de Clitemnestra,¹¹⁵ la hija difunta Alicia correspondería a la actualización de Ifigenia, el amante Eugenio sería la trasposición contemporánea de Egisto, y el padre Augusto equivaldría al Agamenón antiguo. Entre los otros elementos de la obra griega que se reproducen en *Orestíada-39*, se halla una réplica del “complejo de Electra” que caracteriza a la protagonista Isabel, pues como afirma Cristina, Isabel “siempre le ha querido” a Augusto “de un modo que cualquiera diría que en vez de su padre es su novio” (Martínez Ballesteros 29). Sino que semejante cariño por su padre, contrasta con el desprecio que esta joven franquista fanática demuestra para con el amante de su madre, Eugenio Navarro; una aversión que, por cierto, se inmiscuye con el hecho de que éste sea un vencido de clase baja, y más aún, “¡un rojo disfrazado de nacional!” (42). Al modo de ver de Isabel, Eugenio se unió al bando Nacional únicamente por cobardía, luego de que los militares nacionales fusilaron a sus hermanos por “rojos” a raíz de la negativa de Augusto de responder por ellos.

Este hecho viene a ser otro motivo por el cual Eugenio, quien preferiría “olvidarlo todo” si no fuera por las incitaciones de Cristina, le ayuda a ésta a asesinar a Augusto quien, a diferencia de su hija, se ha vuelto menos extremista después de experimentar la burda realidad de la conflagración civil: “Hemos vivido tantos horrores..., que he llegado a pensar que deberíamos haber sido todos un poco más tolerantes... (Martínez Ballesteros, *Orestíada* 55).” En presencia de su marido, sin embargo, será Cristina quien abogue por olvidar las atrocidades de la guerra “de todo”, pues entre otras cosas, le “martiriza” recordar la muerte de su hija Alicia e incluso achaca la culpa de su fallecimiento a Augusto por haberla convencido para trabajar de enfermera durante la lucha de 1936. Como venimos observando, la

¹¹⁵ Curiosamente, Ragué-Arias señala que el personaje de Clitemnestra no disfruta de “carácter positivo ni tiene apenas protagonismo” en ninguna de las piezas contemporáneas españolas que se valen del mito griego de *La Orestíada* (*Lo que fue* 175).

memoria colectiva del pasado reciente y la memoria mítica-literaria de *La Orestíada* se unen en la pieza de Martínez Ballesteros.

Con todo, resulta curioso que, mientras los tres protagonistas masculinos – Eugenio, Augusto, y Alberto– únicamente desean hacer desmemoria de todas las injusticias perpetradas y los rencores suscitados, tanto bélicos como familiares, a lo largo de los últimos años aciagos, las dos protagonistas, Cristina e Isabel –y sobre todo ésta última– anhelan reavivar tanto las viejas como las nuevas reyertas y malquerencias. Más fuertes que sus homólogos masculinos en lo que se refiere a sus personalidades, estos personajes femeninos proceden, al instigar al delito, de un modo que evoca a Eva en el jardín de Edén. No cabe duda de que tanto el lenguaje arcaico y literario como el modo de ser de los personajes –conllevan matices añejos–, también inciden en la yuxtaposición del mito griego con la contienda civil española.

Entre los otros personajes de la pieza clásica de Esquilo que gozan de homólogos en *Orestíada-39*, se encuentran las cuatro Mujeres del coro, quienes nos brindan el punto de vista del pueblo de aquella época, y con ello, la perspectiva de la memoria histórica de 1939 aunada con la de la memoria colectiva surgida de la tradición mítico-literaria. En el cuadro final, estas cuatro Mujeres –con sus amonestaciones, intervenciones, y danzas experimentales– se transforman, “como las brujas de una pesadilla de una mente calenturienta”, en el coro de las Furias (Martínez Ballesteros, *Orestíada* 83). Ni que decir tiene que su origen se debe a *La Orestíada* de Esquilo, pero a diferencia de sus homólogas griegas, las Furias de Martínez Ballesteros son, en realidad, las viudas rezadoras de algunos fusilados en la conflagración de 1936, quienes se convirtieron en espectros fantasmagóricos, de pesadilla, en función del cerebro trastornado de Alberto. Tal locura por parte de Alberto se debe a su tremendo remordimiento por haber asesinado a su madre. Como ocurre a lo largo de *Orestíada-39*, las recriminaciones y exigencias que las Furias se dirigen a Alberto dejan entrever el vínculo que traza Martínez Ballesteros entre las luchas e injusticias privadas y las universales:

FURIA 2ª – ¡Pagarás por todos los tuyos!

FURIA 1ª. – ¡Por los difamadores que ensucian la imagen del contrario para vencerlo!

FURIA 2ª – ¡Por todos los que se olvidan de perdonar!

FURIA 1ª. – ¡Por todos los que se olvidan de que los hombres son hermanos!

FURIA 4ª. – ¡Por todos los que se olvidan de las familias de las víctimas!

FURIA 1ª- ¡Y de los ancianos y los niños!

FURIA 3ª – ¡Por los que asesinan en nombre de Dios!

FURIA 2ª – ¡Por los que practican la violencia en nombre de la paz y del orden! (92)

Habida cuenta de estas denuncias del olvido de las atrocidades cometidas por los franquistas, las Furias aumentan el matiz colectivo de este drama psicológico. De seguro, este último clamor por parte de la Furia Segunda se refiere al discurso franquista, cada vez más popular durante la segunda mitad del franquismo – *Orestíada-39* fue escrito a principios de los 60–, que atribuyó paradójicamente la “paz” que había disfrutado España a lo largo de más que dos décadas a un régimen edificado sobre el terror.¹¹⁶ Pues bien, al igual que sus homólogas antiguas, estas Furias turban, con justicia poética, la mente enloquecida de Alberto (Orestes) hasta que se suicide, momento en el cual retoman su semblante real como sugieren las acotaciones: “*el coro de furias se ha transformado en un coro de mujeres rezadoras, siempre de luto, aunque ahora con un piadoso y diferente aspecto*” (93). Tal convergencia entre la memoria de la historia reciente y algunos elementos acrónicos corresponde, en cierto sentido, a la manera por la cual los versos misteriosos pronunciados por parte de las Muchachas atemporales en *La niña guerrillera* otorgan una trascendencia universal a la pieza.

Por último, habría que comentar la razón por la que el título original de *Orestíada-39* fue *Electra-39*. En efecto, este título resulta apropiado, ya que la pieza de Martínez Ballesteros se parece, en lo que se refiere tanto a su foco de atención como a su acción dramática, *A Electra le siente bien el luto* (1931) de Eugene O’Neill. Al igual que la obra del estadounidense, la acción dramática de *Orestíada-39*, que también tiene lugar al final de una guerra civil, se centra –hasta en las acotaciones– en el aspecto psicológico de los protagonistas. En conclusión, Martínez Ballesteros reúne la memoria colectiva de la tradición literaria y mítica, y el pasado reciente, arraigándose de este modo en lo particular para incidir, a la vez, en la universalidad de los altercados tanto a pequeña como a gran escala.

¹¹⁶ Véase el segundo apartado del primer capítulo.

2.2.5 Teatro de la resistencia dentro de la península; José Martín Recuerda, Alfonso Sastre, Antonio Buero Vallejo, Lauro Olmo, y Antonio Gala

Hasta aquí hemos examinado teatro sobre la Guerra Civil escrito durante la dictadura mayormente por dramaturgos franquistas o exiliados, por lo que ahora nos adentraremos en el teatro de la resistencia peninsular, escasísima, desde luego, en virtud de la censura férrea ejercida por el régimen; de ahí su inviabilidad, por lo menos públicamente y en la época de su redacción, de entablar diálogo con una audiencia auténtica desde el escenario. Como es de esperar, el tiempo dramático de las seis obras que se inscriben en este apartado corresponde, en todos los casos, a una época posterior a la de la conflagración civil, desde la que se rememoran las belicosidades de 1936 y sus secuelas. Huelga decir que las seis fueron escritas por dramaturgos que habían experimentado en carne propia la contienda civil.

En realidad la primera obra de izquierdas redactada desde la península cuyo tema es la conflagración de 1936, *La llanura* (1947), de Martín Recuerda, es un alegato contra el olvido de las víctimas de las belicosidades –y sobre todo las enterradas en fosas comunes– que naturalmente fue cercenado por la censura.¹¹⁷ Como muchos protagonistas del teatro que recuerdan las injusticias y el sinsentido de la refriega civil desde una óptica posterior en la que la desmemoria reina la Madre de *La llanura* brega con el tema tabú de los atropellos cometidos hace casi una década, volviéndose obsesiva hasta el punto de la locura. Ante la negativa por parte de los administradores pueblerinos de prestar atención a su petición de reconocer a los cadáveres anónimos –entre los cuales se encuentra el de su marido–, que la Madre aduce estar enterrados en una fosa común en la llanura, y habida cuenta que esta protagonista no cuenta con un *lieu de mémoire* preciso ni adecuado para evocar a su cónyuge difunto, sus recuerdos del marido se refugian en su lucha terca y lúcida por la

¹¹⁷ Paradigmático de las restricciones del régimen –e incluso, se podría argumentar, un tanto suertudo si se compara su sino con el de algunas de las obras redactadas posteriormente– la censura prohibió la publicación de *La llanura* en *Teatro selecto* en 1973 y sólo permitió que se estrenara en versión alterada –eliminó las palabras “guerra civil” y “fusilado”– durante una noche en Granada, Sevilla y Madrid en 1954. Con respecto a la versión estrenada, Benigno Vaquero Cid asevera que “aquel formidable exponente colectivo del dolor de un pueblo hubo de quedarse en un crimen rural [...] De esta manera la obra quedó esencialmente desvirtuada, empequeñecida en la humilde grandiosidad de su sustancia.” Así y todo, constituyó un éxito con el público, y si bien es cierto que “la crítica anónima publicada en la prensa madrileña obedeció a consignas encaminadas al aunamiento de la obra”, también es verdad que “ningún crítico ha podido ver *La llanura* tal como es, sino como una lamentable deformación de ella” (18).

verdad, hasta que, por falta de quien le corresponda, se vuelve loca. Ella misma describe sus sentimientos al respecto: “Puede que sea una enferma como dicen [...] Dolor es no poderle llevar una cruz a su tumba. Dolor es no poderle llevar una flor porque no sé ni dónde está muerto [...] Era mío. ¿Qué hago yo? Yo quisiera vivir, resignarme, pero hasta mi voz me parece su voz. Está tan dentro de mí, que al andar, mis pasos, me parecen los suyos” (Martín Recuerda, *La llanura* T6). De este modo la memoria del marido difunto se personifica, aferrándose a su autonomía dentro del cuerpo físico de la Madre hasta el punto en que, nada más cerrar La Hija la ventana que da a la Llanura para sellar simbólicamente la memoria de su padre, la Madre se conduce así: “Es como si hubiera muerto yo misma y tuviera la certeza de que los muertos sienten, y yo sintiera desamparo porque nadie me lleva una flor, porque nadie me derrama una lágrima...El no acordarme de él, es no acordarme de mí misma, y esto me deja un vacío tan hondo...tan hondo” (T16). A falta de un “*lieu de mémoire*” para reposar su remembranza, el esposo difunto ha permanecido tan inextricablemente ligado al ser de la Madre que ésta se ha convertido inexorablemente en una encarnación de la memoria de su marido que ronda sin tregua, en busca de quién la legitime.

Por su parte, la Hija también sufre –aunque no hace tantos alardes de ello como su madre–, a causa de su religión y del hecho de que su padre no tenga un lugar acogedor y reconocido en el que su memoria y alma puedan descansar: “yo muchos días me lo imagino también debajo de esa tierra donde no crece ni la hierba. ¡Esa tierra! ¡Esos terrones de tierra! Ni un arroyo. Ni un pájaro, ni una flor crece en ella” (T5). Teme, además, que su hermano también olvide y que, por ende, se quede sola, pues su Abuelo insiste en rehuir la verdad y su Madre, atrapada en el pasado, hace caso omiso a la realidad del presente. A todas luces, esta señora de la casa desatiende trágicamente de su relación con sus hijos, pues su mente vive atrapada en la contienda civil, en los recuerdos ignorados por los demás sobre Mario, su marido fusilado. Mario, por cierto, es el único personaje dotado de nombre propio. Es como si Martín Recuerda quisiera devolverle simbólicamente –y con justicia poética– a este personaje difunto, y ausente en la acción dramática, el sitio en la memoria intrahistórica que le pertenece, como si quisiera desenterrar y enarbolar “lo más auténtico y vedado que se esconde bajo el rescoldo de nuestra guerra civil” con el fin de monumentalizar “el dolor veraz, humilde y grandioso de la gente sencilla, médula y cimiento de nuestro España” (Vaquero Cid 18). En resumidas cuentas, *La llanura* desvela y da la palabra,

mediante sus protagonistas –tanto los que intervienen como los ausentes y latentes–, a la memoria histórica de la gente llana y anónima que, con su “contramemoria” soterrada, oponen a la versión oficial de su historia que se les impone el régimen y sus secuaces.

Pero a pesar del brío de la Madre, las autoridades de este pueblo andaluz insisten en negarle una participación activa en la memoria colectiva, tanto por su afán de tapar un recuerdo desagradable como por sus intereses económicos, pues van a vender este terreno en el que yace una fosa común a algunos agricultores. Ante esta nueva insensatez de cultivar La Llanura –“no hay agua, y una sola semilla que sembraran no nacería” allí–, la Madre reclama energúmenamente un “*lieu de mémoire*” que corresponda a la tumba de su esposo: “Mi marío. Mío. Carne mía. Vida mía. Yo lucharé para que siquiera lo tengan en un lugar de la tierra. Un lugar de la tierra donde está muerto” (Martín Recuerda, *La llanura* T8).¹¹⁸ La protagonista, en fin, se convierte en la portavoz del reclamo del teatro “iberista” de Martín Recuerda, un teatro que, en palabras del propio autor, sabe “arrancar el terruño de donde vivimos” y las “entrañas de nuestra raíz ibérica” (Oliva, *Teatro español del siglo 277*).

Por otro lado, tampoco es posible deshacer y tapar una memoria colectiva, pues no requiere únicamente un lugar, sino también quién la recuerde. De modo que, aún a falta de un sitio en el que asirse, una “contramemoria” es capaz de sobrevivir a través de los allegados que la sostengan, tal cual lo hace la Madre de *La llanura*. Ella vendría a ser, como señala Cornelia Weege, una de “los vencidos” oprimidos, a “quienes les hacen sentir su derrota en cuanto pueden” los “poderosos vencedores de la Guerra Civil”, de modo que *La llanura* reproduciría el mito de las “dos Españas en lucha fratricida”¹¹⁹ que “Martín Recuerda representa en casi todas sus obras” (37). En este sentido, la protagonista se convertiría en una especie de “hombre eterno” –o mujer eterna– que encarna “ese presente inmanente, en la eternidad de los tiempos” que este dramaturgo se afana en representar en su teatro “iberista” (Oliva, *Teatro español del siglo 279*). De hecho, en su introducción de *Carteles rotos*, Ángel Cobo hace hincapié en la función mítica de *La llanura* al patentizar que este “primer grito de denuncia del teatro español de posguerra” es también “una eterna denuncia de las

¹¹⁸ Como aduce De Paco, el empeño de la Madre de enterrar a su marido, la recreación del mito de cainismo entre el marido difunto y su hermano, El Maestro, y la tragedia final gozan de antecedentes en el mito de Antígona (citado en Huerta Calvo 2800).

¹¹⁹ Véase el segundo apartado del primer capítulo.

injusticias de la guerra civil; de todas las guerras civiles que han sido y que, por desgracia, serán” (18).

Pues bien, la protagonista sostiene no tener “más delito que no poderlo olvidar”, por lo que el Maestro, el hermano de Mario que le denunció durante la Guerra Civil, responde con desfachatez, “Le robas la tranquilidad a los demás. Les revives lo muerto, lo olvidado” (Martín Recuerda, *La llanura* T8). Huelga decir que los que más se interesan en tapar un recuerdo doloroso fueron, como no, los perpetradores del mismo. Así y todo, la descripción que brinda la Mujer del Maestro de su marido, deja entrever que, si bien afirma lo contrario, a éste le persiguen las reminiscencias de la salvajada que cometió con su propio hermano: “Lo mismo coge un taxi y dice que va a los toros y se pierde tres días, que aparece de madrugada, bebido, y harto de jugar al tresillo. Comprendo que hay muchas maneras de pagar lo malo que se hace. Conforme pasan los días lo encuentro más trastornado. Como un hombre que quiere huir de él mismo” (T 14). Entretanto, el canto y el baile callejero – constantes en el teatro de Martín Recuerda– no faltan en esta pieza, y en este sentido, la Voz del Cantaor se hace eco de la pretensión frustrada de la desmemoria de la que simulan gozar tanto los pueblerinos como el Maestro: “Por mucho que se olviden, no se olvidaron” (T5).

Pues bien, la ceguera del Abuelo y su negativa a asumir las realidades que le rodean –la injusticia que se ha perpetrado contra el recuerdo de su yerno, la obsesión enajenada de la Madre, el coraje y tristeza de la Hija que le lleva a prostituirse, y el miedo del Hijo ante el trastorno de su Madre– también simbolizan esta obstinación por parte de todo el pueblo en hacer caso omiso a los “*Les lieux de mémoire*” histórica que les persiguen por su cercanía. Por otro lado, el Abuelo es el único que llama la atención de la Madre sobre el yerro trágico en su trajín incesante al sitio de la fosa común, “un lugar cualquiera” en una llanura: “Pero olvidas a tus hijos. La ilusión de tu marío era verlos mayores. Si ésa era la ilusión de tu marío, tú vives sin respetar lo que él quería [...] Es que han crecido sin una palabra tuya; sin un consejo tuyo [...] Por el bien de ellos debieras dejar de ir a la llanura” (T6). Lamentablemente, el poderío que la memoria de su marido tiene sobre ella le impide reconocer la razón que lleva el Abuelo. Hace falta que la Hija atranque la ventana que da a la llanura –“¡Esta ventana gastada de tanto apoyar sus brazos! ¡Esta ventana húmeda de tanta lágrima!”–, obligándole así a su Madre a salir de su mundo de recuerdos obsesivos, “*como la que despierta a un mundo distinto*”, para que se fije en su Hija el tiempo suficiente como

para escuchar su verdad: “tus hijos te hemos olvidado, como tú desde hace mucho tiempo, olvidaste a tus hijos” (T15). Así es que su obcecación con el recuerdo de su marido difunto le ciega al tiempo presente, que a su vez se va convirtiéndose en memoria. Una memoria cercena la otra y la anagnórisis final conllevará el suicidio de su Hija desamparada y desilusionada.

Conviene comentar, por último, una escena muy llamativa por su manera teatral de representar las analepsis, pensamientos, fantasías, y angustias de la familia mientras oye una misa. Al inicio de dicha escena, se ponen de manifiesto los “*monólogos interiores*” de los protagonistas, iluminándoles “*las cabezas, mientras habla cada uno*” (T9). De forma que se percibe el afán de los Hijos de fugarse de la memoria nefasta que han heredado de la Guerra Civil soñando con el futuro. Cuando se ilumina el rostro del Abuelo, éste opta, en cambio, por refugiarse en los recuerdos de su boda y la de su hija, por lo que se dirige a su mujer difunta hasta que “*una Voz de Mujer, dulce y cariñosa, va llegando al Abuelo.*” Acto seguido, “*en giratorio aparece el dormitorio del Abuelo*” de joven, acompañado por su Mujer. Después de esta memoria escenificada, en la que el Abuelo joven dialoga con al espectro revivido de su Mujer, “*gira la plataforma. Volvemos a ver al Abuelo en la iglesia. Se van iluminando los personajes que hablan. A todos les llega una alegría contenida. Un consuelo contenido*” (T11). Y es que los ancianos y los jóvenes pueden refugiarse en el pasado y el futuro respectivamente. A diferencia de éstos, al iluminarse la cabeza de la Madre, se la nota apresada inexorablemente en una memoria que no deja de ser, como un disco rayado, su presente, debido a que su difunto no se dispone de un reconocimiento público ni un lugar en el que reposar. En efecto, nada más escenificar los pensamientos de ésta: “*Un giratorio hace que veamos a La Madre sola, en la llanura, con una cruz de madera entre sus manos. Tiene los ojos desencajados*” (T11). Comenta su soledad mientras que “*Un grupo de Gente esperpéntica, harapienta, la va acorralando desde distintos sitios del escenario.*” Estos Hombres y Mujeres, que representan los remordimientos de su conciencia, se asemejan, con su aspecto esperpéntico, a las Furias de Martínez Ballesteros. Acusan a la Madre de desasosegar a los demás, de desatender a sus hijos, de dudar de “la bondad de los hombres” hasta que ésta se rebele, tildándoles de cobardes que no desean “aclarar los hechos”, con lo cual “*las sombras de La Gente se van yendo*” para que la “*Voz serena*” de su marido pueda suplirlas. De nuevo, el giratorio permite trasladarnos a un recuerdo escenificado; esta vez consiste en una conversación, colmada de

presentimientos, entre la Madre y su Marido durante los momentos que preceden a su detención. “*Mientras vuelve el giratorio a la iglesia*” para señalar el final del *flashback*, “*sigue oyéndose la voz del Marido, repitiendo*” su última frase antes de que se lo llevaran: “*Vengo en seguida*”. Ante su impotencia, La Madre se vuelve una fiera embrutecida, “*lanzando aullidos y golpeando el suelo*” de la iglesia “*como un animal herido*” mientras repite “*la frase ‘¡Y no volvió más!’*” (T12). Queda patente que la Madre permanecerá atrapada en ese momento hasta que las autoridades la permitan reconocer un lugar físico –un “*lieu de mémoire*” – en el que pueda yacer sosegadamente su recuerdo de Mario.

Otro personaje femenino motivado por la memoria de su marido asesinado durante la contienda civil es la Madre del protagonista, Germán, en *El cubo de la basura* (1951) de Alfonso Sastre. A diferencia de La Madre de *La llanura*, cuyo propósito fue exteriorizar los pormenores respecto al fusilamiento de su marido y darles un sitio preciso en el que descansar, la finalidad de la Madre de *El cubo* es continuar intrépida e infatigablemente el combate contra el franquismo que su marido tanto había defendido. Con todo, es un personaje femenino luchador que se parece a las protagonistas de Martín Recuerda. Paralelamente, el hijo de la protagonista sastriana, Germán, encarna tanto la herencia paterna como el rechazo vehemente de la misma; un proceder, por cierto, bastante habitual entre los protagonistas jóvenes de las obras de izquierdas. Es por ello que el protagonista tilda la política de estorbo inútil, a la vez que sólo su madre advierte la herencia paterna en su modo de actuar, si bien tergiversada un tanto. En este sentido, ambos hombres sacrificaron sus vidas por un ideal, sólo que su marido lo hizo por la revolución social y su hijo por una injusticia personal: la mujer que ama, Julia, se fugó con un rico y nada más enfermarse, éste la abandonó. Pero lo que no percibe Germán es que su revancha de asesinar a tal rico, en realidad, estriba en las injusticias sociales que su padre tanto oponía, pues no hay que olvidar que, en la década de los 50, la única opción que tenía una mujer como Julia de salir de la penuria era casarse con un rico. De ahí que la memoria de la lucha paterna se evoque mediante la del hijo, y a pesar los asertos de éste al contrario.

Ahora bien, ya que tantas obras de izquierdas sobre la Guerra Civil ponen de manifiesto la memoria intrahistórica de la clase humilde, la taberna –un lugar propicio para despejarse de lo cotidiano anodino y desmoralizador, compartiendo remembranzas y sueños– viene a ser un espacio preferido de este teatro de la

memoria, otorgándolo así un matiz sainetesco. Por su parte, *El cubo* –en el que Ruiz Ramón advierte “un fuerte acento de sainete negro” (*Historia* 397)– se vale de tal espacio como un sitio en el que se hacen patentes los pensamientos y los recuerdos del subproletariado. En efecto, un ex-combatiente de la refriega civil, cuyo modo de ser raya en la locura, “El Coronel”, se figura todavía en pleno conflicto de 1936, por lo que se dirige a Juanito, un ladrón, como si fuera un soldado. Mientras refugian sus vidas insípidas en la nostalgia de una época horripilante en el que todavía existían las esperanzas, los ex-soldados que frecuentan la taberna también evocan la burda realidad, tanto del pasado como del presente, de un personaje femenino, Lola “*La Legionaria*”, que trabajó de prostituta durante la conflagración para luego envejecer y morir de frío.

Hasta cierto punto, la libertad de soñar, recordar y ser auténtico –y hasta un poco esperpéntico– que les brinda a los personajes sainetescos e intrahistóricos el bar de *El cubo*, tiene su paralelo en la azotea de *Hoy es fiesta* (1956) de Antonio Buero Vallejo. En concreto, la azotea viene a ser el impulso de la acción dramática, puesto que la resistencia común que arman los inquilinos del edificio contra la portera pérfida obliga a esta pequeña dictadora a desistir en sus intentos de prohibirles el uso de dicho espacio libre. Al contrario de los espejismos de las cartas, la lotería, y la chica bella que admiran estos inquilinos desgraciados a lo lejos, la azotea representa la libertad que permite la autenticidad, y con ella, el recuerdo verídico, así como todo lo que éste conlleva. Es el único lugar que permite a Silverio, una especie de Quijote y Celestina contemporánea que ayuda desinteresadamente a los vecinos, a declarar la verdad de su pasado que le persigue sin tregua: mientras Silverio pintaba en el campo, un bicho se acercó a su hijastra –fruto de una violación de su mujer, Pilar, por parte de algunos militares durante la guerra de 1936–, y él tardó en socorrerle, por lo que se murió. De acuerdo con Silverio, se retrasó a propósito a raíz de su aversión a su hijastra por encarnar perpetuamente el recuerdo del acto de brutalidad cometido contra su esposa. Así, a través de algunos soliloquios parciales en el que confiesa su versión de lo sucedido a su mujer sorda, Pilar, –y en realidad recuerda y dialoga espiritualmente con su conciencia como un Hamlet moderno– Silverio se dirige al público para revelar el motivo de su desasosiego y su incapacidad de perdonarse, aunque, en realidad, ni siquiera su mujer le echaba la culpa de aquella fatalidad. En síntesis, Antonio Buero Vallejo incide en lo cardinal que viene a ser la recordación

libre, de manera que podamos aprender de nuestros fallos sin estancarnos en el pasado.

De igual modo, Emilio, el protagonista de *El caraqueño* (1968) –de Martín Recuerda– permanece traumatizado de por vida a raíz de la violación de su madre, ya embarazada de él, por parte de los mismos militares que habían acabado de fusilar a su abuelo durante la Guerra Civil. A pesar de que, como en *Hoy es fiesta*, no nos enteramos de esta información –esencial a la trama de *El caraqueño*– hasta el desenlace, se plasma el resultado de aquella herencia nefasta para Emilio a lo largo de esta tragedia esperpéntica, ibérica y tenebrista. Pero en lugar de devenir una víctima como la hija de Pilar en *Hoy es fiesta*, o como su propia madre –un personaje ausente pero fundamental para la acción dramática–, quien se ha refugiado en la prostitución, el exilio, y la locura, el protagonista de *El caraqueño* se convierte en victimario. En cierto sentido, el origen del racismo, machismo, sadismo y misoginia entremezclada con lujuria para con las mujeres –y particularmente las prostitutas– que ostenta Emilio, así como su desprecio tanto para su país decadente como su padre rendido, ha sido el hecho de que ni su madre pudo superar su trauma terrible, ni el protagonista ha bregado con la herencia perversa que su progenitora le había legado. Por consiguiente, Emilio procede de acuerdo a la memoria de su patrimonio nefasto –el mismo que ha internalizado–, provocando así que su padre, indefenso ante la ruindad de su hijo y harto de sentirse vencido, se suicide.

El conflicto generacional de la herencia bélica también protagoniza *La condecoración* (1965) de Lauro Olmo, una obra cuyo título simbólico sugiere, además, la legitimación e imposición de la memoria histórica de un bando de la Guerra Civil, por descontado, la del vencido. Paradójicamente, el mismo día en que el autoritario y reaccionario pequeño dictador de su familia, Don José, recibe el galardón franquista y añora los días bélicos durante su fiesta farsesca, su hijo Pedro es aprehendido por fomentar actividades anarquistas. Como el protagonista de *El caraqueño*, el proceder de Pedro patentiza tanto su herencia paterna cuanto sus intentos vehementes de rechazarla. De ahí que se bautice de liberal y defienda la “otra” memoria –la “contramemoria” – de la conflagración, a la vez que se puede apreciar el legado paterno en su lenguaje imperativo, así como en su modo de mandar y aprovecharse de la criada Julia. Por otro lado, los recuerdos de los combates de 1936 por parte de ésta y su amante, el ex-soldado republicano Paco, cuyo único emblema de este período es su cicatriz “patriótica”, contrastan sobremanera con la

celebración pública del premio otorgado a Don José. Así y todo, el intento de detener el tiempo en el 1939, de imponer sólo *una* memoria de la guerra fratricida, terminará cobrándole fuerzas a Don José, como denota su ademán de cansancio nada más atisbar su condecoración al final de la pieza.

Con la siguiente pieza de Olmo, *English Spoken* (1967) volvemos al escenario habitual en el teatro realista-sainetesco de la posguerra: la taberna. Mientras que gran parte de esta obra discute temas como la inmigración, la europeización, lo imprescindible de los idiomas, la modernización, y los enamorados, habría que destacar dos escenas memorialísticas al final del último acto que arrojan luz sobre el comportamiento del tendero Basilio, cuyo nombre simbólico proviene de la “bazofia” duradera. En este sentido, es un verdugo triunfante de la estirpe de los vencedores. La primera de estas escenas memorialísticas ocurre poco después de que su cuñada Maruja reproche a Basilio el haber salido de la prisión indemne, evitando la tortura a cambio de denunciar a su hermano. En cuanto Basilio se queda sólo en el escenario, contemplando su mano que acaba de morder Maruja, “*se efectúa un cambio de luz*” a la vez que “*se oyen unos acordes musicales adecuados a la situación que empieza*”, es decir la “aparición” del Hermano difunto: “*Todo es como una escena que se reproduce ‘realmente’ en la imaginación de Basilio*”. Ante las recriminaciones del Hermano muerto que está “*como cobrando vida*”, Basilio lo amenaza en balde “*con la pistola imaginaria*”, invocando el recuerdo de su madre difunta para provocar la desaparición del Hermano “*por el mismo lateral que entró*” (Olmo, “English Spoken” 55).

Queda patente que, a pesar de costear los estudios de su sobrino, Bertucho, como indemnización al Hermano que traicionó durante la contienda, los remordimientos de Basilio lo persiguen, por lo que vuelve a “*aparecer*” el Hermano, acompañado de la misma música y cambio de luz al final de la pieza. El espectro de su memoria induce a Basilio a revivir “*en su imaginación otra escena del pasado*”, sino que esta vez el Hermano no se asoma para censurar su traición de otrora. Más bien, acude para recriminarlo por hacer “*más víctimas*” con sus valores deshumanos y su egoísmo que le ha llevado a convertir a su cuñada en una fulana y a su bar en un lugar que rinde culto al materialismo y la europeización. Si bien es cierto que existe una divergencia entre el primer acto y el segundo, y fallos en su conflicto dramático, también cabe señalar que el aparecido difunto que dialoga con un personaje vivo como una encarnación de la memoria de éste en dos ocasiones breves, será un

precursor de la reencarnación de Paulino, el protagonista de la célebre tragicomedia de José Sanchis Sinisterra, *Ay Carmela* (1987).

Por último, examinaremos el curioso intento por parte de una mujer enamorada, Paula, de estancar su vida y la de su marido, Diego, en los inicios de la posguerra, dentro de la obra de Antonio Gala titulada simbólicamente *Noviembre y un poco de yerba* (1967).¹²⁰ Ya en el “otoño” de sus vidas, Paula procura suspender el tiempo, y con ello las ilusiones que conllevaba su juventud, recurriendo a todo tipo de artimañas para que su pareja, un republicano escondido en el sótano suyo desde finales de la Guerra Civil, colabore en su simulación. De este modo seguirá necesiéndola y no saldrá “afuera” para descubrir que no es la imagen utópica, parecida al paraíso cristiano, que ella pinta cuando le convenga: “Arriba siempre es...según te portas tú” (Gala, “Noviembre” 252). Así, por ejemplo, cuando Diego añora la luz del sol, Paula aduce, más bien: “El sol ¡Huy, que trampantojo! Si afuera no lo hay. ¿Qué más sol que esta cara? Afuera solo hay trenes, y humo y mucha mugre. Una cochiguera. Y coches, que te matan, si te descuidas. Tú, aquí, tan ricamente, pidiendo por esa boca. Arriba, ya te habría atropellado una alsina, o una pulmonía, o una locomotora...” (259). De hecho, el toma y daca emocional en el que participa la pareja se asemeja, de un modo, al teatro pánico de Arrabal.

Entre los artificios que Paula, una especie de Penélope contemporánea, emplea para este fin se figuran el destejer nocturno de un jersey que está tejiendo para Diego y el juego de rol metateatral en el que ambos re-representan su primer encuentro durante la conflagración. Más aún, pretende convertir el sótano en un ambiente atemporal distrayéndole a Diego con juegos, recuerdos, y relatos quiméricos de afuera, amén de mantenerlo ocupado fabricando carritos merced a una mentira en torno a su éxito de venta, pues en realidad Paula los tira nada más subir del sótano. En su introducción a las *Obras escogidas* de Antonio Gala, Fausto Díaz Padilla subraya que el intentar detener el tiempo –como lo hacen esta pareja insólita– “es una forma engañosa” de perderlo, ya que “mientras el sujeto se dedica a este vano esfuerzo” de sustraer el presente, “la vida corre a su lado sin ser aprehendida” (CXLVI).

Al mismo tiempo, Paula censura paradójicamente a Tomás, el guardabarrera, por presumir de sus hazañas bélicas: “Ya está bien de guerra, ¿eh? Que decís ‘la

¹²⁰ La trama de *Noviembre* estriba, de hecho, en historias verídicas de anti-fascistas que habían permanecido ocultos durante décadas por temor a las represalias del régimen (Monleón, “*Noviembre*” 70).

Guerra' y se os llena la boca. En los años que han pasado has hecho una vida tan tonta, que si te quieres acordar de algo importante tienes que hablar del frente de Teruel" (Gala, "Noviembre" 241). Cuando Diego se pone celoso "de arriba", y sobre todo por la vida libre que lleva Tomás, Paula puntualiza: "Si él está preso arriba, como tú aquí abajo..." (252) Y es que todos estamos cautivos de nuestro pasado por un motivo u otro, y Tomás, prisionero del uniforme bélico al que rehúsa deshacerse, no es una excepción. Parafraseando la descripción de Gala de su propia obra, ésta esboza "dos historias de dominación y servidumbre; de una celda compartida –arriba y abajo– y, como todas, sujeta a mil terrores. El vencido en una guerra social se refugia en otra pasional, donde va a ser de nuevo aniquilado" (citado en Díaz Padilla, *Teatro* 80). En este sentido, la refriega civil se reproduce en el amor pasional entre Paula y Diego, convirtiéndole a éste en una víctima doble.

Pero cuando Diego, por fin, se desentiende de tales "juegos" engañosos en los que participa con Paula, ella profiere "*anonadada*": "Y lo único que nos iba salvando era jugar muy seriamente. ¿Qué va a ser ahora de nosotros?" (Gala, "Noviembre" 281). Diego le reclama a su mujer: "Nunca me has visto de ninguna manera. Me has inventado, pero no me has visto" (290). Por lo visto, ambos se dan cuenta de que su amor construido en torno a una circunstancia determinada –amén de la memoria, el sueño, y la fantasía–, se les desmorona. Ahora bien, el conflicto dramático llega a su clímax cuando, una vez agotadas sus tretas y distracciones, a Paula se le ocurre comprarle a Diego una radio como forma de entretenimiento. Sino que, a través de la misma, Diego se contacta con "lo de arriba", se entera del indulto de 1966 para los republicanos, por lo que contempla salir de su escondrijo, del mundo oscuro de las víctimas y del tiempo muerto, para participar plenamente en el mundo luminoso del tiempo fugaz moldeado por los vencedores. Los dos "mundos" distintos se representan con un escenario escindido transversalmente en el que "*la parte inferior no tiene otra comunicación con el exterior que una trampilla que se abre hacia arriba. Debe producir una sensación asfixiante de local enterrado*" (230), ya que es allí donde la Madre y Diego, los víctimas sempiternos, quienes han sacrificado sus vidas en aras de re-representar la memoria de un instante, residen. De ahí que Diego aduce: "si yo salgo de un agujero, otro se tiene que meter en él" (295). Siempre tiene que haber una víctima y prefiere serlo cayéndose "tres veces" como Jesucristo, antes que convertirse en verdugo. En este sentido, el proceder de Diego, si bien más infantil, se parece al de Mario en el *Tragaluz* (1967) de Buero Vallejo, obra en la que

se retrata prodigiosamente la misma dicotomía espacial y simbólica entre los vencedores de arriba y los vencidos de abajo —entre, en fin, “las dos Españas”— que se pone de manifiesto en *Noviembre*.

En todo caso, Diego vacila, entre otras razones, ante la salida del escondrijo, ante el tener que dejar atrás la ilusión para confrontar la realidad ahora que se le presenta una oportunidad: “Lo que sí es verdadero es lo nuestro de abajo” (Gala, “Noviembre” 295). Y es que durante veintisiete años el mundo imaginario que estos cónyuges han fomentado ha llegado a suplir el de la realidad. Como siempre, ambos discuten poética, simbólica e infantilmente, alternando puntos de vista, y aludiendo a la verdad de que Diego ha sacrificado su identidad en aras del amor-dependencia que disfruta con Paula, como un hijo con su madre, hasta que Diego, “*casi empujado por Paula*”, tropieza con su fusil al salir del sótano, disparándose fortuitamente. Su muerte induce a Paula a encerrarse en el sótano con su madre —y el cadáver— para que puedan vivir dentro de sus memorias respectivas.

Pero aparte de Paula y Diego, los otros dos personajes que intervienen en la obra, Tomás, un guardabarrera que presume de ser un héroe Nacional, y la Madre enajenada de Paula, también se refugian en sus memorias respectivas, si bien a niveles distintos. Mientras que Tomás sólo relata sus añoranzas de la contienda civil, la Madre enloquecida “vive” atrapada en una memoria quimérica de aquella refriega, fundamentalmente a raíz del fusilamiento de su novio durante la misma. De modo parecido al de la abuela lorquiana de *Bernarda Alba* (1936), a ésta le encierran en el sótano —con otra víctima, Diego—, dentro del cual la anciana intercala entonaciones de nanas e himnos guerreros con comentarios lúcidos, cómicos, y eróticos. Como su hija, prefiere la ilusión de inmovilizar el tiempo al tener que bregar con las decepciones y las desgracias que acarrear la realidad. De ahí que la Madre, al dirigirse a su Dionisio imaginario, argumenta: “Estabas tan vivo que no puedes estar muerto” (Gala, “Noviembre” 279). La Madre ya no reconoce otra realidad que no sea la de su recuerdo de Dionisio, evidentemente manipulado por sus fantasías a lo largo de casi tres décadas. Como observa Paula al describir a su madre: “La locura destapa los baúles, el cuarto oscuro que todos llevamos aquí, en la cabezota... Se dicen esas cosas que habíamos soñado y nunca hicimos” (248). Citando a Fausto Díaz Padilla,

En cierta forma el recuerdo es semejante al sueño: es como un soñar despierto. En éste el hombre no era consciente de la falsedad de su existencia hasta que sobrevenía el doloroso despertar. Sin embargo, se refugia en los recuerdos para sustraerse al momento presente, para huir de su vida actual. De modo que es como si se hubiese estancado en el tiempo en que los

sucesos recordados ocurrieron. [...] Gala persigue con dicho recurso en esta obra exponer de una manera explícita que la vida que el refugiado lleva en el sótano no es tal: es como si hubiese muerto cuando entró allí. Es un intento para detener el tiempo en aquel momento: nada cambia, todo gira en torno a los mismos recuerdos (*Obras CIX*).

Una vez más, se deja entrever la influencia mutua entre el recuerdo y la imaginación, pues se recurre a la memoria para ilusionar la vida mundana, a la vez que la recordación es un acto en el que interviene, por naturaleza, lo ficticio. Como observa otro dramaturgo, José Luis Alonso de Santos, toda recordación no incluye únicamente lo sucedido, sino también lo ilusorio (*La escritura* 53).

2.2.6 Albores de un teatro de la meta-memoria histórica; *El tragaluz* de Antonio Buero Vallejo y las segundas obras escritas sobre Federico García Lorca y Guernica

Los tres dramaturgos a analizar en este apartado proceden de senderos distintos de la vida: José Antonio Rial –autor de *La muerte de García Lorca* (1969)– fue un exiliado venezolano relativamente desconocido; el dramaturgo que escribió *Guernica* (1969), Jerónimo López Mozo, un joven prometedor que nació después del conflicto de 1936;¹²¹ y el autor de *El tragaluz* (1967), el dramaturgo consagrado Antonio Buero Vallejo, quien a pesar de sobrevivir los horrores de la contienda civil, había permanecido en España. Así y todo, a finales de los 60, en pleno auge de las técnicas teatrales experimentales y decadencia del franquismo –que pronto pasaría a la memoria, permitiendo así una posibilidad de reflexionar libremente sobre el conflicto de 1936–, los tres redactaron piezas que reconstruyen activa y críticamente la cuestión de la memoria colectiva. Es más, se centran en el papel del espectador en la formación de la misma, pues otorgan al público un rol fundamental en la puesta en escena. Mientras las primeras dos intercalan el género documental con la fantasía para acercarse al tema de la recordación histórica, aludiendo teatralmente a la necesidad de reflexionar sobre cómo se construye la misma, la obra de Buero Vallejo incorpora plenamente una suerte de meta-memoria, fantástica y utópica, al conflicto dramático, enmarcado en una época veraz de la historia colectiva española. Dentro del

¹²¹ Según George Wellworth, López Mozo era un transgresor del teatro franquista en el sentido de que la mayoría de los dramaturgos jóvenes optaron por esquivar las referencias directas a la Guerra Civil, si bien escribieron sobre ella de modo alegórico. Ello se debe, cómo no, a la vigencia de la censura (78).

mundo teatral de *El tragaluz* se aúna inextricablemente el desarrollo sintético y voluble de la memoria social del presente, pasado y el futuro.

Ante todo, el texto teatral de estilo heterogéneo de José Antonio Rial, *La muerte de García Lorca* (1969), plantea lo mudable de la memoria histórica a varios niveles. Intercala escenas narrativas y meta-documentales en las que polemizan Couffon, Gibson y Schonberg –tres historiadores que ofrecen diferentes perspectivas sobre la muerte de Federico García Lorca– acerca de lo acaecido el 18 de agosto de 1936. Tales escenas, bajo la influencia de Brecht y Weiss, sirven para crear una distancia emocional en el espectador. Inducen al público a poner en tela de juicio las distintas escenificaciones realistas del mismo suceso que siguen a las discusiones sobre el mismo evento protagonizadas por los tres historiadores, las proyecciones y las grabaciones de los historiógrafos entrevistando a los testigos. De ahí que el público pueda, en principio, indagar en la autenticidad de sendas versiones. Por otra parte, el presunto mediador de la discusión entre los tres historiadores, el Relator, no es, en rigor, objetivo, sino más bien un portavoz de Rial, de manera que se inclina a favorecer la perspectiva de Gibson. Cuando éste pregunta “por qué entre los muchos testigos que podrían traerse han elegido al señor Schonberg”, quien, pese a las pruebas en contra, “intenta sostener que éste no fue un asesinato político”, el Relator responde: “Sí, podríamos haber traído muchos otros testigos, pero con ellos no habría entrado en cuestión el tema Schonberg [...] Schonberg viene a probar que se quiso justificar el crimen mediante la infamia de sugerir que Federico tuvo la muerte que merecía. Lo han gritado: ‘Lo matamos por maricón’” (Rial, “La muerte” 26). Tal parcialidad suscita la indignación de Schonberg, quien prorrumpe en una ocasión: “¡Protesto! ¿Qué puedo decir ya que me sea aceptado por un público que sufre abierta coacción?” (19). Al amenazar con dejar el escenario, el Relator le replica: “No se puede usted ir. Su libro está escrito y no se borra ni se quema solo” (26). Al fin y al cabo, todos somos responsables de lo que escribimos, sobre todo si pretendemos que se lo considere documento histórico.

Rial está abocado, inclusive, a cuestionar la historiografía en general. De modo lúcido, el dramaturgo asegura en 1978: “es el momento de volver y de contar a los españoles lo que no han podido saber de su pasado inmediato porque ha habido una manipulación increíble de la historia” (Rial, “José” 4). A veces el autor pone al descubierto las polémicas superficiales entre los tres investigadores, como la que versa sobre la ropa que llevaba Lorca el día de su muerte mientras que los tres hacen

caso omiso a las cuestiones más trascendentales, como el por qué de la persecución intelectual. En una ocasión el Relator les advierte a los tres: “Señores, pueden ustedes discutir lo importante, pero si van a disputar por detalles nimios...” (Rial, “La muerte” 25).

Aparte de sugerir que la audiencia reflexione inteligentemente sobre las facetas meta-documentales y meta-históricas de las versiones variopintas de *La muerte de García Lorca*, la pieza también se acerca a cuestiones memorialísticas de manera metateatral. De ahí que, ante su muerte inminente, uno de los otros presos republicanos, Dióscoro, abogue por la conformidad casi mística, pero definitivamente metateatral:

[...] sin pensar que esa es tu vida, pues tu vida está más honda, sino simplemente un ensayo, del de arriba; y si eres rey, poeta o mendigo, que no te veas sino como eso, en un teatro en el que tú pones tu entrega, sin pataleo [...] entiendo, con serenidad, que la muerte es como el mutis de Dióscoro Galindo González, personaje que me gustó ser pero que aquí termina, pienso que dignamente [...] Lo veo a [Dióscoro] y me veo yo, más allá (58).

Por su parte, el personaje denominado Tramoyista Jefe se sirve de un recurso metateatral que incide en la acción dramática al despojar el escenario de cualquier maquinación que disimula la represión brutal del bando Nacional: “Fuera con este piano, con esos árboles, esas flores. Hay que limpiar todo lo que recuerde, sugiera...” (17). Esto da pie al “*escenario intemporal, objetivo, casi neutro*” que ocuparán, a renglón seguido, los tres historiadores y el Relator.

Al final de la pieza, “*cuando el público comienza a levantarse y a salir, se alza de nuevo el telón y aparece todo el desorden del Sueño, y los Tramoyistas cargando objetos diversos*”, mientras que el Relator desgrana la cuestión meta-documental examinada a lo largo de la pieza: “Tres de nosotros, convencidos de que la barbarie ha de suprimir a la inteligencia, porque éste es su sino y su fiesta bruta de suicida, no logramos acuerdo, a causa de una simple cuestión de detalles: de si el poeta vestía un pijama o si cenó tortilla la última noche ¿comprenden? Discutíamos sobre...” (64). Con todo, Rial limita la autonomía sobre la representación de la que gozan los tres historiadores, por lo que los Tramoyistas hacen caso omiso a Gibson, Schonberg y Couffon cuando éstos se empeñan en argumentar el final de la pieza y a exhortar a los tramoyistas que no desmonten el decorado. A fin de cuentas, la puesta en escena, si bien radicada en la memoria histórica y personal, tiene que patentizar el punto de vista del autor.

Y por último, pero no por eso menos importante, se incluyen representaciones de un cuarto tipo de memoria, la intertextual o memoria literaria. En efecto, el Paisano-poeta se queja de que sus parientes le obligan: “a salir, a reanudar relaciones con mi reaccionaria parentela para sentirme protegido y salvar ¡qué sé yo!, no digo mi vida, que me importa un cuerno, sino mis papeles [...] como a don Quijote, quieren echármelos al corral y quemármelos, en uno de esos autos de fe que se estilan otra vez, porque en España...” (32). En cierto sentido, el lamento de este escritor anónimo y su ejemplo del acoso ejercido contra el autor castellano más famoso de todos los tiempos, hacen eco del sino de Lorca a fin de universalizar la denuncia de Rial de la persecución de la inteligencia. Asimismo, Lorca cita a *El devoto ignorante* de Gonzalo de Berceo para que su Tía Luisa coteje los versos de “un clérigo del siglo XIII, que, iracundo, habla con voz del pueblo” con “nuestro hipócrita Agustín Parrado y García, Cardenal-Arzbispo de Granada” (Rial, “La muerte” 36). No todos los religiosos se mantuvieron tan apartados del pueblo como muchos de los franquistas, aliados indisolublemente con el poder y la riqueza.

Antes de su detención, Federico reflexiona de forma surreal sobre la fatalidad que le espera y cuestiona su oficio a la luz de la personificación del *Odio* que “*mira fijo a Federico*”:

El Odio. ¿Qué poeta soy que han tenido que echarle mano al cuello de los míos y meterme los dedos en los ojos y hasta en el culo, para que me diera cuenta de que rebosa por encima de España y echa espumarajos en sus tres mares? [...] yo andaba abrazo aquí, y dedicatoria allá, sin hiel, ciego, ¡maldita sea! Y todavía escribiendo de encajes de bolillo, de cintas liberti, de agramanes de seda, de confituras, de palomillas de anís, de huesos de santa Catalina, etc., mientras ellos [...] encargaban ametralladoras [...] No habrá peor muerte que ésta que sufro ya. Reniego de todos mis lirismos, de tantas flores, de magnolias a alhelíes, de rosas a mirtos, como he estado deshojando en esos libros que me duelen más que estos huesos que me vana romper a tiros (38).

Según el poeta, el Odio perpetrado por los franquistas ha suprimido sus versos, los mismos que Federico considera poco eficaces por favorecer la belleza surreal sobre la realidad cruda del rencor que se propagaba por España. Al modo de ver de Lorca, el valor de su vida entera está ligado a su oficio: “¿Se te ocurren versos para esa chusma de los puñales y las metralletas? ¿Y si no hay gente para los versos y no es posible imaginar poemas porque tus semejantes te repugnan, qué hago yo aquí?” (41). Para Federico, una existencia que carece de poesía no vale la pena. Con todo y eso, reivindica de nuevo su poesía nada más encontrarse en la presencia de otros tres presos, de otras víctimas del odio y el poder desenfrenado. Como comenta una de estas víctimas: “A nosotros tres y a miles como nosotros, nos condenan y matan en

montón, confundiendo en las listas a pobres diablos que podrían servirle de carne de cañón o de soplones” (55). Trasciende, en definitiva, la condición de víctima de Lorca al encontrarse acompañado por la belleza de “los rostros humanos” de las tres víctimas anónimas, y “arrastrado por el poema recita” el protagonista: “Pero los muertos son más fuertes y saben devorar pedazos de cielo” (54). El poeta reconoce que, al fin y al cabo, las memorias intrahistóricas y literarias captadas en sus poemas que tratan de las víctimas triunfarán sobre la versión oficial impuesta por el poder. Como mencionamos en el primer capítulo –y como se observa en España hoy por hoy con la Ley de la Memoria Histórica–, la memoria de las víctimas, al menos en pequeña escala, termina, a la larga, imponiéndose con respecto a la versión oficial.¹²²

Al mismo tiempo, los poemas lorquianos se introducen y confluyen en la acción dramática de modo bastante surreal, y por ende acorde con el estilo lorquiano. Así, los investigadores recitan sus versos –discutiendo, cómo no, cuáles son los fundamentales–, o éstos se oyen por medio de altavoces en el momento en el que se pone en escena lo descrito líricamente. Por ejemplo, al detenerlo la Guardia Civil, se recita por Altavoz: “por las calles empinadas/ suben las capas siniestras/ dejando atrás fugaces/ remolinos de tijeras” (Rial, “La muerte” 24). Algunos personajes procedentes de la obra lorquiana también intervienen fantástica y simbólicamente en la obra. En efecto, al describir el escenario del cuadro intitulado “*Sueño de Federico*”, se presenta un “*trasmundo*” en el que participan “*el cuerpo desnudo y blanco de Mariana Pineda y maniqués vestidos de Bernarda Alba y doña Rosita*” (59). En la intervención del personaje lorquiano proveniente del teatro de títeres, Cristobita, confluyen la farsa, lo surreal, la ficción y la realidad, momentos de los siglos diecinueve y veinte, la memoria literaria y la memoria histórica:

(Mientras grita se cumple el ceremonial de ejecutar a Mariana Pineda en el garrote vil, música de fondo de ‘Canción de las Niñas’ de ‘Mariana Pineda’) ‘¡Vivan las caenas!’ ‘¡Dios, Patria y Rey!’ ‘¡Por el Imperio hacia Dios!’ ‘¡Arriba España!’ (Cantando con voz histérica sobre la música de ‘Mariana Pineda’) ‘Cara al sol/ con la camisa nueva.../ Cara al sol/ con la camisa nueva...’ (Como un disco rayado sigue.) ‘Cara al sol/ con la camisa nueva...’ (El ‘Pajarero’ y Trescastro colocan a Mariana en el garrote, que está ahora frente al público. Aparece por la derecha Ramón Ruiz Alonso, con sotana, rostro azul y un rollo de papel en la mano, se dirige a Queipo.) (61).

Acto seguido, el General Nacional Queipo de Llano ejecuta a Mariana a garrote vil, fusionando por completo ambos momentos bélicos de la historia española.

¹²² Véase las conclusiones de Winter y Sivan en el primer apartado del primer capítulo.

Confluyen distintos tiempos teatrales una vez más cuando el protagonista se desdobra en un Lorca de 1936 que lee un poema suyo escrito el día de su muerte con motivo de despedirse de su homólogo de 1920, la fecha en la que auguró su propia muerte. Y no hay que perder de vista que los actores que representan a Lorca devienen espectros de la memoria, personificados sobre el escenario en virtud de la condición de obra histórica de la que goza *La muerte*. Es decir, ya que Lorca vivió y murió en la vida real, el personaje que lo representa sobre el escenario sería un fantasma resucitado de la memoria colectiva del poeta auténtico. Por lo demás, se escenifica surreal y simbólicamente la predicción de Lorca de su propia muerte con la coronación y tortura del mismo por parte de “*los amigos con cabezas de jabalí*”, sugiriendo así otra memoria de una figura literaria: la de Jesucristo. Al confrontar diferentes versiones de la historia en su obra, los Jabalíes/Fascistas perciben la Historia, al contrario del propio Rial, como una fuerza omnipotente que actúa sobre el individuo: “Es la Historia. ¿Crees que se puede jugar con...? Mírala. Ahí se precipita. Incontenible.” (16). De hecho, hay muchas huellas de la pasión de Cristo en *La muerte de García Lorca*, tales como la misteriosa e inquietante capacidad del protagonista de prever el futuro, así como la última foto de Lorca y sus amigos artísticos, una réplica, en cierto sentido, de la última cena de Jesús.

En síntesis, la alternancia de los planos surreales –intertextuales y metafísicos–, naturalistas, y meta-documentales brinda al espectador una memoria colectiva íntegra y voluble de aquel momento histórico del que el público será el último juez. Así por ejemplo, después de leer un poema sobre la homosexualidad, Couffon interroga “*al teatro*”: “Señores, ¿seríamos capaces de condenar ahora mismo a muerte a los pederastas que están aquí entre nosotros, porque escriban poemas o por el simple delito de serlo?” Conviene subrayar que los investigadores, eso sí, ayudan a moldear el juicio de los espectadores. Efectivamente, será Gibson quien pide que la audiencia oiga “la grabación” de la entrevista por parte de este investigador con Ruiz Alonso, la cual descarta “la versión popular” que se acaba de poner en escena, en la que Ramón Ruiz Alonso reclama el fusilamiento de Lorca para desquitarse del presunto asesinato de don Jacinto Benavente: “No defiendo a Ruiz Alonso, pero me gustaría que el público se formase un criterio de la persona, según un texto fidedigno” (34). El Relator, como representante de los intereses de Rial, permite la transmisión de la grabación después de escenificar la detención de Lorca:

A telón corrido, la grabación, que ha de transmitirse a todo el teatro, incluso al exterior del mismo, ya que se oye durante el entreacto. La escena puede acompañarse con película proyectando en pantalla la escena de Ruiz Alonso, declarándole a Gibson, con algunas secuencias alternadas del grabador oculto registrando el diálogo. (44)

Pero en última instancia, insistimos, será el público quien, valiéndose de lo documental escenificado y la interpretación teatral, tiene que decidir su propia memoria histórica: “¿La España que le odiaba condenó a muerte al poeta que acusaba de homosexual o al que acusaba de poeta?” (26). Por otro lado, habría que reconocer la aseveración del Relator “por mucho que investiguemos los detalles, creo que nunca sabremos la verdad” (51). Hasta cierto punto resulta imposible desembrollar minuciosamente la realidad completa de la muerte de Lorca, pero eso no significa que haya que abandonar la investigación y la revisión de la memoria colectiva al respecto. Al contrario, como advierte Gibson, “El ‘muera la inteligencia’ no es un hallazgo casual. Es un grito hondo y va a repetirse. ¿Qué digo? Se repite en América, en Asia, en África...aquí, en esta Europa [...] Se ha repetido. No olvidemos nombres. Y lo peor: ese ‘muera la inteligencia’ sigue vigente, sigue en pie” (51). De ahí lo imprescindible de la revisión continua de la memoria colectiva a fin de evitar que se repitan los aspectos nefastos del pasado en el porvenir. De ahí la súplica final de Gibson: “Juicio sumarísimo y pena capital contra todo poeta, contra todo artista, contra todo el que... (*Se lleva las manos a la cabeza.*) Inconcebible, pero era de esperar (*Al público.*) ¿Habría cómo impedirlo?” (65). Está visto que Rial se aprovecha de un sinnúmero de recursos teatrales y metaliterarios para incitar al espectador a poner en tela de juicio la cuestión de la memoria histórica de 1936 y cómo ésta incide en la actualidad.

Al igual que *La muerte de García Lorca, Guernica* (1969) de Jerónimo López Mozo también reivindica la memoria colectiva y artística, de modo explícito, valiéndose de una amalgama de recursos teatrales.¹²³ En concreto, es una especie de *happening* que promueve la improvisación por parte de los actores, pero que, al contrario de un *happening* auténtico, consiste en un guión más o menos fijo¹²⁴ que goza de las influencias del Teatro Total de Erwin Piscator, el Drama Épico de Bertolt

¹²³ *Guernika* es una de las obras de López Mozo más conocidas mundialmente, además de ser el *happening* más traducido y publicado del dramaturgo (Doll, *El papel* 106).

¹²⁴ Un *happening* es, en rigor, una actividad teatral que prescinde de un texto, por lo que brota de la improvisación. No pretende ni contar una historia ni producir un significado (Pavis 231).

Brecht, y el Teatro Documental de Peter Weiss.¹²⁵ Dichas influencias ostentan, sin embargo, puntos de contacto con el *happening*, los mismos que se destacan en *Guernika* de la siguiente manera: el uso marcado de audiovisuales, tales como cámaras, música, altavoces o voces en “off”, fotografías, videos documentales y hasta grabaciones de montajes anteriores de la misma obra. Como razona Eileen Doll, “el efecto de estos elementos del teatro documental en la pieza *Guernika* no es el de descubrir una verdad, porque el público sabe bien lo que pasó allí (aunque los espectadores jóvenes de hoy necesitarían esta información), sino el de funcionar como testigo” (*El papel* 66). Por así decirlo, el dramaturgo aprovecha de este testimonio auténtico para mediar en la configuración de la memoria social del público. Así es que, López Mozo alterna y funde recitaciones fehacientes e intertextuales por parte de los altavoces, con múltiples proyecciones documentales sobre las pantallas que rodean al espectador, así como intervenciones líricas por parte de los actores quienes representan y dan vida a sendas figuras del cuadro de Picasso.

Los parlamentos de los personajes –por ejemplo, el clamor de la Mujer del Incendio: “el fuego ha prendido mis ropas y mi carne. Grito desesperada” (96)– sirven para individualizar la cifra narrada por Voz 1: “Entre los escombros y en el campo próximos yacían mil setecientos cincuenta y cuatro cadáveres y sufrían ochocientos ochenta y nueve heridos” (López Mozo, “Guernica” 89). Al final de la pieza, todos los personajes y la naturaleza personificada están ya muertos, salvo la encargada del parlamento final, la Portadora de la Lámpara. Este personaje atestigua la atrocidad perpetrada en Guernica e implora que los espectadores eviten su repetición de este modo:

Grito mi indignación, porque vuestras voces se pierden entre los escombros y son ahogadas por el estruendo de las bombas. Recorro la ciudad. Ilumino cada rincón buscando los triunfos de la muerte [...] Cuando la noche os cubra, mi lámpara seguirá encendida señalando al mundo el lugar en que se ha consumado el crimen. Ninguno puede ignorar mi denuncia. Transmitidla cuantos estáis aquí. Evitad que los hogares sean destruidos por el fuego. Lamentad que los hijos mueran asesinados en los brazos de sus madres. Este que agoniza retorciéndose de dolor es un pueblo inocente. Encended vuestras antorchas y mantenedlas así mientras en el mundo los pueblos sean destruidos y sus gentes matadas. (103)

¹²⁵ En 1975, López Mozo aseveró “la palabra *happening* que yo empleo tiene poco que ver con el significado real. Hablar de *happening* en España es absurdo, puesto que su existencia no es posible desde el momento en que las normas de censura exigen que los textos sometidos a su consideración sean definitivos, lo que elimina toda posibilidad de la improvisación. Por otra parte, el teatro ha de ser representado obligatoriamente en un escenario y no en otro local.” Más aún, afirma creer “en el *happening* en cuanto elemento incorporable a [su] teatro, pero no como finalidad en sí mismo. Resumiendo, el *happening* para [López Mozo] es un guión sobre el que los actores deben improvisar durante los ensayos como medio para construir el espectáculo definitivo” (“Guernica (*happening*)” 18).

Su función, a fin de cuentas, es la de iluminar la memoria colectiva, amén de asegurarse de que ésta no se agote y que no se repita la brutalidad cometida contra el pueblo de Guernica. Por ello, exige al público que se unan a los actores y enciendan sus lirios, símbolos del compromiso de todos con la memoria histórica de Guernica. Como asevera Elizabeth Drumm, “the actors’ direct address to the audience becomes a type of diagetic, ekphrastic testimony of the horrors that the characters witness and experience” (55). De esta manera, el *happening* pluraliza y dilata la memoria activa de la tragedia de Guernica.

Puede que el escenario innovador de López Mozo, que coloca al espectador en el centro de la acción, brindándole un espacio fundamental en la representación desde el que el público puede modificar su propia memoria conjuntamente con la histórica, se haya inspirado en los de Antonin Artaud. En cualquier caso, el espectador se sienta en asientos giratorios en 360 grados –“agrupados de tal forma que quedan pasillos y espacios amplios para el movimiento de los actores” (López Mozo, “Guernica” 37)– en el patio de butacas, el mismo que se ubica plenamente en la representación de la acción dramática, con el fin de reproducir la emoción de “vivir” los bombardeos entre el público.¹²⁶ De ahí que confluyan en *Guernica* la memoria histórica y artística de varias épocas distintas, entre ellas la de la contienda civil española, la de su escritura en plena decadencia del régimen, la del espectador, y hasta la del futuro. Como observa Parker, “the performance instills awareness of the impending similar tragedy about to take place. Fused fiction and reality, time, space, and history evoke the power of fear, the other aesthetic emotion” (37). En resumidas cuentas, la convergencia de varios momentos históricos en *Guernica* tiene el fin de advertir al espectador con respecto a la inminente repetición de esta tragedia histórica. Es por ello por lo que López Mozo concede al público un rol activo en el centro del *happening*, para infundirle la percepción de que estuviera viviendo este suceso cruento que forma parte de su memoria colectiva, la misma que la Portadora de la Lámpara implora a la audiencia que actualice perennemente para que no vuelvan a ocurrir tragedias semejantes. Al incluir la participación del espectador en el acto teatral de este *happening* “testimonial”, el público contribuye, al igual que el autor y los actores –así

¹²⁶ Según escribe George Wellworth en su libro *Spanish Underground Drama* (1972), “el movimiento actual del teatro de participación de la audiencia, de intentar reproducir las emociones del acontecimiento original en cada representación sucesiva se basa en un error psicológico. La verdad de la cuestión es la gente no se emociona con el sufrimiento. Goza de él. El sufrimiento de la masa produce un interés lúbrico en la gente” (14)

como el relato imaginado de las figuras del cuadro insigne que éstos dramatizan—, su testimonio con respecto a la tragedia de 1937, filtrado, claro está, por el lienzo de Picasso. Empero, al tiempo que insiste en la relación de la audiencia con el cuadro, López Mozo también exhorta al público que la examine críticamente (Drumm 56-58). En suma, el dramaturgo pone de relieve la relación dinámica, y perpetuamente mudable, de la memoria social y artística.

Del mismo modo que *Guernica* de Arrabal, la obra de López Mozo también manifiesta una marcada plasticidad, centrada en elementos visuales, acentuando de este modo la dialéctica *ekphrástica* entre sendas obras y el cuadro de Picasso. Pero a diferencia de la inclusión ocasional y simbólica de imágenes plásticas derivadas del cuadro de Picasso en la pieza arrabaliana, la lopezmoziana dimana del cuadro de Picasso —que “llega a ser casi un personaje” en ella (Doll, “*La intermedialidad*” 10)—, incluso a nivel estilístico. Aparte de encontrarse en las páginas principales del programa de mano, el lienzo renombrado sirve de elemento central al “telón de fondo, varios de los personajes y parte de la acción.” La función protagónica de dicho cuadro se acentúa en virtud de su presencia física sobre el escenario a lo largo del montaje —a partir de su reconstrucción al inicio de la representación por parte de los actores— “como el centro de todas las actuaciones, proyecciones y referencias intertextuales a composiciones poéticas y musicales sobre la destrucción del pueblo vasco durante la Guerra Civil”.¹²⁷ Asimismo, “los personajes lopezmozianos en *Guernica* no se desarrollan, porque son todos estáticos en el cuadro y, aunque la mayoría pasan por cambios de actitud, no llegan a ser personajes redondos, bien definidos en términos de sus acciones”, de modo que “lo visual y lo multidimensional dominan sobre el texto y el desarrollo de trama” (Doll, *El papel* 145).

A todas luces, la pieza de López Mozo disfruta de un estilo plástico y vanguardista a partir de la imagen que da pie al *happening*, en la que los actores entran desde diversos puntos del teatro con piezas de la *Guernica* de Picasso, a modo de un rompecabezas, hasta unirlos todos en una réplica del cuadro famoso,¹²⁸ al

¹²⁷ Según Eileen Doll, “en un artículo reciente, José Luis Campal Fernández asegura que ‘López Mozo, durante la escritura de su *happening*, tuvo delante de sus ojos el lienzo, a pesar de estar prohibida su reproducción en España’, pues su padre lo había reproducido (‘Violencia política’). Esta urgencia de tener el cuadro prohibido presente refleja la misma urgencia transmitida por su presencia en escena” (*El papel* 107).

¹²⁸ Como percibe John Kronik, “the painting, when not viewed as a total unit, is a series of pictures, each with a life of its own, that permit a ‘reading’ of the painting —a linear profession in space and time from left to right—” (19). A lo largo de la pieza, López Mozo disgrega estas imágenes que conforman la “lectura” de la pintura, las imbuye una voz autónoma a cada una, para

mismo tiempo que las voces en “off” documentan lo sucedido el veintisiete de abril de 1937. Citando a Mary Parker, diríamos:

The piece could be described as art imitating art, or, more accurately here, as a theatrical collage that breathes new life into Picasso’s painting denouncing the 1937 Spanish tragedy [...] The criteria for this experiment may be life in historical art [...] *Guernika* brings to life the visual static images in the painting [...] *Guernika* mostly seems designed to show that in the performance, all art is organic, moves and lives on (37).

Al animar a las figuras del cuadro de Picasso, López Mozo las otorga un papel activo en la memoria histórica y artística que representan. En este sentido, el estilo de semi-*happening* induce una concurrencia simultánea sobre el escenario del cuadro artístico de Picasso, la tragedia de 1937 simbolizada por el mismo, y el tiempo de la representación. Incide, además, en la actualización perpetua de la memoria artística, como apunta Parker: “With two simultaneous forms of cultural history expressing individual and collective memory, the show fulfills its role in the plan to carry out modernity’s ambitious aesthetic project of artistic regeneration and renewal” (37). *Guernika* vincula y actualiza, en fin, la memoria histórica y artística del bombardeo de 1937 y sus representaciones artísticas.

Las susodichas voces en “off” también recitan varios versos insignes sobre España, la Guerra Civil, el *Guernika* de Picasso y otras contiendas que, sumados a las intervenciones líricas de algunos personajes, evocan una memoria literaria. De modo que, aunados a los documentos audiovisuales, tales versículos hacen hincapié en la universalidad de la experiencia bélica. Parafraseando a Eileen Doll, *Guernika*, en rigor, viene a ser “una transposición múltiple y simultánea de tres sistemas de signos: el sistema del cuadro de Picasso, el de los textos poéticos escritos por otros y el del hecho histórico a través de películas documentales” (“La intermedialidad” 9). Es más, la fluidez de este *happening* con la memoria colectiva universal se hace patente en su tono semejante al de una epopeya, e inclusive en el programa de mano en el que se publican –además del cuadro de Picasso– versos que testifican los atropellos cometidos en contiendas posteriores a la Guerra Civil española. Entre ellas, se hallan los versos “España en el corazón” de Pablo Neruda, “Picasso” de Rafael Alberti, un

luego reunir las de nuevo. Por una parte, a juicio de Elizabeth Drumm, el fraccionamiento del cuadro de Picasso y su reconstrucción a modo de rompecabezas viene a ser una metáfora teatral que incide en los enigmas interpretativos que suscitan el lienzo insigne (54). Por otra parte, de acuerdo a Eileen Doll, “el autor juega con los espectadores, utilizando una obra de arte bien conocida que, por algún motivo, los actores no saben reconstruir. Con este recurso, López Mozo hace aumentar la tensión y las expectativas del público mediante elementos completa y estrictamente visuales –gestos, movimiento y pedazos de un cuadro, en un silencio absoluto–” (*El papel* 107). Nos inclinamos a compartir la lectura de Doll.

poema escrito con ocasión de la Guerra de Corea por parte de un autor vietnamita, así como la Cantata de los Derechos Humanos de Norman Corwin. El orden de los versos refleja la abstracción del cuadro de Picasso que nos lleva desde una expresión simbólica de un acontecimiento específico a la universalidad, es decir a la trascendencia de su mensaje con respecto a las víctimas civiles de otras guerras, incluidas las que se llevaban a cabo antes y después de 1937, amén de las que se realizarán en el futuro (Drumm 55-56). De esta manera, tanto el lienzo de Picasso como la pieza de López Mozo sintetizan la memoria histórica, y ponen de relieve su cariz tanto dinámico como dilatorio.¹²⁹

La última pieza a tratar en este capítulo es *El tragaluz* (1967) de Antonio Buero Vallejo, la cual fue, a todas luces, una obra temáticamente atrevida y sumamente innovadora con respecto a su estilo.¹³⁰ Además de plantearse “como tesis la necesidad de asumir el pasado, por duro que resulte” y de entablar “una dialéctica olvido/recuerdo” (Iglesias Feijoo 15), viene a ser, en rigor, la primera obra española sobre la Guerra Civil que integra la meta-memoria –una revisión manifiesta de la memoria colectiva dentro de una obra que se trata de la memoria histórica– plena y magistralmente en su trama. Conforme a Luis Iglesias Feijoo, “*El Tragaluz* puede ser calificada en cierto modo de obra histórica ‘al revés’ o *a posteriori*: el presente se ilumina en ella desde el futuro ficticio” (17). A través de una prolepsis temporal, en realidad un experimento utópico de ciencia ficción que llevan a cabo los personajes Él y Ella, Buero reincide en el aprovechamiento de la tecnología futurística por parte de estos dos investigadores del lejano siglo XXX, quienes realizan, al fin y al cabo, un ejercicio intrahistórico de la memoria. Con respecto a su “experimento”, Ella afirma que “reasumir el pasado vuelve más lento nuestro avance, pero también más firme”, reincidiendo en lo imprescindible del punto de vista de la *intrahistoria eterna*

¹²⁹ Eileen Doll describe un estreno actualizado con respecto a la trascendencia universal de *Guernika* por parte de López Mozo. En su *Monólogo de la mujer que mira la luz* (2003), el dramaturgo pone al día una parte de su obra de 1969 –evidentemente la del parlamento de la Mujer que mira la luz– que ya no elude a la guerra norteamericana de Vietnam, sino que acentúa la relación de *Guernica* con la guerra de los Estados Unidos contra Irak. Entretanto, el autor “moderniza su manera de utilizar la pintura de Picasso como escenario. En vez de construir el cuadro en escena, lo destruye, tiñéndolo de sangre, todo a base de proyecciones, un recurso más tecnológico. En una fragmentación postmoderna, López Mozo descompone el cuadro *Guernica* en sus bocetos y extrae una figura en particular que convierte en la Mujer iraquí. Esta vez, el cuadro no preside silenciosamente, sino que sufre igual que las víctimas humanas” (Doll, *El papel* 126).

¹³⁰ En 1969, Francisco Umbral calificó *El tragaluz* así: “Es, finalmente, la obra más importante que se haya hecho en teatro –y quizá también con respecto a la novela e incluso el ensayo– sobre la guerra civil de España” (citado en Buero Vallejo, “*El tragaluz*” 189). Sigue entre las mejores obras escritas sobre la Guerra Civil en el primer decenio del siglo XXI.

unamuniana¹³¹ a la hora de rememorar el pasado y de reasumirlo con todas las repercusiones que éste conlleva: “Nos sabemos ya solidarios, no sólo de quienes viven, sino del pasado entero. Inocentes con quienes lo fueron; culpables con quienes lo fueron” (Buero Vallejo, *El tragaluz* 147). De acuerdo con su perspectiva historicista, estos personajes genéricos pretenden rescatar del olvido los pensamientos, imágenes, y modo de ver de cada persona de antaño para que el pasado no les envenene en el siglo XXX. Con su tecnología memorialística del futuro, Él y Ella han podido restablecer artificialmente, “mediante el movimiento de los labios” los sonidos que han resultado ser “irrecuperables”. A la par, “algunas palabras procedentes del tragaluz se han inferido igualmente mediante los cerebros electrónicos” (67).

Por añadidura, los actores-personajes de la anécdota que el espectador observa, son, en realidad, simplemente “fantasmas”, o recuperaciones del pasado que ha captado su tecnología. El diálogo que da pie a la anécdota escenificada pone de manifiesto la capacidad futurística y utópica de acceder a la memoria no sólo de lo dicho, hecho y escrito, sino también la de los pensamientos particulares. Subraya, asimismo, la ambigüedad entre el grado de ficción y naturalismo que caracteriza la anécdota tamizada por el experimento:

ÉL. –Oiréis, además, en algunos momentos, un ruido extraño. [No pertenece al experimento y] es el único sonido que nos hemos permitido incluir por cuenta propia.

ELLA. –Es el ruido de aquella desaparecida forma de locomoción llamada ferrocarril [y lo hemos recogido de una grabación antigua.] Lo utilizamos para expresar escondidas inquietudes que, a nuestro juicio, debían destacarse. Oiréis, pues, un tren; o sea un pensamiento (68).

Luego, los investigadores recuperan esta idea:

Él. – ¿Habéis visto [solamente] realidades, o también pensamientos?

Ella. – Sabéis todos que los detectores lograron hace tiempo captar pensamientos que, al visualizarse intensamente, pudieron ser recogidos como imágenes. [...]

Él. – [...] Nunca podremos establecer, ni ellos podrían, hasta dónde alcanzó su más honda actividad mental.

Ella. ¿Las pensaron con tanta energía que nos parecen reales sin serlo?

Él. ¿Las percibieron cuando se desarrollaban, creyendo imaginarlas?

Ella. ¿Dónde está la barrera entre las cosas y la mente?

Él. Estáis presenciando una experiencia de realidad total: sucesos y pensamientos en mezcla inseparable.

Ella. Sucesos y pensamientos extinguidos hace siglos.

Él. No del todo, puesto que los hemos descubierto. (*Por Encarna.*) Mirad a ese fantasma. ¡Cuán vivo nos parece! (91-92).

¹³¹ Unamuno determina que todos llevamos a cuestas nuestra *intrahistoria eterna*, o el legado del pasado de cada generación.

De modo utópico, han “descubierto” una manera de acceder a una memoria social “total” que incorpora incluso “la acción más oculta o insignificante”, lo fantástico y lo pensado, pues “el misterioso espacio” de la memoria colectiva “todo lo preserva” y “cada suceso puede ser percibido desde algún lugar”, hasta “a veces, sin aparatos, desde alguna mente lúcida”, como la de un poeta. Es más, han hecho “vivir” de nuevo todas estas retentivas históricas sobre el escenario. Hasta cierto punto, Él y Ella observan y plasman las realidades añejas desde diferentes puntos de vista, percibiendo y torciéndolas a juicio suyo, y en este sentido se asemejan, de algún modo, a dramaturgos, quienes, de igual modo, tergiversan lo contemplado para convertir alguna memoria en drama escenificable. Ambos investigadores son, como determina Luis Feijoo, “vicarios” o “sustitutos del autor” (*El tragaluz* 24-25). De ahí que se acentúe el elemento metateatral y la influencia pirandelliana en *El tragaluz*, como también el matiz subjetivo, fragmentario, y ficticio de la memoria del siglo XX que nos brindan estos investigadores futurísticos.

Pero aparte de sus implicaciones metateatrales y ficcionales, tal posibilidad lejana en el porvenir de recapturar la memoria intrahistórica por vías científicas, de hacer que el pasado viva realmente ante nosotros, de ponernos cara a cara con nuestros antepasados, y de, en fin, juzgarlos, trae repercusiones significativas para el espectador. Y es que éste, en realidad, se desdobra. Por una parte, el público está convocado a analizar, en la línea brechtiana, un resultado –la trama de una familia anónima durante el franquismo– del “experimento” metateatral que Él y Ella recuperan sobre el escenario, el mismo que tiene lugar en el pasado reciente del espectador, o la actualidad si se refiere al público original que acudió al estreno en 1967. Por otra parte, el experimento simboliza, sin duda, la probabilidad de que la historia juzgue a los espectadores en el futuro, por lo que, en cierto sentido, la audiencia asiste a su propia muerte. Los espectadores son, a la vez y de modo paradójico, jueces futurísticos de su propia vida y de su propio tiempo; es decir, a través de la fantasía teatral, comparten la contemporaneidad de Él y Ella en el siglo XXX, y su capacidad de atestiguar una recreación “viva” del pasado. Buero implica al público en la realidad del siglo XXX desde la entrada de Él y Ella, que ocurre “*por el fondo*” de la sala de los espectadores, sugiriendo así una relación entre la audiencia y estos dos personajes. Mediante el acercamiento de la audiencia y los personajes futurísticos, Buero también establece un vínculo entre el siglo en el que viven los espectadores y el siglo XXX. De manera que nos volvemos con Él y Ella, como

observa Ruiz Ramón, “hacia nuestro presente” (*Historia* 371). En este “caso particular respecto al teatro histórico”, Mariano de Paco, por su parte, ha advertido la “cuidada plasmación” de lo que él mismo ha llamado “perspectivismo histórico”, a saber, “el espectador establece la relación de su presente con un futuro que tiene lugar en el drama y que demuestra la realización plena en algún caso de la esperanza trágica” (*Estudios* 14-15). Y es que, como determina David Johnston, uno de los objetivos del teatro de Buero Vallejo es “buscar que el espectador sienta que la historia sigue en marcha, que existe una relación, real o en potencia, una posible convergencia, entre la historia y la intrahistoria”, cuyo fin, en última instancia, es “revelar al ser humano cuánta historia lleva dentro” (“Buero Vallejo” 84-85).

Pero al mismo tiempo, el público vive aún durante la época –o casi la misma época– del siglo XX que rescatan, escenifican y juzgan Él y Ella. Según Iglesias Feijoo, *El tragaluz* es una “obra histórica al revés”, pues “en la conciencia del espectador se produce un constante juego temporal al comparar lo que ve con lo que sabe por su experiencia vital” (17). Los espectadores se percatan, por tanto, de que sus vidas también son susceptibles a investigación por vía de la memoria venidera, como pone de manifiesto Ella al dirigirse al público: “Si no habéis sentido en algún instante verdaderamente seres del siglo veinte, pero observados y juzgados por una especie de conciencia futura; si no os habéis sentido en algún otro momento como seres de un futuro hecho ya presente que juzgan, con rigor y piedad, a gentes muy antiguas y acaso iguales a vosotros, el experimento ha fracasado” (Buero Vallejo, *El tragaluz* 166). Como apunta Luis Iglesias Feijoo, Buero establece “un juego dialéctico entre el destinatario implícito y el empírico, entre el espectador virtual y el real” (187), y según plantea Ruiz Ramón, son “a la vez, los espectadores puros y los sujetos impuros de un drama” (*Historia* 372).¹³² Parafraseando a Gwynne Edwards:

Buero succeeds, despite effects of distancing, in creating a confusion of identity between the audience and the stage whereby they mirror each other [...] for by the end of the play the skylight can be interpreted as a kind of mirror and the anonymous legs perceived in it or through it –the legs of a bustling world outside the basement– can be seen to be our own, the audience watching the play synonymous with the passer-by observed by the characters (203-207).

En este sentido, el espejo recíproco entre el cual la audiencia y el escenario se ven sería un modelo de la “participación o ‘inmersión’ psico-física del público” que busca

¹³² En lo que se refiere a toda la obra del dramaturgo, Yvette Sánchez determina, “Buero ha ensayado sistemáticamente efectos de la inmersión –inspirados, a lo mejor, en la técnica de la cámara subjetiva–, en los que somete al espectador a la experiencia sensorial del protagonista” (23).

Buero continuamente (Medina Vicario 51). El público, por lo demás, resulta ficcionalizado en sentido doble, tanto en función de nuestra integración en el futuro de Él y Ella como por nuestra implicación en la realidad reciente de la anécdota ficticia escenificada. Por añadidura, el público advierte la decadencia de su circunstancia política-social, su país –España no existe en el Siglo XXX–, y su “tosco modo de hablar”, si bien los investigadores futurísticos chapurrean el habla del siglo XX durante el experimento por disposición del “Consejo”. De esta manera se acentúa tanto lo efímero de nuestra existencia, incluido el patriotismo que aupaba sobremanera el régimen franquista en su afán legitimador, como lo imprescindible de nuestro legado para el porvenir.

Como venimos insistiendo, Buero Vallejo produce una escenificación magnífica de la memoria dentro de la memoria,¹³³ la misma que, según veremos, incorpora cabalmente en su drama intrahistórico, simbólico, neo-naturalista, y fantástico. La anécdota puesta en escena mediante el experimento es “como tantas otras, oscura y singular”, y en fin intrahistórica. Se sustenta en el mito cainita de las dos Españas, pues las discusiones perpetuas entre dos hermanos –el observador pasivo llamado Mario, y Vicente, el capitalista activo sin escrúpulos– desentierran paulatinamente, en 1967, una memoria latente y fatídica que data a 1939: la muerte de su hermanita, Elvirita, de dos años. Buero va aludiendo a la verdad de esta muerte a lo largo de *El tragaluz*, de forma que el espectador va desgranando los hechos: al terminar la Guerra Civil, toda la familia intentaba subir al tren de regreso a Madrid y sólo Vicente, el hermano mayor y el más fuerte, logró hacerlo, llevando consigo la única bolsita de comida y dejándole desamparada a toda su familia, hecho que originó la muerte de la más pequeña, Elvirita, a causa del hambre.

Por mucho que la familia intente tapar el recuerdo lúgubre de dicha tragedia, ésta no deja de salir a la superficie –como premonición del tapujo del pasado aciago por parte de las autoridades españolas durante la transición política–, y lo que es más, los hermanos no acaban de actualizar sus legados, de perpetuar sus roles de verdugo y

¹³³ En su “Taller de lectura”, Ana María Platas Tasende usa el término de analepsis del segundo grado (las rememoraciones de la familia de momentos anteriores a 1967) dentro de analepsis del primer grado (el del año 1967 que originan los investigadores del siglo XXX) (206). Consideramos que la memoria dentro de la memoria sea más inclusivo y no tan específico, razón por la cual elijamos este término.

víctima,¹³⁴ fijados en 1939. En efecto, surge una pendencia entre Vicente, el jefe de un editorial prestigioso, y su hermano cuando Mario procura evitar, en balde, las injusticias que está cometiendo aquél con un escritor izquierdista fenomenal, denominado Beltrán –símbolo de los autores maltratados en virtud de su orientación política–, con quien Vicente ha estado andando con rodeos a fin de evadir la publicación de su obra. Aunque a Vicente le encante la obra de Beltrán, se doblega ante el dueño de la editorial, cuyas opiniones son dictadas, a su vez, por parte de los inversores de la empresa. Al procurar justificarse ante su secretaria humilde, Encarna, Vicente declara que “Beltrán, por ejemplo, escribe a menudo: ‘Fulana piensa esto, o lo otro...’ Un recurso muy gastado” (Buero Vallejo, *El tragaluz* 73). Pero al censurar el uso tradicional del narrador omnisciente, Vicente crítica, sin saberlo, la perspectiva al uso del futuro lejano de Él y Ella, dada a conocer por la suerte de tecnología memorialística omnisciente que estos investigadores describen así: “Un ojo implacable nos mira, y es nuestro propio ojo. El presente nos vigila; el porvenir nos conocerá, como nosotros a quienes nos precedieron”. En cierto sentido, la conciencia colectiva de la memoria histórica que caracteriza a la población del siglo XXX, inspira alguna esperanza para el futuro, como asegura Él: “Hoy ya no caemos en aquellos errores” del siglo XX (166).¹³⁵

Embrollada, sin quererlo, en esta desavenencia cainita, Encarna también llega a interponerse entre ambos hermanos. Esta pobre joven desamparada se encuentra entre la espada y la pared, pues no se decide entre acatar a su jefe, quien la rescató de la calle a cambio de hacerse su amante, y apoyar a Mario, quien le ofrece un amor verdadero aun a sabiendas de que ello puede significar volver a la miseria. Víctima del sistema, Encarna se presta a ayudar a Mario con respecto a Beltrán y también le brinda su amistad a escondidas, pero al mismo tiempo su temor a perder su trabajo con Vicente suscita una imagen escenificada que correspondería a un conjeturado futuro suyo si cayera en la penuria de nuevo: una prostituta hambrienta. Este personaje mudo entra y sale del escenario según las inquietudes de la secretaria – como si quisiera reincidir en la victimización de las mujeres–, con lo cual convergen

¹³⁴ Durante el “juicio” final, Mario confiesa a Vicente que fue otra víctima suya: “También aquel niño que te vio en la ventanilla del tren es tu víctima. Aquel niño sensible, a quien su hermana mayor enseñó de pronto, cómo era el mundo” (162).

¹³⁵ Como deduce Mariano de Paco, “dentro del problematismo individual que la esperanza trágica siempre encierra, [*El tragaluz*] se trata de un drama esencialmente optimista por su propia concepción dramática, porque los Investigadores provienen de un tiempo y de un lugar en los que *ya* se han superado numerosas deficiencias actuales” (citado en Buero Vallejo, *El tragaluz* 186).

el presente de la anécdota rememorada y un hipotético futuro, cuya verdad ya conocen, como no, Él y Ella.

Pero Encarna también “encarna” la memoria de Elvirita, ya que tiene la edad que ésta hubiera cumplido de haber vivido, y por lo demás, el papá de los hermanos, en su locura, insiste en que ella sea, de verdad, su hija Elvirita. De ahí el doble significado de su presencia como una impulsora importante del enfrentamiento entre hermanos. Y es que la historia se repite; Vicente hará otra víctima femenina y Mario procurará mitigar los daños ocasionados por su hermano. En pocas palabras, Vicente embaraza a Encarna para después dejarla desamparada, y será Mario quien, aun a sabiendas de que el hijo es de su hermano, le obsequia su amor puro en la última escena esperanzadora que no puede faltar en el teatro buerovallejiano.¹³⁶ Mario rescata a Encarna de los atropellos de su hermano, ya que no pudo, por niño, salvar a su hermanita en 1939 y, lo que es más, deposita su esperanza en la generación venidera: “Quizá ellos algún día, Encarna...Ellos sí, algún día...Ellos...” (Buero Vallejo, *El tragaluz* 169).

Aparte del personaje de Encarna y de su bebé –símbolo de la esperanza que puede deparar el porvenir–, hay otros símbolos teatrales insistentes en *el Tragaluz* que se remontan perpetuamente a la tragedia de 1939. Éstos surgen tanto de la locura del Padre, cuya memoria se ha congelado en 1939, aún a tiempo de evitar la tragedia inminente, como de la conciencia de Vicente, a quien le cuesta hacer caso omiso al ruido del tren, símbolo de su recuerdo atormentado y persistente de aquel suceso desdichado que Vicente percibe a ratos, a pesar suyo. Es más, su madre también se esfuerza por reinterpretar el pasado –a pesar de acordarse de la tragedia “todos los días”–, con el fin de soslayar la responsabilidad de su hijo mayor y una posible pérdida de otro hijo suyo. La Madre hace caso omiso a los posibles motivos de la locura del Padre, ya que se afana en sacar a su familia adelante –“¡y hay que vivir!” (111)–, creyendo erróneamente que, con el tiempo, su marido iría olvidándose de la tragedia. Pero, por otra parte, también es cierto que la Madre reconoce y echa la culpa

¹³⁶ Con respecto a su concepto de la tragedia esperanzadora, Buero Vallejo decía: “Pese a las reiteradas y desanimadoras muestras de torpeza que nuestros semejantes nos brindan de continuo, la capacidad humana de sobreponerse a los más aciagos reveses y de vencerlos inclusive, difícilmente puede ser negada, y la tragedia misma nos ayuda a vislumbrarlo. Esa fe última late tras las dudas y los fracasos que en la escena se muestran; esa esperanza mueve a las plumas que describen las situaciones más desesperadas. Se escribe porque se espera, pese a toda duda” (“El teatro” 6-7). En otra ocasión, el autor observa que lo trágico tiene “un significado positivo; y lo tiene porque propone una mayor lucidez, porque somete a reflexión renovada nuestros más hondos problemas y porque, frente a las limitaciones sociales e individuales ejerce, por vía estética, una función crítica” (“El sentido” 8-9)

al responsable original de la muerte de su hija: “¡Malditos sean los hombres que arman las guerras!” (131).

Además del efecto sonoro del tren que alude al papel de Vicente en la muerte nefasta de su hermanita –un rol que actualiza a cada rato–, a Vicente también le atrae, como un imán indomable o una ventosa, el “pozo” –una cueva de Platón–, un semisótano en el que vive su familia, sumada en una retentiva amargada y apesadumbrada. Pese a los esfuerzos de Vicente por contrarrestar la potencia de su conciencia inquietada, vuelve cada vez más al semisótano de sus padres y hermano como quien quiere excusarse, comprobando así el peso de su conciencia y su incapacidad de hacer desmemoria al pasado, si bien se afana en aparentar lo contrario. Al fin y al cabo, es el sitio en el que vive su padre, como una especie de Segismundo en su prisión, y si bien el hermano no lo admite, desearía el perdón de su progenitor.

Empero, con trágica ironía, Vicente ignora el motivo de la locura de su padre, achacándolo a la senilidad en lugar de percatarse que la memoria del padre se ha estancado en el 1939, justo en el momento en que se acercaba el tren que cambiaría el destino de su familia. Tampoco se percata, o no quiere percatarse, de que su padre jamás ha olvidado a Elvirita. En un intento de cambiar el pasado fatídico que condujo a la muerte de su hijita, el Padre, incluso, llega a confundir enajenadamente la claraboya de su piso en 1967 con la ventana del tren que no alcanzó a subir su familia en 1939, con la excepción de Vicente. Al mismo tiempo, el Padre percibe el futuro del pasado a la luz de su conocimiento actual –tal cual los investigadores– por lo que instiga a la Madre y a Mario: “Vámonos al tren, antes de que el niño [Vicente] crezca”, pues intenta evitar la tragedia por todos lados. Para la anagnórisis de la tragedia, Vicente confiesa su culpabilidad durante su última visita al “pozo”, hecho que origina otro paso del tren, simbolizado por el tragaluz, en la mente atormentada de su padre. Por tal motivo, éste le apuñala mortalmente con sus tijeras –las mismas que utiliza para recortar imágenes de sus recuerdos de las tarjetas postales–, procurando impedir, con justicia poética, que su hijo mayor subiera el tren con la comida y que, por consiguiente, muriera su hijita. Por añadidura, intenta prevenir que su hijo mayor siga produciendo víctimas en la actualidad. De modo que queda patente que la locura del padre en 1967 sirve de camino directo a la recreación “en vivo” de la memoria de 1939, y a la confluencia, en fin, de ambos tiempos dramáticos.

Es más, la locura del padre, el cual sirve de refugio para su alma traumatizada, da pie a un uso singular de la cuarta pared del escenario, que se convierte, a través de algunos efectos sonoros y luminotecnias,¹³⁷ en un tragaluz, símbolo del sempiterno recuerdo del tren que la familia, a excepción del más fuerte entre ella, no alcanzó subir en 1939. Otro recurso plástico y fantástico incorporado ejemplarmente en el teatro de Buero Vallejo, el tragaluz, sirve de filtro que deforma, en virtud de su visión fragmentaria, la memoria incompleta de los transeúntes ajenos observados a través de él por parte del Padre y Mario, amén de reflejar la memoria, las preocupaciones, y los pensamientos particulares de esta familia. Metateatral y quijotesca, estos dos personajes recrean de adultos los juegos infantiles en los que habían participado Mario y Vicente de niños, antes de la tragedia. Observan, adivinan, e interpretan las vidas de los desconocidos que pasan por el exterior del tragaluz, como espectadores de representaciones vivas –“como un cine” (91)– ; las mismas que sesgan y distorsionan, a su vez, por la forma de la claraboya, así como la proyección de la propia memoria y perspectiva de sus autores: el padre y Mario. Tildado de “poeta” por parte de su hermano mayor, Mario procura atisbar “lo más auténtico de esas gentes” que vislumbra mediante el tragaluz. El Padre, por su parte, al ver a una niña jugando cerca del tragaluz, la llama Elvirita y “*sollaza inconteniblemente*” al marcharse ésta, de modo que a través de estas representaciones verídicas de 1967 se deja entrever la memoria dolorosa del Padre. Lo que perciben Mario y el Padre por medio del tragaluz también conlleva, en definitiva, una flexibilidad temporal –otra manera por la que confluyen los tiempos dramáticos de 1939 y 1967–, y ocurre, además, detrás de la cuarta pared, es decir en la audiencia, por lo que apunta, de seguro, a la misma. De esta forma, Buero sugiere que la memoria particular y colectiva de sendos espectadores, y por ende de la época en la que viven, también influyen en su recepción de la anécdota puesta en escena. Pero además de incidir en la vocación de dramaturgo de Mario y su padre, la claraboya, símbolo del *eterno retorno* de la memoria traumática en la que se ha estancado las vidas de ambos, también descubre la perspectiva intrahistórica de estos rescatadores del olvido, quienes acentúan utópicamente lo imprescindible del recuerdo de cada persona que pasa por el tragaluz. A todas luces, este afán se asemeja no solamente al de artistas o poetas, pero

¹³⁷ Buero explica en la acotación que da entrada a la pieza que, “*cuando los personajes miman el ademán*” de abrir el tragaluz, “*proyecta sobre la estancia la sombra de su reja*” (64).

también al de los dos investigadores del Siglo XXX, convirtiéndoles en visionarios de su época.

Buero retrata ingeniosamente la memoria dentro de la memoria no sólo mediante la conciencia de Vicente, la enajenación del Padre, y el tragaluz, sino también de otra manera plástica, por medio de las tarjetas postales que al Padre le encanta recortar, preguntando “¿Quién es ése?” cada vez que las integra una persona, del mismo modo en que lo hacen Él y Ella con su tecnología y perspectiva futurística que empezó a ponerse de moda en el siglo XXII –otro momento temporal que media en el tiempo fluctuante, dilatado y entremezclado de *El tragaluz*–:

Él. –Pues en efecto: ¿quién es ése? Es la pregunta que seguimos haciéndonos.
Ella. –La pregunta invadió al fin el planeta en el siglo veintidós (147).

Los investigadores, a pesar de admitir sus limitaciones, proporcionan alguna respuesta a la pregunta incesante del Padre: “Ése eres tú, y tú y tú. Yo soy tú, y tú eres yo. Todos hemos vivido, y viviremos, todas las vidas.” La obsesión del Padre por “salvar” a la gente de las tarjetas postales, de fijo se relaciona con su afán de rescatar del olvido el recuerdo de su hijita difunta, alentado por el tapujo por parte de la familia de esta memoria doliente. Además, no cabe duda de que una cámara fotográfica también hace de rescatadora del olvido, de un prisma –la del fotógrafo– de un recuerdo, congelado en el tiempo y espacio. Acaso es por eso que le fascinen los postales al Padre, aparte del hecho de que sirvan de otra vía más que conduce al recuerdo de la fatalidad de 1939, ya que el padre plasma su recuerdo en sus interpretaciones de las mismas. Aún más, le atraen sobre todo las tarjetas que incluyen trenes. Mientras que Vicente no lo piensa dos veces, dado la locura senil de su padre, Mario comprende el significado de la fijación de su padre por preguntar por personas ajenas que protagonizan tarjetas postales: “un hombre capaz de preguntar lo que él pregunta...tiene que ser mucho más que un viejo imbécil” (113). Comprende que su padre no ha podido soportar la realidad funesta de la tragedia, encontrar justicia, ni salir, por tanto, del “pozo” en el que está atrapada su memoria.

Pero no hay que perder de vista que, a raíz de sus preguntas retóricas –“¿Quién es ése?”–, de sus manipulaciones de las figuras recortadas de las tarjetas postales, así como el enjuiciamiento y castigo helénico que proporciona a su hijo mayor –y por extensión simbólica a la sociedad española de los 60–, el personaje del Padre conlleva, en definitiva, una connotación divina. Efectivamente, es el Padre quien cree decidir quién subirá al tren y quién no, sobre todo entre las personas

fotografiadas en sus tarjetas postales, decretando o bien “Éste también puede subir” (76) o bien “Éstos tienen que aguardar en la sala de espera” (78), y puntualizando “yo tengo que velar por todos y al que puedo, lo salvo” (78). Actúa, a fin de cuentas, como un Dios que determina qué difuntos pueden subir al paraíso y cuáles no. Tal alcance de este personaje patriarcal pone de manifiesto otra suerte de memoria colectiva, la literaria –y específicamente la sobrehumana–, que late por debajo de la acción dramática de *El tragaluz*. El anhelo de Mario, el hijo del Padre celestial, de conocer la intrahistoria entera es, a fin de cuentas, un ansia utópica de alcanzar la perspectiva de Dios, uno que censura su hermano mayor: “actúas como si fueses el profeta de un dios ridículo” (138). Y es que Mario, quien prefiere observar a la gente en lugar de mezclarse con ella –pues cree que “todos estamos muertos” (109)–, es capaz de percibir el mundo del mismo modo que los investigadores:

Pienso si [la foto de alguna tarjeta postal] no fue retratada para que yo, muchos años después, me preguntase quién era [...] y también pienso a veces si podría...emprender la investigación. [...] Averiguar quién fue esa sombra, [por ejemplo.] Ir a París, publicar anuncios, seguir el hilo... ¿Encontraríamos su recuerdo? ¿O acaso a él mismo, ya anciano, al final del hilo? Y así, con todos [...] Sé que es un punto de vista inalcanzable (116).

Pero a diferencia de su padre y al igual que Vicente, quien observa que Mario quisiera “¡el punto de vista de Dios!”, Mario reconoce que su anhelo es utópico. Con todo, esta perspectiva viene a ser tanto visionario como paradójico, pues los investigadores del futuro la poseen. En cambio, en la siguiente conversación entre el Padre y su hijo mayor –en la presencia de Mario–, se acentúa la disparidad entre el punto de vista divinamente intrahistórico del Padre y el prisma displicentemente egocéntrico de Vicente por lo ajeno, amén de su propensión a restar importancia a la locura de su padre, y por ende, al motivo del mismo:

El padre. – ¿Quién es ese?
[...]
Vicente. – (*Se acerca*) Es la plaza de la Ópera, en París. Todos llevan hongo; es una foto antigua.
El padre. –Éste.
Vicente. – [¡Si apenas se ve!] Uno que pasó entonces, [como todos éstos]. Uno cualquiera.
El padre. (*Enérgico.*) ¡No!
[Vicente. – ¿Cómo quiere que sepamos quién es? ¡No es nadie!
El padre. – ¡Sí!] [...] No está muerto. Y esta mujer que cruza, ¿quién es? (*Los mira.*). Claro. Vosotros no lo sabéis. Yo, sí.
[...]
Vicente. –Y si lo sabía, ¿por qué nos lo pregunta?
El padre. – Para probaros.
Vicente. – (*Le vuelve la espalda y contiene la risa.*) Se cree Dios... (84-85).

Mientras que la memoria sirve de base para el drama, Buero aprovecha del olvido senil del Padre, por lo contrario, para introducir un leve matiz cómico en *El*

tragaluz. Por ejemplo, cuando la Madre pregunta a Vicente cuándo se va a casar, el Padre responde en lugar suyo: “Ya me casé una vez” (85) y cuando su hijo mayor le informa de que se llama Vicente también, el Padre comenta: “¡Qué casualidad! Tocayo mío” (86). Por otro lado, puede que su desconocimiento rotundo de su hijo mayor conlleve un significado subyacente: todavía recuerda la decisión desdichada de su hijo mayor en 1939 y por tanto no desea reconocer a Vicente. Por una parte, es verdad que los ancianos que sufren demencia suelen recordar el pasado mejor que el presente. Por otra parte, Mario advierte una razón y una lógica en la enajenación de su padre, las mismas que observó cuando el médico se extrañó por “lo avanzado del proceso” a la luz del “buen estado general” de su Padre. De ahí que el hijo menor le comunica a Vicente lo que recuerda de la primera vez que notó la locura de su progenitor: “Pasó poco después de terminar tú [el servicio militar, cuando] ya te habías ido de casa [...] Se levantó una noche y anduvo por aquí diciendo incoherencias...Y sólo tenía cincuenta y siete años. Madre dormía, pero yo estaba desvelado” (90). Por tal motivo, parece que la locura del Padre no se debe tanto a la vejez, sino al trauma. No obstante, tanto la Madre como su hijo mayor hacen desmemoria y se ciegan adrede a la verdad de la enajenación del Padre, insistiendo, en cambio, que las acciones del Padre carezcan de sentido y que, por ende, sólo se trate de un anciano senil que se comporta como niño. Con todo y eso, existe otra posibilidad. El Padre suele actuar de manera más infantil con su mujer, y por tanto, es posible que intente ahorrarle el disgusto de enterarse del verdadero motivo de su enajenación.

Cabe subrayar una última vía de acceso a la memoria: la intersección desdibujada de los espacios ubicados contiguamente sobre el escenario, tanto los de la anécdota –la cafetería, el semisótano, y la oficina de Vicente–, como los sugeridos por el *tragaluz* o la cuarta pared, entre ellos el patio de butacas, amén del que corresponde al experimento de Él y Ella. Este escenario simultáneo en el que convergen espacios que, en realidad, no son contiguos, es un recurso más que incide en la síntesis temporal que caracteriza la acción dramática, amén de resaltar, con frecuencia, la formación heterogénea de la memoria activa. Conforme observa Platas Tasende, “la simultaneidad de escenarios permite que el tiempo se desdoble en diversos lugares, lo que, en la literatura del siglo XX, es fruto de la teoría de la relatividad de Einstein” (“Taller” 224). De igual manera, la síntesis espacial hace hincapié en la tecnología futurística –y también metateatral– que poseen Él y Ella: “Como base de la

experiencia, unos pocos lugares que los proyectores espaciales mantendrán simultáneamente visibles, [aunque no siempre de igual nitidez]” (68). Otra manera por la cual este recurso de solapamiento espacial –posibilitado con frecuencia por la técnica cinematográfica del fundido– facilita la fluidez temporal entre épocas dispares es a través de la presencia escénica repetida de “los ‘experimentadores’, que utilizan dos pequeños laterales, que no distraen el decorado” (Oliva, *El teatro desde* 249). Ello reincide en el tamiz del experimento científico futurístico por el que pasa, sesgadamente, la anécdota.

Buero se sirve, asimismo, de la luminotecnia, los efectos sonoros, y la cinética para remarcar la calidad irreal –aunque estribe en la realidad, la anécdota procede de un invento futurístico de la ciencia ficción– de la memoria escenificada por personas ajenas a la misma, sugiriendo así que aparte de los libros, los medios comunicativos, y el diálogo, tal vez, en un siglo lejano, haya máquinas que medien en la formación de la memoria social. En efecto, la acotación larga que inicia la obra, describe el decorado del siguiente modo:

*El experimento suscita sobre el espacio escénico la impresión, a veces vaga, de los lugares que a continuación se describen [...] En la estructura general no se advierten las techumbres; una extraña degradación de la luz o de la materia misma vuelve imprecisa la intersección de los lugares descritos; sus formas se presentan, a menudo, borrosas y vibrátiles [...] Las sucesivas iluminaciones de los diversas escenas y lugares crean [...] constantes efectos de lividez e irrealidad (Buero Vallejo, *El tragaluz* 63-65).*

En relación con esta impresión ilusoria que a veces brinda el escenario, Edwards apunta al efecto borroso del decorado y la luminotecnia al principio de cada escena, el mismo que brinda al escenario –y a la anécdota que en ella se dramatiza– una calidad fluctuante y onírica, como las imágenes del cine mudo (204). Así por ejemplo, mientras que los movimientos de Encarna y Vicente se vuelven normales cuando la acción dramática tiene lugar en la oficina, “*en la penumbra del cuarto de estar El Padre y Mario se mueven de tanto en tanto muy lentamente*” (Buero Vallejo, *El tragaluz* 69), como proyecciones fílmicas ralentizadas, hasta que Vicente se refiere específicamente a ellos, momento en el cual sus movimientos se normalizan. Es por ello por lo que Él advierte al público, antes de comenzar la dramatización de la anécdota, que “en este momento trabajan a rendimiento mínimo” los proyectores espaciales “y las figuras parecen inmóviles; actuarán a ritmo normal cuando les llegue su turno. [Os rogamos atención: el primer grupo de proyectores está llegando al punto idóneo...]”. De esta manera, los investigadores ponen de relieve la capacidad meta-memorialística y metateatral de su tecnología, no exenta de subjetividad. Al iniciar la

escenificación de la anécdota intrahistórica capturada por su tecnología, “*las ráfagas de luz fueron desapareciendo. En la oficina se amortigua la vibración luminosa y crece una viva luz diurna*” (68-69). “*La luz que ilumina a la pareja de investigadores es*”, por lo contrario, “*siempre blanca y normal*” (65), acentuando así su calidad actual –Ellos no proceden de la memoria como los personajes de la anécdota– en el juego temporal que se escenifica. Los movimientos de los otros personajes, en cambio, corren paralelos a la luminotecnia, normalizándose a medida que la acción dramática avanza. Parecen adquirir vida paulatinamente, como si tuvieran que completar el proceso de cobrar vida (Edwards 204-205). De esta forma, como una película que por fin alcanza su ritmo normal, Buero nos distancia, de modo brechtiano, de la anécdota, incidiendo así en su calidad de retentiva ficcional, basada en la memoria social de la Guerra Civil y sus secuelas, mientras que, simultáneamente, nos mete de lleno en una anécdota de la historia reciente con implicaciones universales.

CAPÍTULO III

SEGUNDA ETAPA DE LA MEMORIA COLECTIVA DE LA GUERRA CIVIL EN EL TEATRO ESPAÑOL: EL DOMINIO DEL RECURSO DE LA MEMORIA SOCIAL Y LA CONSOLIDACIÓN DEL TEATRO DE LA META-MEMORIA HISTÓRICA.

Todo se hunde en la niebla del olvido pero cuando la niebla se despeja el olvido está lleno de memoria.

Mario Benedetti

Si bien es cierto que la segunda época de nuestro estudio (1970-2009) cuenta con nueve años más que la primera, también es verdad que en ella se percibe un ligero incremento en el promedio, por año, de piezas escritas sobre la contienda civil cuando se la coteja con el primer período (1939-1969). Más llamativo, quizá, es el hecho de que la mayoría de las 86 piezas escritas durante las últimas cuatro décadas fueron redactadas por dramaturgos que nacieron *después del* conflicto bélico, si bien hay una cantidad significativa de textos teatrales compuestos por autores que habían vivido la conflagración siendo niños, y una excepción ilustre: Antonio Buero Vallejo, autor célebre que luchó en el conflicto civil y también escribió una obra importante sobre la misma en 1999, *Misión al pueblo desierto*.

Por otro lado, al contrastar el número de textos teatrales redactados sobre la Guerra Civil durante las últimas cuatro décadas, conviene manifestar que no dejan de aumentar en número. En efecto, se nota el descenso más considerable en los textos teatrales escritos sobre la conflagración durante el decenio de los 70, quizá a raíz del cambio que devino la evidente decadencia de una férrea dictadura que había perdurado durante más de tres décadas, y la incipiente y endeble transición hacia la democracia, posibilitada por la muerte de Franco en 1975. Durante las décadas de los 80 y los 90 aumenta paulatinamente el número de obras redactadas sobre las belicosidades de 1936, ubicando a dichos decenios a la par con los de los años 40 y 60. Con todo, lo más significativo es el salto tremendo que se lleva a cabo en la primera década del siglo XXI, en lo que se refiere tanto a lo cuantitativo –treinta y dos obras fueron escritas entre el 2000 y el 2009 ¡un incremento de más de 50% con respecto a los decenios anteriores!– como lo cualitativo: la escritura de algunas de las obras más logradas del subgénero de la meta-memoria histórica –aunado con el

aumento en la cantidad de obras de dicha índole– dan pie a la consagración de la meta-memoria histórica como subgénero en la primera década del siglo XXI. Aunque se van creando cada vez más oportunidades de publicar –por ejemplo, se componen más antologías de obras breves y acrecientan paulatinamente las oportunidades para la divulgación del teatro contemporáneo, incluso entre los alumnos teatrales como los de la RESAD–, conviene apostillar que nos ha sido difícil dar con varias obras redactadas en los primeros años del siglo XXI por su extrema proximidad temporal y consiguiente falta de datos.

En todo caso, el aumento colosal en la cantidad de dramaturgos que escriben sobre la Guerra Civil en los albores del siglo XXI, de seguro se debe a varios de los siguientes factores: la crítica contra el gobierno decadente del PP, al que se compara en ocasiones con el de Franco; la invasión de Irak en 2003, la que se coteja con la ayuda alemana e italiana al bando Nacional durante la Guerra Civil; el 11 de marzo de 2004, y los extremismos radicales de cualquier índole; la victoria del PSOE en 2004 y la esperanza socialista; la declaración del setenario (2006) del comienzo del conflicto de 1936 como el “año de la memoria histórica”; la aprobación de La Ley de la Memoria Histórica (2007), la cual reconoce a todas las víctimas de la contienda civil; y las polémicas y querellas en torno a las acciones del juez Baltasar Garzón, las aperturas de las fosas comunes, y la búsqueda del cuerpo de Federico García Lorca (2008-2009). La difusión y transcendencia de tales temas se ponen de manifiesto nada más contemplar la frecuencia con la que pueblan la portada del periódico *El País*.

Con respecto a las dramaturgas, escriben, o por lo menos publican, más y mejores obras durante la democracia que durante la dictadura, época en la cual la esfera de la mujer se limitó oficialmente al hogar. Sólo tres textos teatrales fueron escritos por mujeres durante las tres primeras décadas de la posguerra; dos obras derechistas sobre la moralidad y el amor perfecto –*La tiniebla encendida* (1940) de Concha Espina, y *La diosa de arena* (1952) de Dora Sedano y Luis Sevilla, evidentemente escrita en colaboración con un hombre– y una pieza de circunstancias, *Cómo fue España encadenada* (1964) de la exiliada Carlota O’Neill. Durante las siguientes cuatro décadas, dramaturgas destacadas escribieron doce obras sobre la Guerra Civil, de las cuales siete fueron redactadas durante el primer decenio del siglo XXI por autoras de la talla de Laila Ripoll, Itziar Pascual, Pilar Pombo, Yolanda Pallín, Maite Agirre, y Lidia Falcón. Ésta última es una feminista militante y la única que experimentó, de niña, la contienda civil, pues las demás nacieron durante la

dictadura. Sin duda, las autoras de teatro tan sólo están empezando, tras años de exclusión y evasión, a publicar textos dramáticos sobre la memoria histórica de la guerra de 1936.

Por otra parte, de la década de los 50 hasta la primera del siglo XXI, el número de piezas protagonizadas por personajes femeninos no deja de crecer, llegando a sumar ocho obras en el siglo XXI. De las que se escribieron en las últimas tres décadas, la gran mayoría cuentan con protagonistas cuyos roles y características difieren de los generalmente asignados a los personajes femeninos. Curiosamente, el decenio de los 40 es el que ostenta el mayor porcentaje de textos teatrales protagonizados por mujeres, además de ser el segundo mayor en número de obras protagonizadas por personajes femeninos por década, con siete, la mitad de las cuales adscriben papeles y/o características no tradicionales a las protagonistas. Aunque conviene apostillar que Max Aub redactó cuatro de las siete obras, también habría que preguntar, ¿Será que el tema del papel femenino en la Guerra Civil cayó en el olvido después de la posguerra inmediata, y su rescate para la memoria colectiva sólo está empezando a cobrar fuerza?

De nuevo, Lorca es el personaje preferido –protagoniza cuatro piezas– del drama histórico que abarca el tema de la conflagración civil desde la perspectiva de un personaje conocido: *Federico, una historia distinta* (1982) de Lorenzo Píriz Carbonell, *Llanto por Federico García Lorca* (1982) de Fernando Guzmán, *Federico; un drama social sobre textos del teatro utópico de García Lorca* (2006) de José Monleón y Francisco Ortuño Millán, y *La sombra de Federico* (2008) de César Oliva y Eduardo Rovner. En las cuatro obras cobran vida fantasmas vivientes de Federico, los mismos que suelen dialogar con un homólogo suyo en vida. A diferencia de los títulos de las dos obras sobre Lorca escritas durante la dictadura –*La muerte de García Lorca* (1969) de José Antonio Rial y *Víznar o muerte de un poeta* (1961) de José María Camps–, las cuatro piezas redactadas durante la democracia incluyen el primer nombre del poeta, y tres de las cuatro lo usan exclusivamente en su título, sin referirse a los apellidos del autor. Ello se debe, quizá, al afán de desmitificar y humanizar la figura de Lorca.

Pues bien, a diferencia de la primera época de la dictadura, la cual sólo contó con tres textos teatrales protagonizados por personajes afamados, el segundo período de la democracia goza de diecisiete, un número considerable, claro está, pero uno que no emula, ni con mucho, la plétora de obras intrahistóricas, protagonizadas por

personajes ficticios que representan a la gente llana. Esta última tendencia, en definitiva, continúa primando en plena democracia. Con respecto a la suerte de personajes afamados elegidos para los pocos textos teatrales de índole histórica, está visto que se prefiere a los artistas, y sobre todo, como acabamos de aseverar, a García Lorca. Aparte de las cuatro obras sobre Lorca, se suma una sobre María de la O Lejárraga, *Y María, tres veces amapola, María* (2001) de Maite Agirre, y otra sobre Miguel de Hernández, *El tornillo* (1972) de Manuel Muñoz Hidalgo. A éstas, podemos añadir una sobre el actor Edmundo Barbero, *El olvido está lleno de memoria* (2003) de Jerónimo López Mozo, y otra sobre el compositor Manuel de Falla, *El carmen en Atlántida* (1996) de José Martín Recuerda. Para el otro grupo nutrido, el de los protagonistas políticos, cabe mencionar a los siguientes: dos espías británicos, personajes principales de *En la roca* (2005) de Ernesto Caballero, las primeras diputadas del congreso español en *Las raíces cortadas* (2003) de López Mozo, la fundadora del partido comunista española en *¡No Pasarán! Pasionaria* (1993) de Ignacio Amestoy, y el padre de Franco en *El corto vuelo del gallo* (1980) de Jaime Salom. Por su parte, el personaje principal de *Dionisio Ridruejo. Una pasión española* (1983), de Ignacio Amestoy, es el poeta y político nombrado en el título. Por último, conviene agregar que las obras protagonizadas por Franco –*Última batalla en el Pardo* (1976) de José María Rodríguez Méndez y *Auto de fe* (2003) de Santiago Martín Bermúdez–, así como el General Millán Astray, *Cantando bajo las balas* (2007) de Antonio Álamo, disfrutaron de un estilo satírico y paródico, en lugar del drama, el género más común entre las demás obras históricas. Cabe señalar, además, que dieciséis de los diecisiete textos teatrales protagonizados por personajes renombrados ostentan el uso de recursos memorialísticos activos y explícitos –es decir, se sirven de técnicas metateatrales, anacronismos y/o espectros vivientes, amén de saltos y confluencias temporales con el fin de alternar o convergir las perspectivas de dos o más épocas diferentes– a la hora de recordar el conflicto de 1936, reflejando así una tendencia común a todas las obras sobre la Guerra Civil escritas durante las últimas cuatro décadas. Es más, trece de estos textos teatrales, es decir la gran mayoría, son piezas que situaremos dentro del subgénero de la meta-memoria histórica.

Como apuntamos anteriormente, 86 de las 149 obras que conforman nuestra investigación corresponden a la segunda época que delimitamos para este estudio; la misma que comienza con la decadencia del franquismo en 1970, debido a que el

decenio de los 70 es el primero en el que las técnicas teatrales de la memoria colectiva activa del conflicto de 1936 igualan en número a las más tradicionales, las cuales se inscriben en la memoria implícita. Aunque queríamos comenzar este capítulo en el año 1970 –en función del hecho de que, como comprobamos en el capítulo anterior, Jerónimo López Mozo, José Antonio Rial, y sobre todo Antonio Buero Vallejo, dieron a conocer técnicas destacadamente hábiles de la memoria dinámica de la contienda civil a finales de los 60 en obras que consideramos, además, precursoras de la meta-memoria histórica–, habría que puntualizar que, con respecto a la cantidad de textos que se sirven de estas técnicas innovadoras, el alza se da, en realidad, a partir de la muerte de Franco en 1975. Y es que sólo dos de las siete obras escritas durante el primer lustro de los 70, *¡Suerte campeón!* (1973) de Antonio Gala y *Se vuelve a llevar la guerra larga* (1974) de Juan José Alfonso Millán, se valen de técnicas de la memoria explícita, es decir recursos estéticos como la metateatralidad, los anacronismos y/o los muertos vivientes, por los que alternan y/o entremezclan un tiempo posterior con el de la contienda. Entretanto, de las siete piezas escritas entre 1975 y 1979, la gran mayoría se aprovechan de tales recursos activos.

Con respecto a la utilización de estéticas explícitas para explorar la memoria de la Guerra Civil, insistimos en que, vista en su totalidad, la década de los 70 es la que marca la mudanza de la cuenta goteo de las obras, descollantes o no, que se sirven de dichas técnicas, al salto cuantitativo de piezas que emplean estos recursos. A partir de los años 80, tales procedimientos de la memoria dinámica se afinan definitivamente entre la mayoría de los dramaturgos que escriben sobre el conflicto de 1936 para no dar marcha atrás, coincidiendo así con el final de la censura española, la consagración de dramaturgos que no vivieron en carne propia la contienda civil, así como el auge de las técnicas teatrales posmodernistas; el desarrollo de las teorías sobre el Nuevo Historicismo que argumentan que la literatura conlleva una naturaleza histórica y social, y el aumento de las investigaciones sobre la memoria colectiva al nivel académico en los Estados Unidos y Europa. Cabe reiterar, como observamos en el primer capítulo, que los géneros históricos y memorialísticos no han dejado de convergir durante las últimas décadas.

Conforme van engrosando el número de textos teatrales que integran dichos recursos explícitos para rememorar la Guerra Civil en los años 80, 90, y sobre todo a partir del siglo XXI, también van mermando el número y porcentaje de piezas que ostentan técnicas implícitas –por ejemplo, el ubicar la acción dramática en un solo

tiempo dramático, la conflagración, y hacer que avanza de modo lineal— hasta que éstas caen en picado en los albores del siglo XXI. De hecho, estas obras de corte tradicional representan tan sólo treinta y un por ciento —y únicamente trece por ciento si quitamos las seis piezas que hacen referencias manifiestas a la época bélica desde una época posterior sin recurrir a la anacronía, la metateatralidad, ni los muertos vivientes— de la proliferación de textos teatrales sobre la Guerra Civil que corresponde al primer decenio del siglo XXI.

En cuanto a los recursos activos utilizados para rememorar explícitamente la lucha cainita, se utilizan la metateatralidad y los anacronismos —y sobre todo éstos últimos— con mayor frecuencia en los años 90, mientras que el empleo de los muertos vivientes se incrementa sobremanera en los albores del siglo XXI. Conviene agregar que no hay ninguna pieza, a nuestro conocer, que se valga de redivivos en los años 70. No todos los dramaturgos que usan las susodichas técnicas activas para versar sobre la memoria de la conflagración de 1936, visto está, escriben obras sobresalientes. Así y todo, la gran mayoría de las piezas eminentes se sirven de ellas con mucha pericia. Habría que poner de relieve *¡Ay, Carmela!* (1987) de José Sanchis Sinisterra, una pieza que, con su éxito impresionante, tanto entre la crítica como el público, dio fama a la técnica de los muertos vivientes, o espectros de personajes difuntos que regresan, “resucitados”, al escenario para, o bien conversar con otros personajes vivos, o bien dirigirse directamente al público mediante un soliloquio. Sin embargo, dicho recurso, insistimos, no cundirá entre la dramaturgia peninsular hasta el siglo XXI. Puede que esto se deba, entre otras razones, a que, para estas fechas, la mayoría de los testigos de aquella guerra había fallecido. Más aún, a diferencia de *¡Ay, Carmela!*, cuyo tiempo dramático se limita a los años bélicos, el empleo de los muertos vivientes en los albores del siglo XXI corresponderá, casi sin excepción, a las obras que tienen lugar principalmente en un tiempo posterior al final de la conflagración civil.

Lo que es más, a principios del cambio de siglos, se comienza a extender, entre la dramaturgia española, un subgénero innovador que denominamos el teatro de la meta-memoria histórica, ya que, a través de la susodicha estética dinámica, establece un diálogo patente entre dos o más períodos distintos —uno de los cuales corresponde a la Guerra Civil, o la posguerra en la que el trauma bélico se prolongó, y otro a una época posterior a la de la conflagración y del primer tiempo dramático— dentro de la misma pieza, con el fin de poner en tela de juicio la memoria social entre ambas épocas. En cierto sentido, las obras que colocamos en dicho subgénero se

sirven de la estética de la evocación explícita para autorreferenciar las particularidades de la memoria colectiva. El teatro de la meta-memoria histórica consiste, entonces, en un paso más allá de la estética explícita, pues más que una alternación entre distintos períodos temporales, o una narración del pasado, este subgénero cuestiona expresamente una versión de la memoria de aquella lucha de 1936. En lugar de representar una versión de la historia, como suele hacer el drama histórico, el teatro de la meta-memoria histórica contrapone y contrarresta imágenes de una época desde dos tiempos distintos, acentuando, además, la influencia entre sendos momentos temporales. Como advertimos en el capítulo anterior, no hay que perder de vista que, uno de los dramaturgos descollantes de dicho subgénero entre el teatro sobre la Guerra Civil –y, cómo no, del teatro de posguerra español en general–, Antonio Buero Vallejo, lo originó con su obra célebre *El tragaluz* (1967), si bien el uso de tal estética se ha extendido más en los años 80, y sobre todo en el siglo XXI. Entre la variedad de obras destacadas que vamos a examinar a lo largo de este capítulo, despuntan especialmente, dentro del subgénero que hemos esbozado, las siguientes: *El álbum familiar* (1982) de José Luis Alonso de Santos, *Bagaje* (1983) y *Las raíces cortadas* (2003) de Jerónimo López Mozo, *Lugar* (1993) de Raúl Dans, *El jardín quemado* (1996) de Juan Mayorga, *Misión al pueblo desierto* (1999) de Antonio Buero Vallejo, *Soliloquio de grillos* (2003) de Juan Copete, *En la roca* (2005) de Ernesto Caballero, *Père Lachaise* (2002) de Itziar Pascual, *Los niños perdidos* (2005) de Laila Ripoll, *La sombra de Federico* (2008) de César Oliva y Eduardo Rovner, y *Todos los que quedan* (2008) de Raúl Hernández Garrido. Todas ellas establecen, con mucha pericia teatral, un diálogo entre dos o más períodos temporales con el fin de examinar las divergencias, claroscuros y veracidades de la memoria histórica de la lucha de 1936

3.1 La memoria al nivel del para-texto: el drama de la memoria histórica implícita de la Guerra Civil

Con el título de esta sección, nos referimos a las diecisiete obras cuyas reminiscencias de la Guerra Civil se patentizan, generalmente, a través de técnicas tradicionales. Más aún, la acción dramática de las mismas siempre tiene lugar, de modo directo, en los años bélicos, es decir entre 1936 y 1939, si bien la acción dramática, en ocasiones, avanza linealmente a un tiempo posterior y/o inicia en un tiempo anterior. Como observamos de antemano, desde la década de los 70, la plasmación de esta suerte de memoria implícita del conflicto de 1936 dentro del género dramático está en decadencia, por lo que se ha ido decreciendo el porcentaje de piezas que se sirve exclusivamente de ella, para caer de modo pronunciado en los albores del siglo XXI. Con algunas notables excepciones, entre las que cabe citar la pieza breve de Juan Mayorga (Madrid, 1965), *El hombre de oro* (1997), y la ganadora del premio Kutxa-Ciudad de Sebastián en el 2001, *Mar de almendros* de Juan Luis Mira Candel (Alicante, 1955), la gran mayoría de los autores que rememoran las belicosidades de 1936 de modo inmediato, o bien eran niños durante la lucha cainita, o bien nacieron en los años 40 de la posguerra inmediata.

3.1.1 Una obra de derechas escrita en el siglo XXI

La anomalía entre las obras que conforman este apartado, sería, sin duda, la única obra de ideología derechista redactada durante la democracia: *La tormenta* (2005) de Mariano Flores, cuyo drama histórico y religioso se inspiró en las investigaciones que éste realizó para su tesis doctoral, la misma que, según el propio autor, fue criticada por su ideología. *La tormenta* es, realmente, dos piezas distintas. Los primeros dos actos tratan del martirio, parcialmente elegido por la soberbia y voluntad de ser mártires, al modo de Jesucristo, de 197 monjes católicos fusilados en el Alto Aragón al principio de la Guerra Civil. En cambio, el tercer acto parece corresponder al teatro burgués de la primera posguerra de Calvo-Sotelo y Luca de Tena, pues su argumento moralista consiste en que el amor y el comportamiento de la mujer “nueva” –cuyas responsabilidades principales, como las de las mujeres románticas, son de domar los instintos violentos y sexuales en el hombre, ilustrarle en

temas morales, ser bella y defender su honra—, sirve para reformar a un antiguo participante en la persecución de los religiosos. Conviene añadir que el diálogo está atiborrado de parlamentos excesivamente largos, un lenguaje muy rebuscado y formal, incluso en conversaciones entre campesinos, y pocos elementos teatrales, salvo la lectura documental de una carta verídica escrita por una víctima a un familiar horas antes de su asesinato.

3.1.2 Teatro épico de influencia brechtiana: José María Rodríguez Méndez, Hermógenes Sainz, Luis García Matilla, López Mozo y Sastre

Lo que más distingue las cinco obras de este apartado, las cuales tienen lugar durante un tiempo dramático definido y dilatado, es su género de épica histórica y/o trágica, que versa sobre uno o un grupo de antihéroes, o héroes épicos. Con evidente influencia del teatro épico de Bertolt Brecht, estas piezas se sirven del tema de la lucha de clases, así como los recursos estilísticos de coros y cantos que informan e implican al público, elencos poblados, voces en “off”, un tono épico, efectos de alienación, amén de elementos documentales que reflejan el otro dramaturgo que ha influido en su estilo: Peter Weiss. Resulta significativo que de las cinco obras que ostentan dichas influencias, cuatro fueron redactadas durante el último lustro del franquismo. De ahí que se pueda concluir que la inminente muerte del dictador fue un motivo para hacer constar, de manera épica, la contra-memoria de la lucha larga, infatigable, intrahistórica y clandestina de los antifranquistas —y sobre todo los anarquistas— contra el régimen acérrimo.

A pesar de haber nacido después de la Guerra Civil, y probablemente debido a su afán de indagación intelectual, Jerónimo López Mozo es el único autor que escribe esta suerte de obras desde un prisma en la que la acción dramática inicia *antes de* la Guerra Civil para terminar al final de la misma. La primera pieza, *Anarchia 36* (1970) comienza en 1931, con la proclamación de la República, y termina en 1939, con la derrota de la misma en la contienda civil. López Mozo se centra en la desunión y los altercados entre los comunistas y los anarquistas, amén de la persecución de éstos últimos en la retaguardia del bando republicano durante la lucha armada. Mientras que la mayoría de la obra, inclusive las acotaciones, se destinan a informar al público, cabe resaltar dos momentos en los que la memoria queda patente de modo teatral: el

primero consiste en la lectura del diario de un anarquista fallecido en la defensa de Madrid por parte del periodista y poeta inglés, Ernest Orwell –a buen seguro, una fusión de Ernest Hemingway y George Orwell–, a la vez que los actores-defensores escenifican dicha noticia. El segundo corresponde a la travesía iluminada de dos anarquistas, Federica y Pilar. Durante la misma, son rodeadas por una opaca neblina entre la cual se avista el fragor del combate y se perciben las voces de los militares dictando sus estrategias. A la vez, se oye una voz en “off” que sale del recuerdo de Francisco, quien les urge a las jóvenes a refugiarse en el lado franquista, habiendo cuenta la persecución de los anarquistas por parte de los comunistas.

Un texto teatral escrito en colaboración con Luis García Matilla, *Como reses* (1987), es la otra obra de López Mozo. Crónica, desde 1909 hasta 1939, el sino de algunos trabajadores explotados, cuyo líder valiente y homosexual extirpa el poder del matadero de los pudientes para devolverlo a los trabajadores al estilo Robin Hood, hasta que el jefe retoma el mando al final, coincidiendo con la victoria de los franquistas en la Guerra Civil. A todas luces, esta pieza exhibe muchos puntos de contacto con *Santa Juana de los mataderos* (1931) de Brecht.

Dos obras de carácter brechtiano que constan de epopeyas crónicas y trágicas, y que abarcan un amplio transcurso, cuya extensión va desde antes de la lucha armada de 1936 hasta después de la misma, se enfocan, sendas, en un individuo intrahistórico y antiheroico. Ambas fueron escritas durante el último lustro del franquismo por dramaturgos de la generación “realista”¹³⁸ que habían experimentado el trauma del conflicto de 1936 siendo niños: *Historia de unos cuantos* (1971) de José María Rodríguez Méndez y *El camarada oscuro* (1972) de Alfonso Sastre. Entre elementos naturalistas, autobiográficos, intrahistóricos, esperpénticos, amén de la influencia del género chico y el drama ibérico de José Martín Recuerda,¹³⁹ la heroína intrahistórica de la epopeya trágica de Rodríguez Méndez, María Pepa, se convierte en una rebelde de la España eternamente vencida que lucha como una Madre Coraje – de hecho, vende productos durante la Guerra Civil para mantener a su nieto– contra la

¹³⁸ La generación realista se trata de una calificación polémica, pues cada autor incluida en dicha categoría se vale del naturalismo de un modo distinto, por lo común combinándolo con otros géneros o recursos estéticos.

¹³⁹ El auto-denominado “drama ibérico” de Martín Recuerda se caracteriza por su uso del teatro poético, sus momentos frenéticos y carnavalescos, su lenguaje popular para caracterizar a los personajes de origen humilde, y sus campesinas o mujeres de clase baja que luchan, contra viento y marea, tanto para la justicia como para que alguien las escuche.

injusticia y la traición a lo largo de los sesenta y dos años, de 1898 a 1960, que dura la acción dramática de *Historia de unos cuantos* .

La duración del tiempo dramático de *El camarada oscuro*, por su parte, abarca los setenta años –de 1902 a 1972– que pervive, con frecuencia a duras penas, un héroe épico e intrahistórico: un anarquista valiente, obstinado y casi maniaco, Ruperto, a quien Sastre compara con otro revolucionario, Jesucristo. Sirviéndose de su auto-denominado especie de “tragedia compleja”, que intercala y mezcla varios géneros dentro de la misma obra, Sastre agrega elementos de la tragedia, el esperpento, el teatro documental, la farsa, el teatro político-social, el realismo, el drama, el grotesco y el melodrama, a componentes del teatro épico brechtiano, para crear un texto de momentos sumamente teatrales, entre los que se destaca el momento pirandelliano en el que el Autor se mete en su propia obra para dialogar con, e interpelar a, su protagonista sobre sus prejuicios en torno a los intelectuales –sugiriendo así que el proceso de escritura es bidireccional–, y dirigir el final de su pieza ante la persecución de los censores.

El último de los cinco textos teatrales brechtianos sobre la lucha épica contra la férrea dictadura es una pieza extensa, camaleónica en estilo y tono, que sería difícil de montar: *Historia de los Arraiz* (1973) de Hermógenes Sainz (1928). Es una crónica épica con rasgos autobiográficos sobre otra suerte de Madre Coraje y viuda abnegada, la Pepa, y sus sacrificios inagotables para sacar adelante a sus ocho hijos, quienes sobreviven en circunstancias aciagas desde la muerte de su marido en Melilla a principios de la contienda civil hasta 1973, año en el que muere su nieto durante una protesta política contra Franco.

3.1.3 Un éxito nostálgico: *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán-Gómez

Un éxito tanto de crítica como de público, este ganador del premio Lope de Vega en 1978, no estrenó hasta que se estabilizó la situación política-social volátil de la transición en 1982, cuando disfrutó de un éxito tan imponente que la empresa teatral se vio obligada a extender las representaciones más allá del tiempo acordado de 30 días. No obstante, cabe reincidir en que Fernando Fernán-Gómez escribió *Las bicicletas son para el verano* (1978) en un clima de transición política, lleno de vicisitudes, en el que, para apaciguar el miedo de una repetición del conflicto armado

de 1936, reinaba la exoneración extendida de cualquier culpabilidad, amén de la amnesia colectiva y la consigna general de que “todos somos culpables”. Si bien es verdad que el dramaturgo –también actor, guionista, director, y literato– pone de manifiesto las graves consecuencias que un trauma histórico, como el de la contienda civil, tiene sobre la retaguardia en *Las bicicletas son para el verano*, también es cierto que la culpabilidad de las atrocidades se comprende como algo externo que influye tremendamente en el rumbo de las vidas de algunos vecinos, antihéroes intrahistóricos de sus circunstancias aciagas. Pero, conforme explica Eduardo Haro Tecglen, tal perspectiva de la conflagración, como una tragedia sin culpables, refleja un dato real en el espacio dramático de *Las bicicletas son para el verano*, Madrid:

En la guerra civil, concretamente en Madrid durante los años del cerco y sobre todo pasados los primeros momentos, había una generalización de estas pequeñas unidades de convivencia, en las que las alusiones a los bandos y a las ideologías podían no pasar de impertinencias educadas, de ironías más o menos fuertes, que podían resolverse en una especie de ayuda mutua y a veces, por qué no, en algunos pactos o negociaciones implícitos –en algún momento de la comedia se hacen explícitos– de intercambio de favores según las alternativas de la guerra. (35)

De ahí que Fernán-Gómez incluye entre sus protagonistas a republicanos, fascistas, e incluso una criada y su marido que medran, cambiando de bando según les convenga. Aunque se perciben las inclinaciones ideológicas del autor mediante el realce de las secuelas nefastas que la victoria de los nacionales trae para la familia del protagonista, Luisito, Fernán-Gómez acentúa, por encima de las ideologías profundas, el amor, la solidaridad y la confraternidad que manifiestan con frecuencia estos vecinos, quienes comparten el miedo, el hambre, el sufrimiento, y la incertidumbre de vivir en una zona bélica. Como señala Luis Fernández Fernández, el dramaturgo considera “con ternura a todos los personajes”, sin miramientos ideológicos (239).

Fernán-Gómez recalca, asimismo, esta falta de maniqueísmo, tan propia de la época de la transición democrática en la que escribió *Las bicicletas son para el verano*, a través del estilo costumbrista de la pieza. El humor tierno, y sobre todo la ironía, los cuales infunden el diálogo cotidiano, también des-dramatizan el hecho bélico que acorrala a los personajes habitualmente en el espacio reducido del edificio de departamentos. Tal ironía se pone de relieve, especialmente, debido a que el espectador-lector ya sabe la trayectoria y el desenlace de la refriega civil. A título de ejemplo, he aquí la conversación entre Doña Dolores y su criada María en Julio de 1936, momento en el que el novio de ésta vende una gran cantidad de comida, de modo clandestino, a la Señora:

Doña Dolores. –Digo que es una suerte porque por lo menos debemos comprar para quince días. Yo no me fío de que esto termine antes. [...] ¿Y esto?

María. –Tres kilos de azúcar.

Doña Dolores. –Pero, bueno, mujer... Tenemos para un año. Tampoco es para tanto. (Fernán-Gómez 95)

De igual modo, se advierte la manera con la que la conflagración ensaña mordaz y cruelmente con la inocencia de Luisito y la libertad femenina de su hermana, Manolita cuando se compara el diálogo al principio de la obra con el del final. Con respecto a Manolita, no duda en burlarse del memo del vecino que quiere casarse con ella, una mujer libre para relacionarse con quien quiera sin compromisos, al principio del conflicto civil, hasta que el hombre con el que tiene un hijo muere en una batalla. Este hecho, combinado con la penuria en la que vive su familia en plena guerra civil, la compele a casarse con el vecino lelo. Luisito, por su parte, se queja de su escuela y pide una bicicleta para salir con una chica al principio de la pieza. Al final, sin embargo, su padre reconoce que la bicicleta que quería antes de que estallara la refriega le vendría bien ahora, para el empleo humilde de “chico de los recados” que está obligado a aceptar para “arrimar el hombro” en la posguerra inmediata, época en la que reina la escasez y enrarecen las oportunidades de estudiar o trabajar entre los vencidos

Si bien *Las bicicletas son para el verano* avanza de forma lineal –pero empieza y termina en el mismo espacio escénico, el campo en las afueras de Madrid–, abarcando los tres años en los que duraron la Guerra Civil, lo que la diferencia de, por ejemplo, el teatro realista de *Historia de una escalera* (1949), de Antonio Buero Vallejo, viene a ser “su condición de recordada, de escrita desde otra época, desde otra mentalidad distinta, sabiendo ya el resultado final”. Aún más, los protagonistas de *Las bicicletas son para el verano* son, como señala Haro Tecglen, “también abstracción del propio Fernán-Gómez”, pues “todos viven en su memoria y en su recuerdo.” Por tanto, Luisito –quien experimenta la contienda civil con la misma edad que tenía el propio autor cuando la vivió–, o hasta un compendio de personajes dispares, podrían representar facetas distintas de la autobiografía del mismo autor. Pero además de su propia experiencia, y la que le hubieran contado sus allegados y conocidos, Fernán-Gómez había leído bastante sobre la lucha cainita. Como aduce Haro Tecglen, el carácter de recuerdo de *Las bicicletas son para el verano* “no solamente actúa en el autor, sino también en el lector o espectador, puesto que se mezclan acontecimientos directamente conocidos o escuchados de viva voz por

quienes los conocieron” (31-34). La tremenda humanidad con la que retrata Fernán-Gómez este cacho de vida cercado por un trauma colectivo sería, a fin de cuentas, fruto de la mezcla de la pericia del autor, su propia memoria social y personal, combinada, a su vez, con las reminiscencias de los actores, lectores y el público. Hasta el mero acto de escribir este texto durante la transición política, momento en el cual prevalecía el olvido colectivo, deviene un acto emprendedor para con la memoria social.

De este modo, y a pesar de no recurrir manifiestamente a los recursos de la memoria histórica activa, el tono nostálgico de la pieza con respecto a la inocencia de la niñez perdida, su carácter de evocación personal y colectiva, amén del éxito insólito del montaje en 1982, convierte a esta pieza de Fernán-Gómez en un hito teatral que contribuyó, sin duda, a la formación de la memoria colectiva del conflicto de 1936 durante un momento de gran envergadura para la sociedad española: el final de la transición política. No cabe duda de que su escritura, su conversión en película en 1983, y su puesta en escena, reflejan e intervienen en la formación de la memoria social española con respecto a la lucha cainita. *Las bicicletas son para el verano* y su recepción son, en definitiva, imágenes vivas y descollantes de cómo se moldea la memoria histórica.

3.1.4 Los textos teatrales que tienen lugar en fechas determinadas de la Guerra Civil: *Caballos de mar* de Rudolf y Josep Sirera y *El último dragón del Mediterráneo* de Alberto Miralles, entre otros

Entre las obras que se sitúan en un momento determinado de la guerra civil, cabe *Viento de Europa* (1986) –el primer acto corresponde al día que inicia la lucha armada en 1936 y el segundo acto tiene lugar durante un día de la posguerra inmediata, en 1941–, de Francisco Ors Jarrín, una de las varias obras en las que el espacio único, en este caso el interior de una casa burguesa, refleja, simbólica e intrahistóricamente, los acontecimientos históricos exteriores. Como acabamos de observar, esto ocurre, asimismo, en la mayor parte de la acción dramática de *Las bicicletas son para el verano*. En *Viento de Europa*, el pequeño dictador de la familia, Ernesto, maltrata y miente a su mujer sacrificada, Hortensia, cuando se entera que le había pasado a ella una enfermedad venérea contraída a raíz de sus relaciones infieles con una amante. Afortunadamente, Hortensia se libra de este tirano pervertido que no

la ama cuando decide suicidarse, y por tanto, carga una medicina suya, la misma que Ernesto, ignorante de esta decisión, le roba codiciosamente para tomársela toda, envenenándose fortuita y mortalmente a causa de su egoísmo.

Inspirado en una novela de Max Aub, *Campo de almendros* (1968), una obra en un acto que fue galardonada con el premio Kutxa de la Ciudad de San Sebastián, tiene lugar en un espacio único, el puerto marítimo de Alicante, durante un tiempo dramático único: el 29 de marzo de 1939. En concreto, la acción dramática de *Mar de almendros* (2001) de Juanluis Mira Candel (Alicante, 1955) se sitúa en la última ciudad en caer a los franquistas durante el último día de la Guerra Civil. La desesperación consiguiente que se cierne sobre esta aglomeración de republicanos que espera fútilmente, como Vladimir y Estragon en *Esperando a Godot* (1952), el último barco que presuntamente zarpará para el exilio, da pie a reacciones diversas entre los cuatro protagonistas republicanos, entre las que se destacan la locura de la madre, amén de la habilidad milagrosa de los cuatro de ilusionarse con las hermosuras sencillas de la vida, como por ejemplo, los almendros. De ahí el simbolismo del título. Miembros de un grupo teatral sorprendido por el final de la Guerra Civil en plena puesta en escena, los cuatro siguen disfrazados en medio del montaje real de su tragedia auténtica, tanto colectiva como personal. Y es que la novia, Mariola, decide sacrificarse infaustamente y casarse con el director del grupo –el franquista que aprovecha siniestramente de las circunstancias aciagas–, Gonzalo, a cambio de la apalabrada salvación de sus padres y novio a bordo del misterioso barco que no se sabe si, en realidad, llegará.

Una traducción del texto original en catalán por parte de los propios autores y hermanos, Rudolf y Josep Lluís Sirera, *Caballos de mar* (1992) vuelve al tema brechtiano de la lucha de clases, plasmando, de manera más experimental y menos doctrinaria, los prejuicios y acercamientos que existen entre las clases bajas y altas. El texto también alude al fracaso del amor entre ambas clases, argumento que, por cierto, descalifica la tesis tan popular entre el teatro burgués de los años 50 y 60, la que sostenía que el amor y el matrimonio entre dos personas de clases distintas era el camino a seguir para la reconciliación entre las dos Españas escindidas cruentamente durante la Guerra Civil. Pues bien, será la afección del Doctor Delamo –un hombre de origen humilde, convertido en un doctor prestigioso que, pese a su éxito profesional, no pierde de vista sus raíces– para Violaine, la bailarina burguesa abocada a la desilusión con respecto a la mercantilización del arte, que llegará a suavizar sus

prejuicios en contra de la clase privilegiada. Efectivamente, ésta le asegura que, “la gente vale por ella misma, por lo que tiene en su interior, por lo que hace...”, en lugar de por su origen y su clase (Sirera 38).

A lo largo de las tres secciones, los hermanos Sirera entremezclan de modo ingenioso la realidad de la vida española –plasmada primordialmente desde el punto de vista de la nueva burguesía y algunos cuasi-artistas, quienes se fijaban más en las ganancias que en el arte en sí– con las guerras fantaseadas por vía de la meta-representación *ekphrástica*.¹⁴⁰ De hecho, la “primera sección” comienza y termina con la misma secuencia de rodaje de un film de circunstancias, cuya acción se ubica en los albores del conflicto civil. El tiempo dramático principal, que se supone que tiene lugar, asimismo, al principio de la Guerra Civil, incluye elementos metateatrales. Así, por ejemplo, el cambio de disfraz del Doctor Délamo desencadena los recuerdos de éste sobre el modo por el cual la casa, mentada *Caballos de mar* al igual que el título de la pieza, amén de sus visitantes y habitantes, habían cambiado a lo largo de las últimas tres décadas: de 1907 a aproximadamente 1936. Originalmente un regalo de amor por parte del marido difunto a Violaine, la casa deviene en una escuela de danza dirigida por su viuda, y luego en un plató de cine con fines lucrativos cuando, al morir la propietaria viuda, su hija Agnès llega a ser la dueña de *Caballos de mar*.

Tales representaciones de los cambios experimentados por esta casa casi “viva” proceden de reminiscencias suscitadas por el rodaje que se lleva a cabo dentro de este Lugar de la Memoria, el mismo que alberga bastantes recuerdos para el Actor-Doctor Delamo. Estas mudanzas temporales se patentizan ante el público o el lector de los siguientes modos: mediante cambios del decorado –sobre todo en lo que se refiere a la casa prosopopéyica–, referencias, o bien a las edades de los personajes o bien a la fecha a través del diálogo o un parlamento en “off”, acotaciones descriptivas, y algunas mutaciones físicas y de vestimenta por parte de los personajes. De igual manera, las analepsis del Doctor-Actor Delamo se representan sobre el escenario a través de voces en “off”, provenientes de sus recuerdos o los de otros personajes, lecturas epistolarias, y sobre todo por representaciones “vivas” de los *flashbacks*.

A veces los actores del film salen de sus papeles para discutirlos con la directora, Agnès, la hija de Violaine, o para confiscar la casa y “Violeta Films” para el

¹⁴⁰ *Ekphrasis* es la descripción vivaz de una forma de arte por parte de otra forma. En este caso, el drama describe y da vida al film que los actores están rodando.

bando republicano. Después de que Agnès se exalta y defiende su estudio de cine-casa contra las ideas revolucionarias de la colectivización, “*se oye el ruido de fondo de un disco de gramófono en movimiento y, a continuación, la voz de Angès, bastante mal grabada*”, que vuelve a repetir su discurso anterior (Sirera 26). En efecto, los milicianos-actores registran sus palabras como una prueba contra su persona. Tales grabaciones vocales, juntas a algunas fotografías, dan testimonio al recuerdo del Doctor, a menudo dentro del marco del mismo rodaje. Inclusive se conjuntan las escenas *ekphrásticas* del film con los *flashbacks* del Doctor, hasta que resulta complicado y casi imposible separar, tanto la realidad de la fantasía, como el primer tiempo dramático del de los recuerdos. A título de ejemplo, en el momento en el que prenden a Agnès por su discrepancia con algunas ideas revolucionarias en boga, durante una escena que se supone que pertenece a los recuerdos del Doctor, este personaje sale, “*de capitán del Ejército regular, con una caracterización física bastante semejante a la de la secuencia 1*” en la que ruedan el film (28). Aparte del aspecto físico del Doctor Delamo, éste también repite algunas de las frases ya rodadas en el film. Cabe preguntarnos si dicha escena corresponde a la memoria naturalista o fílmica del Doctor, o quizá a ambas.

La “segunda sección”, por su parte, se entrelaza con la primera, pues tiene lugar en el mismo sitio de la *ekphrasis* cinematográfica que la “primera sección”, es decir la casa. Sin embargo, sabemos por las acotaciones que “*los personajes se visten a la moda de 1908*” (31), por lo que se puede suponer que el tiempo dramático corresponde a una analepsis por parte del protagonista Delamo que sirve, o bien para explicar la decisión de casarse de Agnès y Frederica, o bien la determinación de convertir la casa en un estudio de celuloide, algo contradictorio a los deseos de Violaine, su dueña original. Y es que esta primera propietaria de la casa reverenciaba las verdaderas obras de arte, a tenor de menospreciar los proyectos cuasi-artísticos con fines lucrativos como el de la filmación por parte de su hija.

A finales de la segunda sección, la Voz de Ignasi Delamo informando a la Voz de Mujer sobre la muerte precipitada de Violaine en un accidente de tránsito, suscita, de modo funcional, los recuerdos del primero. Estos se plasman vía *flashbacks* que se mezclan con reproducciones fílmicas, tanto bélicas como las que corresponden a algunas interpretaciones artísticas, o bien por parte de Violaine o bien por la de sus antiguos estudiantes de danza. En una “*pantalla relativamente reducida en relación con toda la superficie disponible*” se proyecta una película en la que “*Violaine,*

vestida 'a la griega', un poco en la línea de Isadora Duncan, interpreta una danza que resulta bastante extraña por la deficiente reproducción del movimiento y la falta de sonido de referencia” mientras que “*únicamente se escuchan, fuera de escena, las voces de Delamo y Violaine*” (42), quienes comentan la perspectiva de Violaine con respecto al arte antes de volver, nuevamente, al tiempo dramático del informe de la muerte de su amiga por parte de Delamo. Cabe subrayar que las deficiencias reproductoras en lo que se refieren tanto al film de danza como al susodicho gramófono, simbolizan, a buen seguro, los defectos de la tecnología como método fidedigno de la reproducción del pasado. De ahí lo esencial de la memoria individual y colectiva. El *flashback* de Delamo termina al final de la segunda sección con el anuncio, por parte de la institutriz, de la muerte de la fundadora de la escuela de baile, Violaine, por lo que la danza simultánea de sus alumnos ha perdido todo sentido, volviéndose absurda.

Las primeras secuencias de la última sección, por su parte, corresponden al rodaje de una película protagonizada por un caballero andante, es decir Delamo, y otros soldados “*con uniforme del Ejército francés, durante la Primera Guerra Mundial, muy maltrechos*” (51). La Voz de Delamo, desde afuera de la escena, proclama: “Me interno en esta locura colectiva, y logro aplacar un poco mi dolor, pero no olvido...No puedo borrar los recuerdos...Las guerras, la muerte, cómo las odio y qué oportuna que ha resultado ésta para intentar una huida...Una huida, sí. Bienvenida, pues, esta guerra que sirve para ocultar mi cobardía entre los cuerpos de los vencidos [...]” (51-52). Su participación en tal cinta hace confluír de nuevo el recuerdo de Delamo –tanto de la muerte de su amiga, y la conversión de la casa de ésta en un plató de cine por parte de su hija, como de su experiencia de “oficial francés de verdad en la Gran Guerra”– con el rodaje de ficción, por lo que se disculpa “*algo molesto*”: “Es que el último invierno en el frente, cerca de Ardenas, fue terrible. Y recordarlo de nuevo...” (54-55).

En la siguiente secuencia Agnès se disfraza para el rodaje mientras que la *Voz de Hombre*, que representa una evocación de su padre difunto, quien ha vuelto a vivir casi a modo de un espectro viviente –pero, en este caso, únicamente mediante su voz– sobre el escenario, le recuerda a su hija que *Caballos de mar* fue una obra de amor y que su hija solamente la querrá si se encuentra en armonía con su vida. Agnès, sin embargo, hará caso omiso a la advertencia paternal, pues se casará con Frederic a

pesar de no quererle, y por tal razón la casa llegará a fastidiarla. Por ende, la convertirá en un estudio fílmico con miras a la adquisición de riquezas materiales.

Por último, la repetición del rodaje de la misma secuencia de la película de la Guerra Civil que inició y terminó la primera sección, se entrelazará nuevamente con la memoria de Delamo, esta vez con respecto a su detención hipócrita por parte del gobierno del dictador Primo de Rivera. De igual modo, el Doctor-Actor Delamo vuelve a recordar cómo se consagró el estudio del séptimo arte en el lugar en que ahora filman, es decir *Caballos de mar*, una casa originalmente dedicada al amor y al arte verdadero. La última secuencia comienza de manera meta-artística, pues varios personajes y el Electricista discuten sobre el decorado y el uso del “Himno de Riego” para dar “solemnidad al acto...” (73). Luego re-representan, con algunas adiciones, la escena cinematográfica sobre la Guerra Civil que dio inicio a la obra. En resumen, los hermanos Sirera combinan de manera singular la mezcla *ekphrástica* de la ficción cinematográfica con la realidad, creando una confluencia y alternación temporal, mayormente a partir de los recuerdos funcionales suscitados en el Doctor-Actor por las filmaciones bélicas en las que participa.

De acuerdo con su propio autor, Alberto Miralles, *El último dragón del Mediterráneo* (2001) se trata de una obra misteriosa que constituye una “metáfora sobre el mal” (*El último dragón* 117). Con un discurso mítico sobre el mal y el bien, retrata fantástica, simbólica, y linealmente los entresijos de la época entre la declaración de la primera república en 1931 y el principio de la Guerra Civil en 1936. Entre los claroscuros de la luminotecnia, el personaje principal ficticio, Mercán, quien se apoda, como el título del texto teatral, el “dragón del Mediterráneo” –por la vela de humo que sale perennemente de su cigarrillo, símbolo del tapujo de sus connivencias en el negocio de contrabando del tabaco en el Mediterráneo–, resulta ser un politiquero altamente poderoso. Ello se pone de manifiesto en su conversación con un periodista.

Mercán. –Lo del contrabando, la compra de ayuntamientos, el tráfico de armas, la instigación al crimen, mis corrupciones de cuando era diputado...

Figueroa. – ¿Reconoce todo eso?

Mercán. – ¡Claro! Empecé sobornando a toda la Dirección General de Carabineros para que hicieran la vista gorda con el contrabando de tabaco. Cuando los políticos quisieron echarme el guante, toda la costa mediterránea trabajaba para mí. Detenerme hubiera sido dejar en medio del hambre a miles de personas que no les hubieran votado. Sin contar que cada vez que un político se fumaba un cigarro se convertía en mi cómplice (Miralles, *El último dragón* 145).

En función de la entrevista, no sólo llegamos a conocer la raíz y el alcance de sus confabulaciones ruinas, pero también su tergiversación de la prensa. Además de procurar sobornar a Figueroa, admite a su secretario: “Estoy harto de defenderme. Creo que ha llegado el momento de comprar un periódico de izquierdas y poner en la dirección a un republicano con dificultades económicas” (148). De hecho, cuenta con “un ejército de sombras para cuando se lo necesite” (162). En este sentido, el protagonista se asemeja a un dios, o más bien a un diablo, que manipula las vidas ajenas a su antojo e influye en los acontecimientos históricos. Un autodenominado “ladrón” a “gran escala”, Mercán asevera que le encanta trabajar perversa y desapercibidamente en las entrañas de la política y la economía de España, por lo que determina: “Yo vivo porque otros mueren y si no mueren los mato” (130).

Dentro del marco de esta ficción histórica, Mercán se relaciona con figuras de la talla de Primo de Rivera y Franco –un personaje latente cuya existencia se infiere por una llamada telefónica– a lo largo de la acción dramática, repleta de momentos sumamente teatrales. Cabe destacar el influjo de Mercán en los acontecimientos históricos. Así, en un momento que refleja teatralmente su tremendo peso dentro del ámbito político, Mercán, de frente al público, “*comenta con Quintanar lo que el líder falangista debería decir, para comprobar que de inmediato, lo dice*” José Antonio Primo de Rivera, quien se va dando su discurso de espaldas al público. De esta forma el protagonista, quien había ensayado todo el discurso con Primo de antemano, pone de manifiesto el razonamiento –además de las estrategias subrepticias– de los argumentos políticos, desglosando y revelando así su propia complicidad en el proyecto político de Primo para el público verdadero de la pieza. Al concluir el discurso de Primo, Mercán declara nefasta y ominosamente: “Le daremos el poder y nos quedaremos con su alma” (164). Como explica a Villanueva, su secretario: “La influencia es la capacidad de controlar la acción de otras personas, cambiando sus preferencias, pero para influir en ellas es necesario actuar silenciosamente” (155).

Pues bien, conviene destacar la única desviación del avance lineal de la acción dramática, la cual se produce cuando el protagonista, el “personaje imaginario” cuarentón, arquetipo de la vileza, Mercán, se desdobra del “personaje simbólico” veinteañero Joven (118), el único personaje bautizado con nombre genérico. En realidad, el origen del Joven estriba en la memoria-conciencia del protagonista malvado. Se asoma, por ejemplo, cuando Mercán respalda a Primo de Rivera

económicamente, incitándole a liderar la Falange en el golpe de estado, con el fin de reprobado este apoyo descarado por parte de su homólogo mayor al dictador español:

Joven. –Es sorprendente que protejas a Primo de Rivera.

Mercán. –Me recuerda a ti.

Joven. –Sólo porque es más joven que tú.

Mercán. –Todos hemos sido jóvenes.

Joven. –El mérito está en seguir siéndolo pese a la edad [...] Esa manipulación la has inventado tú en tus periódicos. (*Citándole, irónico.*) ‘En vez de golpe, alzamiento; en vez de violencia, acción’. No puedes engañarte a ti mismo.

Mercán. – ¡Primo de Rivera tiene ideales!

Joven. –Los ideales no se defienden con pistolas. José Antonio ha creado un partido violento y puede ser destruido por la violencia de sus seguidores [...] Es violento y le incitas a que lo sea más.

Mercán. –Para él la violencia es legítima.

Joven. – ¡Ya estamos otra vez! ‘Violencia legítima’. Eso es, como dijo tu hija Irene, una contradicción como ‘obediencia y amor’. Pero recuerda que el amor se da, no se exige; por eso es amor (174-175).

De manera que Mercán recurre a su propio recuerdo, simbolizado en el personaje del Joven, para comunicarse con y disputar su conciencia. Tal comunicación se asemeja, en realidad, a una representación en vivo del mito sempiterno del diablo y Dios, del bien y del mal.

El álter-ego Joven de Mercán –una versión buena y humilde del Mercán mayor, con el que comparte su obstinación y seguridad en sí mismo– se asoma con frecuencia para advertirle al protagonista con mucha perspicacia que si sigue engendrando el mal, se convertirá en su propio verdugo: “Podríamos haber sido de otra manera”. He aquí la acotación que describe el primer encuentro escenificado del Mercán con su homólogo joven:

Enciende una lámpara y va a sentarse en el sillón, pero hay un joven ocupando su sitio. Mercán no parece sorprendido por su presencia. El joven, vestido con ropas humildes y un poco antiguas, posee sin embargo una gran seguridad cuando habla. Cuando Mercán y él están juntos, puede apreciarse que con treinta años de diferencia, son el mismo personaje (132)

Lamentablemente, Mercán hace caso omiso a las advertencias de su conciencia-recuerdo personal, representado por el Joven, quien dialoga de modo natural con su homólogo mayor para intentar prevenir su auto-destrucción, así como la devastación cruenta y colectiva que éste provocará. Le asegura al Joven, “me he acostumbrado incluso a ti”, patentizando así la frecuencia de las visitas ocasionadas por su propio recuerdo-conciencia. Hasta ambas versiones de Mercán llegan a pronunciar una frase juntas (132). Lógicamente, el Joven, con quien Mercán conversa únicamente cuando está a solas, pasa por desapercibido entre los otros personajes de la pieza, si bien su hija menor, Anita, “habla al joven como si fuera su padre” (134).

Significativamente, esta primera entrada del Joven en escena coincide con la primera vez en el texto teatral que Mercán mayor pisa su hogar. En cierto sentido, los negocios económicos y políticos depravados del personaje principal corren paralelo a la forma execrable con la que trata a su familia. La desunión familiar provocada por Mercán se advierte en el hecho de que dos de sus hijos se alejaron de manera manifiesta del modo de ser de su padre, e irónicamente, su único hijo que heredó sus valores se ha dedicado a conspirar con su cuñada, Nuria –una homóloga femenina de Mercán–, con el fin de apropiarse del dinero de su progenitor. Por añadidura, las infidelidades que el protagonista ni intenta disimular, el hecho de que se ha casado con su mujer por su dinero, y su abuso de joven a ésta cuando estaba encinta, han resultado en que su mujer no le habla, y en que su última hija, Anita, nació tonta. Curiosamente, el único momento en el que se observa una pizca de cariño en este personaje malvado –aparte de la escena en la que confiesa a su hija mayor, Irene, su soledad y vulnerabilidad–, restándole perversidad, sucede cuando abraza a Anita “*con ternura, la sienta en el regazo del joven y se sitúa detrás del sillón*”, observándolos “*con una nube en sus ojos*”. Habría que hacer hincapié, empero, en que el que “*musita la canción que adquiere el tono de una nana dulce y triste, mientras acuna a la niña*” de quince años, se trata del homólogo joven de Mercán, y no su versión mayor, pues aparte de no estar en consonancia con sus incesantes chanchullos, sabe que cualquier expresión de afecto suya tendrá su raíz en un gran sentimiento de culpabilidad, como declara el Joven: “(A Mercán) Por mucho que la cuides y la mimes, no dejarás de sentirte culpable por haberla convertido en lo que es” (134-135).

Al final de la obra los tejemanejes de Mercán en cuanto a su familia le salen contraproducentes, pues por accidente un sicario contratado por él asesina a su hija Irene en lugar de a su nuera, impulsando al enamorado de la primera, Mateo, a disparar al padre de su novia difunta. Antes de que Mateo le dispare, Mercán mira a su homólogo joven, quien declara: “El que muere por el rayo no oye el trueno”. Por así decirlo, Mercán había hecho caso omiso a las advertencias de su recuerdo “vivo”-conciencia, resultando en una herida mortal. Después de que “*el joven cae con él, haciendo exactamente los mismos gestos y ademanes*”, para acentuar el hecho de que se tratan, en realidad, de la misma persona en diferentes etapas de su vida, el Joven añade: “No disfrutarás del mal que has creado” (192-193). Como vaticina el homólogo de Mercán, las maquinaciones de un complot terrible, el cual terminará

conduciendo al país al estallido del conflicto civil en 1936, apenas han comenzado a dar sus frutos nefastos en el momento de su muerte.

Lo sanguinario de la lucha cainita que el protagonista ha tramado se presagia con una escena en la que los discursos de los líderes de izquierdas y de derechas, ante los féretros de sus militares asesinados –José Castillo y Calvo Sotelo respectivamente–, “*se mezclan hasta hacerse ininteligibles y cuando la acción pasa a otros espacios, se convierten en el rumor de moscardas que tantas veces se ha oído*”, como símbolo de las muertes incalculables que provocará Mercán con “su” Guerra Civil. Las víctimas venideras de la contienda civil se encarnan así: “*Con los entierros al fondo, se suceden escenas en diferentes espacios a los que acuden los personajes en cruces continuos buscando el lugar de su muerte*” (186-187). Justo antes del asesinato de su protagonista, Miralles lleva al espectador entre bastidores para que atestigüe los juegos político-económicos soterrados, en los que participan hombres como Mercán, y entre cuyas consecuencias se incluyen guerras como la española de 1936. En efecto, después de cambiar de chaqueta varias veces, atizar la enemistad entre ambos bandos, negociar con los alemanes una ayuda, y “prender la mecha” del conflicto civil, conchabando clandestinamente el asesinato de un destacado militar izquierdista para que los republicanos la vengaran, Mercán brinda un cheque en blanco a Franco, quien se lo había pedido para “huir a Marruecos y ponerse al mando del Ejército”. Acto seguido, Mercán informa “*al Joven*”: “¡El golpe está en marcha!”, frase que impulsa a éste a rectificar: “La guerra está en marcha”. A modo de justificación, esta especie de buitre o sanguijuela esclarece a su recuerdo-conciencia de Joven: “Nunca quise acabar con la República, ni que volviera la Monarquía. Mis negocios no prosperan con la paz social. Yo proveo a los demás de lo que les falta, por eso necesito que falte mucho: ya sea tabaco o armas, sobre todo armas. La guerra es el terreno de mi prosperidad.” Durante su penúltima entrevista con su homólogo mayor, el Joven lamenta “cada vez estoy más lejos”, por lo que Mércan replica sin reflexionar: “Es el precio que se paga por crecer” (189-190). En efecto, Mércan se ha alejado definitivamente de su conciencia-memoria encarnizada en el Joven, al que ha terminado por desoír e incluso dar lecciones sobre como avivar una refriega.

Pero siendo la misma persona, el Joven y Mercán “*mueren exactos*”, mientras que de modo sumamente simbólico, se entonan distorsionadamente las canciones representativas de ambos bandos, interrumpidas por los disparos, aullidos mortales de las víctimas de la conflagración que el protagonista creó. A reglón seguido, “*un*

zumbido de moscardas” va “*invadiendo todo hasta hacerse insoportable*”, mientras que Anita, símbolo de las víctimas inocentes de su padre y la única que acompaña su cuerpo yacente en la soledad profunda de la muerte, juguetea irónica y patéticamente con el reloj musical de su progenitor, ignorante de su fallecimiento. En suma, mientras que Miralles se sirve de un personaje que encarna la memoria personal y la conciencia de Mercán, el Joven, la muerte simbólica de ambos en medio de la confusión del conflicto civil sugiere el legado aciago que este hombre desalmado dejará en la memoria colectiva. Sin embargo, ya que apenas se conoce la responsabilidad del personaje en el conflicto colectivo, la memoria social del trauma colectivo que éste ha maquinado de seguro será tergiversada. Pero esto sería otra historia.

3.1.5 Dos obras sobre Guernica

La cuarta obra sobre Guernica, *Guernica y después* (1982), sigue a las siguientes tres obras: *Guernica* (1959) del exiliado Fernando Arrabal, *Guernica* (1969) del joven dramaturgo López Mozo, y *Pablo y el minotauro* (1980) del exiliado José Martín Elizondo. La más experimental de todas las obras escritas sobre el nefasto bombardeo de la ciudad vasca de Guernica en 1937, *Guernica y después*, del crítico destacado de teatro español y francés, Francisco Torres Monreal, se sirve de la improvisación que observamos anteriormente en el *happening* de López Mozo, al igual que la metateatralidad que veremos en la pieza de Martín Elizondo. De una manera similar a la de la Comedia del Arte italiano, cuyos protagonistas arquetípicos intervienen en esta obra sobre Guernica, las cuatro escenificaciones escritas por Torres Monreal, de las que cuales *Guernica y después* es la primera, toman forma de guión, más que de texto teatral fijo. Del modo parecido a *Noche de guerra en el museo del prado* (1956) de Rafael Alberti, Torres Monreal se vale de personajes y elementos de cuadros pintados en otra época para hacer confluír, en este caso, tres momentos distintos: 1) el de la pintura de Picasso de su obra anterior a *Guernica*, y sobre todo el del *Arlequín* (1917) y de *Los tres músicos* (1921), entre otros que gozan de personajes de La Comedia del Arte italiano como sus protagonistas; 2) el de la época de la que provienen tales protagonistas, entre los siglos dieciséis y diecisiete, y 3) el que corresponde a la pintura de *Guernica* en 1937. Esta fiesta teatral, mezcla, en

ocasiones, lo macabro, lo absurdo, la metateatralidad, el *ekphrasis*, el surrealismo, el expresionismo, y la pesadilla, con la música, el mimo, la danza, lo circense, y la poesía intertextual de autores como Pablo Neruda, para formar un batiburrillo experimental. Mientras que se proyectan diapositivas de los cuadros de Picasso, se ilumina el escenario de forma irreal, y se oyen Voces que comentan los cuadros del célebre artista español; a la vez, el Director-Clown desglosa el concepto del arte, la vida y la trayectoria artística de Picasso, además de dirigir metateatralmente esta fiesta-circo teatral. Entretanto, los personajes de La Comedia del Arte, algunos de los cuales han protagonizado cuadros que Picasso había pintado anteriormente al *Guernica*, hacen comentarios en italiano e intentan silenciar al Director-Clown. A la vez, cobra vida el *Arlequín* que había servido de modelo para un cuadro de Picasso en 1917. Acto seguido, sale el personaje de Polichinela que exhibe todos los característicos arquetípicos que le había asignado La Comedia de Arte en la época clásica: es presuntuoso, se imagina donjuán, y se jacta de su atractivo ante el público y el Director-clown, quien lo recuerda que se trata, en realidad, de un mamarracho jorobado. De este modo, insistimos, se convergen varios momentos teatrales: los correspondientes al origen de estos protagonistas de la Comedia del Arte, es decir los siglos XVI y XVII; el primer tercio del siglo XX, el cual corresponde a la pintura de los cuadros de Picasso en los que éste vuelve a convertirlos en protagonistas; así como la época de la escritura de la obra por Torres Monreal, a finales de la transición política en España; y el período de la Guerra Civil que terminará usurpando el tiempo dramático de esta escenificación.

A continuación, sin embargo, la obra que el Director-Clown procura dirigir, en el que Polichinela, abocado a la agresividad y el libertinaje, devolvió, en un “final feliz”, las “jóvenes a sus novios, bendijo sus matrimonios...”, se transforma en una escenificación más amplia y aterradora del *ekphrasis* del cuadro de Guernica. A modo de teatro total, la descripción de Guernica se funde con la historia de los personajes de la Comedia de Arte así:

Director-Clown. – (*mientras huye*). Cuidado, Polichinela, cuidado. Puede repetirse la historia de tu apaleamiento. Polichinela, no estamos ya en 1920. Estamos en 1937, y esta tierra de tu mejor pintor es ahora peligrosa.

Voces (*por separado*). – Huye, Polichinela, huye...

Altavoz. – ¡Atención, atención! Se advierte a todos los Arlequines, Polichinelas, y demás poetas y farsantes indeseables, que cualquier resistencia a nuestra Santa Causa Nacional será castigada con la pena máxima. ¡Viva la Cruzada! ¡Atención, atención! Se advierte...

Va creciendo –mientras se pierde el Altavoz– una música amenazante en el estilo, por ejemplo, de ‘Anillos’, de C. Halffter. Carcajadas aterradoras. De los laterales del fondo salen, lentas, las dos Figuras inquisitoriales, con doble careta blanca. Polichinela mira

*aterrado de un lado para otro. Le detienen, en su intento de huida, las miradas y brazos extendidos de las figuras. Aumenta el volumen de las carcajadas mezclado a la música. Polichinela se refugia en el suelo. Una de las figuras se dirige al muñeco Arlequín, lo levanta y arroja al suelo mientras la otra contempla la escena inmóvil. Colocan en la boca del escenario o lugar de la acción central, de modo ceremonioso, una cabeza de caballo y otra de toro. Desaparecen por donde entraron, lentos, con algún signo explícito fascista en el saludo –si el director de escena lo cree oportuno–. [...]Puestas las máscaras, los comediantes avanzan, lentos y hieráticos, hacia el lugar de la acción, donde se están proyectando los bocetos y detalles del **Guernica**. A los comediantes se les ha adelantado la Madre, con su Hijo de la mano, que desaparecerán por el fondo del escenario. Los dos primeros comediantes que llegan al escenario o lugar de la acción se colocan las caretas del toro y del caballo. (Torres Monreal 22-23)*

De esta forma, concurre la violencia de la Santa Inquisición de los siglos XVI y XVII –los mismos que corresponden al protagonismo de la Comedia del Arte– con la de la retórica religiosa que esgrimió el bando Nacional durante la Guerra Civil de 1936. Más aún, *Guernica y después* sintetiza el arte del período áureo, y el de inicios del siglo XX –particularmente las comedias italianas del Siglo de Oro y los primeros cuadros de Picasso, pintados a comienzos del siglo pasado– con el cuadro de Guernica, pintado en 1937. En efecto, los protagonistas de cuadros anteriores y de comedias de tiempos lejanos devienen, dentro del tiempo teatral de 1937 y con la ayuda de las máscaras que tanto caracterizaban los personajes de la Comedia del Arte, en figuras actualizadas, pero igualmente deformadas, del cuadro de Picasso. Esto pone de manifiesto el pensamiento marxista del autor en lo que se refiere a la Historia: se repite.

De igual modo que la obra cubista-expresionista de Picasso, este texto teatral pretende que prevalezca el sentimiento sobre las ideas y las moralejas, con el fin de desentrañar los extremos de la conciencia. Es por eso que Torres Monreal se aprovecha de la técnica de *ekphrasis*, o la descripción expresiva y dramática del cuadro de Guernica mediante gritos, efectos visuales, mimo y descripciones poéticas e incluso intertextuales, re-creando así el ambiente espeluznante que retrata dicho lienzo. “Todo ha sido”, como se queja el Director-Clown, “una cruel pesadilla” que ha terminado por monopolizar la fiesta teatral que éste había intentado dirigir hasta que el tremendo impacto del Guernica y su simbolismo expresivo había acaparado la escena. Por eso, recomienda a los comediantes que vuelvan a incorporarse, como si estuvieran despertándose de un sueño, para cobrar vida nuevamente: “Hace falta ejercicio y andar preparados para que no vuelvan a dormirnos. Un poco de ejercicio, ¿eh?” (27). También les advierte a los personajes de la Comedia del Arte, “juntos todos de nuevo” en un ambiente de danza y fiesta circenses, que “el arte no muere, a

no ser que te ensañes con él a estacazos.” (28) A pesar de haber significado un golpe tremendo para la población española, y el arte, el fragmento horripilante de la Guerra Civil que ha retratado Picasso no ha podido extinguir la fe humana ni artística, como sugiere la permanencia de la luz de la lámpara de Guernica sobre el escenario mientras que los Recitantes 1 y 2 declaran: “Vivir, sobrevivir, es un acto subversivo” (26). A través del lienzo de Picasso, se revive un acontecimiento trágico, para que nunca se olvide, pero también se percata que este horror ha sido superado, en cierto sentido, por la voluntad del arte y de los ciudadanos españoles de sobrevivir, sobre todo si se fija en la fecha de redacción de esta escenificación: 1982, es decir el año en el que finalizó la inseguridad de la transición política, el año en el que la esperanza de un futuro democrático y pacífico reinaba, por lo general, en España.

De ahí que al final de la escenificación se proyecte sobre el telón de fondo “*el Ícaro de Picasso*”, muro pintado en 1958 a petición del UNESCO, una organización que fomenta el diálogo entre culturas distintas para construir la paz entre civilizaciones. Puede que tal cuadro, cuyo protagonista es la figura de la mitología griega que procuró alcanzar el sol volando, pero que se cayó al derretir el sol la cera de sus alas prefabricadas, simbolice un aviso en contra de la Guerra de Vietnam que apenas había estallado. Al igual que en la Guerra Civil de España, la presencia de un ejército extranjero, y de sus armas modernas, conllevará consecuencias nefastas tanto para el país en conflicto como para el que lo auxilia.

Así lo demuestra también la pieza breve *El chófer del Teniente Coronel Von Richthofen toma decisiones* (2003) que Ignacio Amestoy escribió para la antología *Teatro contra la guerra*, compilada con motivo de dar voz a las protestas de una gran cantidad de dramaturgos españoles que estaban en contra de la participación de su país, liderado por el entonces Primer Ministro José María Aznar, en la II Guerra del Golfo. La sexta y última obra sobre el bombardeo de Guernica –a nuestro conocer–, esta pieza breve de Amestoy sigue la escrita por el mismo autor en 1994, *Guernika, un grito. 1937*. A diferencia de ésta, sin embargo, *El chófer del Teniente Coronel Von Richthofen toma decisiones* parte de la perspectiva del bando invasor. En concreto, los efectos devastadores del trauma cobran relieve en el equívoco tétrico de una mujer vasca que se encuentra todavía en el estado de *shock*, Nekane. Ésta confunde al chófer, Manfred, del hombre que planificó tal bombardeo de su ciudad, el Teniente Coronel Von Richthofen –un personaje ausente en la obra–, con su marido, Lander. Desconcertado, Manfred, cuya misión es comprar las bebidas para la fiesta de victoria

del teniente coronel alemán, intenta aclarar a Nekane que no se trata de su marido, más bien se encuentra cumpliendo con su servicio militar. Acto seguido, la vasca saca de su maleta el cuerpo de su crío carbonizado en los bombardeos, tendiéndole desconsoladamente de una manera que recuerda la figura de la madre en actitud suplicatoria que carga a su bebé muerto en brazos en el cuadro de Picasso. Como si quisiera borrar de su mente la imagen del bombardeo inhumano del que se ha convertido en cómplice –y por extensión, la memoria colectiva del cuadro famoso del que se desprende la imagen simbólica–, Manfred dispara mortalmente a Nekane, y aterrándose por su acto ruin, toma un sorbo del coñac que había comprado para la fiesta antes de continuar atravesando la devastación de Guernica. En resumen, las atrocidades cometidas por su país han trasmutado a este hombre, que antes había declarado detestar las guerras, tanto en víctima como verdugo.

3.1.6 Algunas obras míticas

En este apartado, incluimos a cuatro obras de estilo heterogéneo, cuya acción dramática, sin dejar de hacer referencias específicas que la sitúan en la guerra de 1936, corresponde más bien a un momento atemporal, mítica o de abstracción filosófica. Se podría calificar *El hombre de oro* (1997), una pieza breve de Juan Mayorga, de teatro filosófico, pues abunda en ella imágenes metafóricas mientras que carece de mucha acción dramática. Más aún, esta obra, exenta de maniqueísmos pero atiborrada de maniqués surrealistas, indaga en cuestiones sempiternas, como, por ejemplo, si el arte debe servir de elemento de evasión o de compromiso con la realidad y cuál es nuestra responsabilidad frente a la misma. A través del diálogo de tres sastres talentosos de nombres genéricos, el Mayor, el Mediano y el Menor, nos percatamos que éste último aboga en balde por su derecho a participar de soldado en la conflagración que le rodea, en el bando que sea. No obstante, siempre que se enteran de sus habilidades, las autoridades militares lo mandan de regreso a la sastrería para seguir confeccionando trajes como el del matadero de toro, metáfora de la vida y la muerte, al que el título se refiere. Y es que el arte contribuye a forjar y a mantener la identidad cultural de una sociedad, aún en tiempos bélicos. Por su parte, los otros dos sastres mayores también intentan convencer al Menor de lo singular de sus dones, así como de su responsabilidad de seguir valiéndose de ellos, incluso en

tiempos conflictivos, con motivo de aliviar la desdicha de la gente. Entretanto, la angustia de la mujer por la negación masculina de su deseo de participar activamente en la creación que le rodea corre paralelo con la del Menor, quien también anhela un rol más activo en la sociedad.

Tres gotas de sangre (1995) de Joaquín Beltrán Salgado, se trata, en realidad, de tres piezas breves, unidas por los siguientes elementos en común: el lenguaje coloquial de sus protagonistas, el tiempo dramático que corresponde a la guerra de 1936, el espacio dramático ubicado en la zona limítrofe entre España y Portugal, amén de la luz de la luna, la cual sirve para iluminar la violencia bélica, y las tres muertes que ocurren en sendas obritas, como señala el título del terceto. Desde una perspectiva mítica de dicha zona nacional, el agua del río fronterizo se convertirá en purificador bendito a través de un rito tétrico y sanguinario en el que la muerte se redime y se purga mediante el bautizo en las aguas castas. A ello aluden los subtítulos del terceto: *Río de sombras*, *Aguas oscuras*, y *Un hombre en el río*. El asesinato clandestino por parte de un fascista, Mario, de su suegro republicano, cuyo cadáver había tirado, cómo no, al río, y su consiguiente huída, acompañado por su esposa inocente en *La primera gota*, se derivará en la muerte de ésta, provocado por el mismo Mario. En *La segunda gota*, La protagonista despechada por la falta de voluntad de las autoridades militares de la zona nacional de contarle la verdad sobre la causa de la muerte de sus tres hijos durante las combatividades, vende el sexo a un soldado lascivo de la misma zona. Pero en el momento del coito, ella le asesina repentinamente, acto que origina, por lo demás, otro embuste por parte del Cabo en cuanto al motivo del fallecimiento del soldado raso a su cargo.

Por último, en *La tercera gota*, el noviazgo imposible de una roja, embarazada de tres meses de un falangista, Bernardo, a quien conoció en el río sanguinolento, terminará como Romeo y Julieta, es decir con la muerte de aquél y el suicidio de ésta. En un final trágico-esperpéntico que recuerda también *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Federico García Lorca, La Señorita Marta –una hipócrita perversa en la línea de Bernarda Alba– regaña a las otras enfermeras por coquetear inocentemente con los enfermos falangistas, al mismo tiempo que obliga a Bernardo, una especie de Cristo agónico, a acostarse con ella hasta que el soldado herido fallece por el esfuerzo. Aparte de la represión de la Señorita Marta-Bernarda, y la popularidad de Bernardo-Pepe entre las enfermeras, el suicidio por parte de La Novia de Bernardo–Adela nos parece también evocador de dicha tragedia lorquiana.

Como todas las obras de la sección 3.1, *Fedra, una tragedia española* (1986) de Emilio Hernández, procura recordar la Guerra Civil a través del para-texto, estableciendo, de modo extra-textual, una relación entre la memoria colectiva de la contienda que corresponde al momento de la escritura y el hecho bélico que se recuerda. Hernández intenta, además, conmemorar a Unamuno en el cincuentenario de su muerte con una obra que busca celebrar uno de los dramas unamunianos más reconocidos, *Fedra* (1918); el mismo que actualiza la tragedia de la mitología griega en la que Fedra se enamora de su hijastro, Hipólito, y provoca los celos de su marido, Teseo, suscitando tanto la muerte de Hipólito como su propio suicidio. No obstante, mientras que el drama de Unamuno se caracteriza por sus acotaciones exiguas, un Pedro-Teseo casero, así como un Hipólito que ama la naturaleza, adora a Fedra, y se reconcilia con su padre al final, el de Hernández disfruta de una abundancia de acotaciones, un Teseo torero que termina por desheredar a su hijo, y un Hipólito machista, casto y bélico que recela de Fedra por su herencia paterna. Si bien el destino de Fedra figura como uno de los motivos de la tragedia en ambas obras, el Hipólito de Hernández se va a la guerra, después de que su padre le ilegítima, pero se topa con un toro que le matará antes de llegar al frente de batalla. Tal poder destructor del toro, así como el título de la obra, apunta a la ambientación del conflicto civil de *Fedra, una tragedia española* en Salamanca, en cuya universidad Unamuno había sido rector. Sin embargo, de haber prescindido del prólogo, no nos habiéramos percatado que el tiempo dramático pretende situar el mito antiguo dentro del conflicto civil de 1936, pues el texto teatral de Hernández carece de pormenores que la ubicarían precisamente en esa época, y emplea un lenguaje vetusto que se asemeja, más bien, al de una época antigua.

Un drama histórico y social que mezcla los personajes populares sempiternos de José Martín Recuerda con otros artistas cultos, *El carmen en Atlántida* (1996) se trata de los últimos años de vida de Don Manuel de Falla, los cuales coinciden con la proclamación de la Segunda República en 1931, La Guerra Civil, el exilio y la muerte del compositor célebre en Argentina en 1947. Rodeada por la tragedia colectiva de la Guerra Civil, la desdicha personal de Don Manuel es la de nunca poder terminar la adaptación musical del poema *La Atlántida*, escrito en catalán por Jacint Verdaguer en 1877, con la que ha soñado durante veinte años. Su discípulo, Ernesto Halffter completará la cantata en 1976. Al igual que *Fedra; una tragedia española*, *El carmen en Atlántida* procura españolizar un mito griego, sólo que esta vez el dramaturgo logra

actualizar el mito que, en este caso, se trata de un antiguo continente perdido en el mar, el mismo que presuntamente había posibilitado la llegada de Cristóbal Colón a América. Martín Recuerda consigue actualizar la memoria colectiva del mito histórico, como patentiza Ángel Cobo, modificando el tiempo histórico, “por medio de la poesía dramática, en un presente que siempre ha de trascender la actualidad, en lo que se puede llamar, por medio de su transformación artística, *presente histórica*.” (*El carmen* 23). Dentro de dicho *presente histórico*, se confluyen el tiempo antiguo del mito griego, el reino de los Reyes Católicos en el que Colón “descubre” las Américas, la época de la escritura del poema de Verdaguer a finales del siglo XIX, el de la composición de De Falla durante la primera mitad del siglo XX, así como el sexagésimo aniversario del comienzo del conflicto civil de 1936, el año en que esta pieza fue redactada por Martín Recuerda.

Dicho mito griego se renueva perfectamente en el ambiente utópico del carmen humilde de Granada, en el que vive con su hermana y compone música De Falla, a principios del siglo XX, hasta que le toca dejarlo a raíz del desenlace fatídico de la Guerra Civil. Conviene añadir que Martín Recuerda pinta el protagonista histórico no como un ideólogo, sino más bien como un intelectual humilde que cree que el arte está por encima de las disputas políticas. En este sentido, Don Manuel afirma que todos los españoles viven en el mar que envuelve la Atlántida y que, por tanto, tendrán que dejarlo salvar su patria, al igual que lo hizo con el continente perdido hace muchos siglos:

Si Atlántida existiera todavía...Tiene que salir de mí y saldrá. Allí se podrá vivir. Existe, María del Carmen, existe. Tendré que buscarla. Todo lo que hemos visto, incluso esas personas que han hablado y quieren irse a Rusia están dentro del mar infinito que nos envuelve a todos. Atlántida mía, que vean mis ojos que estamos encerrados en tu mar. Ese mar que no podrá irse de nosotros nunca. Yo lo he dicho mucho: ese mar nos salvará siempre. Ese mar es un don de Dios. El mar de Atlántida salvará a toda esta inesperada revolución que está fuera del mar (Martín Recuerda, *El Carmen* 142)

Como atesta el Doctor, tal continente mítico “era la maravilla de las maravillas. Hay quien afirma que la tierra de la Atlántida fue lo mejor del mundo, sin guerras y sin matanzas y está debajo de los dos mares que hoy se unen cuando pudieron despedazar los montes que separan el Mar Mediterráneo con el Océano Pacífico” (151). Este lugar paradisiaco que supuestamente se encuentra cerca de Cádiz precisa, según el Doctor, de personas famosas y talentosas, como De Falla, quienes puedan mantener la memoria colectiva del mito antiguo vivo a través de su arte: “Debes pensar que tu música sonará en el mundo entero y tienes que salvarte.” A pesar de comprender su

función esencial para con la continuación de la memoria colectiva de este lugar especial, el compositor sensible que agoniza por su patria confiesa, durante la Guerra Civil: “Mi música la cambiaría ahora por batallones del mundo para vinieran a salvar a España. ¡Como sueño tener un carmen en Atlántida! ¡Quién pudiera estar en esa Atlántida que sueño!” (150) En buenas cuentas, sueña con su carmen granadino de antaño, pues si bien se trataba de una finca humilde, también era una utopía pacífica en donde afloraba su alma, facilitando así la creación de su música celestial.

Cuando las secuelas de la Guerra Civil se introducen en su carmen querido, la imaginación de Don Manuel le permite creer que aún vive en el refugio utópico de la Atlántida que habita su mente, la cual le protege del sufrimiento bélico que le rodea – si bien se aflige por ello–. Al igual que la sastrería para los dos sastres mayores en *El hombre de oro*, la fantasía artística sirve como especie de albergue de las combatividades que acontecen afuera de los muros. De ahí que Don Manuel exclama exaltadamente: “‘Atlántida’ me tiene prisionero. No me alejes de esta prisión y déjame que olvide tanto crimen y tanta guerra como hemos visto en España. ‘Atlántida’, María del Carmen, es como yo la voy viendo” (165). En este momento, llegan a cobrar vida y a pasearse ante los ojos asombrados del protagonista –si bien los otros personajes no los perciben– los antiguos habitantes de Atlántida, “*los Hespérides, los Cíclopes los Atlantes, danzando serenos y con mucho amor*”, con “*un estilo que nos hace soñar, mientras suena una música que también hace solar, serena y celestial*” (164-166). De este modo Martín Recuerda escenifica una imagen *ekphrástica* de la música que oye De Falla dentro de su mente. Por de pronto, el protagonista cae arrodillado, sobrecogido por la fuerza imaginativa del arte, el cual hace incluso revivir a los protagonistas de un poema escrito hace más de cinco décadas y un mito confabulado hace muchos siglos, ante el espectador. Mientras se oye el poema del Verdaguer transformado en cantata por un corifeo, se unen a las danzas “*Hércules, Gerión, y la Reina de las Hespérides*”. Nada más recitar una “Voz Divina” en off, sale Isabel La Católica, ante la que “*todas las de las danzas se hincan de rodillas*”. Ésta mima un sueño acerca de las Indias y brinda dinero a Cristóbal Colón, con lo cual “*las tres naves pasan suavemente por los velos negros que cayeron y se ve entre ellas, despacio, muy despacio, las tres carabelas repletas de hombres procedentes de todas partes*”. Isabel la Católica sigue la cantata surrealista, acompañada por un coro, hasta que la imagen de la música que oye e imagina Don Manuel se va oscureciendo, y “*sólo vemos a Don Manuel con las partituras entre las*

manos, mirando al cielo” (166-169). Además de poner de manifiesto de modo surrealista un *ekphrasis* de la música de Don Manuel, toda esta escena también sintetiza, de manera audiovisual, cuatro tiempos dramáticos sobre el escenario: el del poema, el de Cristóbal Colón, el de la mitología griega y el primer tiempo dramático que corresponde al exilio de Don Manuel en la posguerra inmediata. Después de representar una última escena naturalista sobre el exilio de De Falla, éste se muere de modo surrealista en los brazos de su hermana. Para concluir este hermoso homenaje al compositor célebre español, el teatro se impregna de su música mientras que las Hespérides danzantes caen arrodilladas ante el artista ingenioso que les había hecho revivir en la memoria colectiva con su música preciosa.

3.1.7 Una pieza que disfrutó de un éxito fenomenal y que dio a conocer los “muertos vivientes”: *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra

Una elegía tragicómica y humana, una crónica ficticio-realista entrañable, la popularidad indiscutible,¹⁴¹ tanto entre la crítica como el público de *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, pone de manifiesto lo esencial de dar voz a la contra-memoria de la Guerra Civil –es decir a la memoria colectiva de los vencidos, vedada y relegada a la clandestinidad durante la larga dictadura, y olvidada, o más bien tapada, durante la transición en aras de evitar la reactivación de rencillas añejas– en el cincuentenario del mismo.¹⁴² En todo caso, no cabe duda que la segunda obra de la trilogía denominada *El escenario vacío* – *Ñaque* la precede y *El cerco de Leningrado* la sigue–, *¡Ay, Carmela!*, se convirtió en uno de los éxitos más significativos del teatro español de los años 80, por lo que su autor también termina protagonizando la dramaturgia de dicha década.¹⁴³ Tal triunfo de *¡Ay, Carmela!* se debe, en gran parte,

¹⁴¹ Se estrenó el 5 de noviembre de 1987 en el Teatro Principal de Zaragoza. En Madrid alcanzó 205 funciones y 62.087 espectadores, mientras que en Barcelona se produjeron 91 funciones con una cifra de espectadores de 57.322, “lo que indica que el teatro estuvo casi siempre lleno” en la capital catalán. Asimismo, “fue galardonada por la crítica teatral barcelonesa con el premio al mejor espectáculo español de la temporada 1989-1990”. Entre 1988 y 1991 se pusieron en escena con éxito indudable la obra de Sanchis Sinisterra en Bogotá, Caracas, Lima, Montevideo, Buenos Aires, Florencia, amén de estrenar en muchos otros capitales a lo largo de los años 90 y del principio del siglo XXI. Además, ha sido traducido y publicado en alemán, francés, griego, inglés, sueco y turco. El éxito de la pieza acrecentó más aún con el estreno de la película de idéntico título, ganadora de varios premios, de Carlos Saura en 1990 (Aznar Soler, *¡Ay, Carmela!* 57-59).

¹⁴² Sanchis Sinisterra intentó terminar la pieza para el cincuentenario, pero su estreno se retrasó, produciéndose a finales de 2007.

¹⁴³ José Sanchis Sinisterra ganó el Premio Nacional de Teatro en 1990 (Aznar Soler, *¡Ay, Carmela!* 60).

a su “reivindicación cálida y amarga de la memoria histórica, de la memoria colectiva” de los españoles de la Guerra Civil a través de, como lo describe Manuel Aznar Soler, “un lenguaje escénico por el que el espacio es teatro de las maravillas en donde el tiempo artístico avanza o retrocede para violar la linealidad temporal de nuestra vida cotidiana” (61). En este sentido, el escenario vacío del Teatro Goya de Belchite viene a ser el espacio real de *¡Ay, Carmela!*, cercado e invadido por el hecho auténtico del conflicto de 1936, al que el teatro aportará su ilusionismo, produciendo así una anécdota ficticia de la memoria histórica.

De hecho, la amalgama de historia y ficción de la memoria colectiva en esta pieza que versa sobre, parafraseando a César Oliva, “los muchos caminos que se abren para mantener la memoria histórica” (*La última escena* 170) –incluso los fabulosos–, comienza con algunos elementos extra-escénicos. Efectivamente, el título de la pieza, *¡Ay, Carmela!* se refiere tanto a la protagonista fantástica de la obra, Carmela –quien desafiará, sobre el escenario, a los franquistas ante la mirada angustiada de su pareja atemorizada–, como a la canción verídica que entonaba los republicanos durante la contienda civil. Dicha canción sintetiza, inclusive, la época de la conflagración de 1936 con la de Napoleón a principios del siglo XIX, pues la letra adaptada por el bando republicano en la Guerra Civil tuvo sus orígenes en la canción popular de *¡Ay, Carmela!*, entonada por parte de los guerrilleros españoles en 1808. Asimismo, el epígrafe a la obra, “La acción *no* ocurrió en Belchite en marzo de 1938”,¹⁴⁴ pone de relieve el carácter de ficción histórica del texto teatral, ya que, si bien es verdad que Belchite fue el sitio de una contra-ofensiva franquista, la cual terminó venciendo a las Brigadas Internacionales y a otros republicanos que habían tomado el pueblo en 1937, justo en el mes de marzo de 1938,¹⁴⁵ la palabra “no” apunta a la calidad de ilusión de *¡Ay, Carmela!*, aunque el telón de fondo de la acción dramática se sitúa en la historia verídica.

La unión de la ficción y lo verídico de la memoria histórica en *¡Ay, Carmela!* es fruto, por lo demás, del manejo temporal del que goza la pieza. El tiempo dramático oscila entre el tiempo primero de marzo de 1938, en el que sobrevive de modo denigrante el director-viudo de un teatro de variedades, Paulino, dedicándose servilmente a actividades de conserjería bajo el mando de sus captores franquistas, y

¹⁴⁴ *Las itálicas son nuestras.*

¹⁴⁵ Las ruinas del antiguo pueblo de Belchite fueron preservadas por Franco con motivo de escalear a los vencidos, y todavía se encuentran en este sitio.

el segundo tiempo –algunos días antes del primero–, incluso llegándose a fundir ambos tiempos en una ocasión. Pues bien, este segundo tiempo corresponde a las representaciones en viva de la reminiscencia del Paulino-viudo del primer tiempo. En el segundo tiempo, tanto él como su mujer, en este momento viva, preparan y ponen en escena una tergiversación propagandística de su función de variedades. Y es que los franquistas, quienes habían capturado a él y a su cónyuge al cruzarse éstos a la zona franquista fortuitamente, les habían obligado a montarla con el fin de entretener a sus autoridades militares y de humillar a sus prisioneros brigadistas. Les dirige, paradójicamente, un teniente italiano del ejército nacional, un personaje latente que se comunica con la pareja sólo a través de la luminotecnia, y a quien Paulino procura acatar servicialmente –hasta intenta chapurrar el italiano de modo cómico–, pero a quien Carmela desafía cada vez más. Al imaginarse en la piel de los brigadistas prisioneros, abocados a morir a manos de los franquistas, Carmela siente empatía con las madres de los mismos –a punto de perder a sus hijos en una tierra lejana–, por lo que altera la función propagandística de variedades que habían ensayado con el teniente italiano. A pesar de los intentos fervientes de Paulino de disimular la rebelión de su mujer ante las autoridades del bando nacional, ésta logra manifestar descaradamente sus simpatías republicanas sobre el escenario, provocando su fusilamiento. Por eso, el primer tiempo de la pieza corresponde al estreno de la viudez por parte de Paulino.

Habría que hacer hincapié en el hecho de que una parte de la violación de la linealidad temporal real que mencionó Aznar Soler se produce a partir del regreso fantástico de Carmela difunta sobre el escenario vacío –“un espectro que no ha abandonado del todo el lugar de su muerte”, como subraya César Oliva (*La última escena* 170)–, a modo de una encarnación del recuerdo del viudo incipiente. Tales apariciones sintonizan el recuerdo del pasado de Paulino con el tiempo dramático principal. Por ello conviene examinar dichas entradas irreales del fantasma de Carmela dentro del teatro vacío que limpia Paulino. La primera ocurre mientras que Paulino se burla de la cultura oficial ante un público franquista imaginario, de una manera que no la había logrado hacer, por cobardía, cuando se trataban de los militares nacionales auténticos. Carmela, en cambio, sí que pudo y por tal razón vuelve de “muerta viviente”, producto de los recuerdos de Paulino, para conversar con él, con toda naturalidad, sobre el escenario donde se veían por última vez hace algunos días:

Paulino. – ¿Quién está ahí?
(Entra Carmela, vestida con un discreto traje de calle.)
 Carmela. – Hola, Paulino.
 Paulino. *(Aliviado.)* – Hola, Car... *(Se sobresalta.)* ¡Carmela! ¿Qué haces aquí?
 Carmela. – Ya ves.
 Paulino. – No es posible... *(Por la garrafa.)* Si no he bebido casi...
 Carmela. – No, no es por el vino. Soy yo, de verdad. [...] Es que, de pronto, me he acordado de ti.
 [...]
 Paulino. – ¿Qué no me alegro? Pues claro que sí: muchísimo, me alegro. Pero, compéndelo... ¿Cómo iba yo a imaginar...?
 Carmela. – No, si ya comprendo que te extraña... También a mí me resulta raro.
 Paulino. – Yo creía que... después de aquello... ya todo...
 Carmela. – Se ve que todo no..., que algo queda...
 [...]
 Paulino. – Pero, entonces, allí... ¿qué es lo que hay?
 Carmela. – Nada.
 Paulino. – ¿Nada?
 Carmela. – Bueno: casi nada. [...] No sé... Poca cosa. *(Sanchis Sinisterra, ¡Ay, Carmela! (192-193).*

Resulta curioso que Carmela es la que achaca su llegada fantasmal a haber recordado a Paulino, en lugar de lo contrario. Puede que los difuntos sean capaces de percibir las evocaciones suyas por parte de los vivos y, por tanto, corresponderlas. Luego de comprobar que se le han desvanecido los sentimientos físicos y muchos de los anímicos, a los que añora en su estado de difunta, Carmela afirma de manera llamativa, antes de despedirse de Paulino, que no se acuerda de la noche, con consecuencias fatídicas, en la que decidió en plena función desacatarse al mando fascista: “De muchas cosas no me acuerdo a veces... Se me van, me vienen...” (198). ¿Será que desea proteger a Paulino del recuerdo trágico? Al irse Carmela, de nuevo duda Paulino del regreso fantástico de su mujer “recién muerta”, al cual ella achacará entrañable y humildemente al siguiente motivo: “A lo mejor, digo yo, como hay tantos muertos por la guerra y eso, pues no cabemos todos [...] En la muerte... Y por eso nos tienen por aquí, esperando, mientras nos acomodan...” (218). Entretanto, Paulino tiene su propia teoría: “*mira el escenario, luego la sala, y otra vez el escenario, recorriéndolo*”, como si se diera cuenta de la fuerza la memoria, sobre todo dentro del lugar mágico del teatro vacío.

De ahí que se sirva nuevamente del potente dúo del escenario y la memoria, valiéndose de su profesión de actor: “*Le asalta una idea repentina y comienza a actuar precipitadamente [...] Arreglándose el traje y el pelo, limpia con los pies la suciedad del suelo y se coloca en el proscenio, frente al público. Una vez allí, cierra los ojos y aprieta los puños, como deseando algo muy intensamente y por fin adopta una actitud de risueño presentador*” (199). Acto seguido, el escenario vacío le

traslada en el tiempo al día de la reproducción de los ensayos cómicos de la pareja con el personaje latente del teniente italiano que se comunica a través de la luminotecnia. Conviene reincidir en que, durante esta escena, Carmela, de viva, y Paulino se colocan en el tiempo segundo del ensayo que precede a la dramatización fatal, sin ninguna intervención por parte del tiempo primero, certificando así la potestad de la memoria de Paulino, especialmente cuando la convoca en el lugar mágico del teatro. Esta escena termina con la primera vez que Carmela enfrenta resueltamente al teniente para informarle que piensan aplazar la función en vista de la carencia de medios artísticos dignos.

Nada más escenificar esta inicial resistencia por parte de Carmela, regresamos de nuevo al primer tiempo dramático: un par de días después del asesinato de la protagonista femenina. Paulino, ya exhausto por el esfuerzo de recordar, se ha quedado dormido. Vocifera en una pesadilla la remembranza suya con respecto al final de aquella noche trágica, durante la cual protestó en balde, ante el inevitable fusilamiento de Carmela, que la culpa fue de los brigadistas por haber entonado la canción de *¡Ay, Carmela!* apenas desafió su mujer a los franquistas en plena función. Soñando así en el teatro vacío, conjura, de modo inconsciente, un segundo regreso de Carmela difunta, el cual discurre, en su primera parte, mientras duerme Paulino. Esta vez ella sí que recuerda esa noche nefasta de su muerte y achaca la culpa de su desenlace, en lugar de a los brigadistas, a las autoridades franquistas que les había obligado a los prisioneros extranjeros a asistir a tal representación denigrante justo antes de fusilarlos. Durante esta segunda vuelta, ella afirma que le ha costado más regresar, y aún más, insinúa que los muertos se van borrando conforme los vivos les van olvidando:

Carmela. – [...] Como no fuera de los más borrosos...

Paulino. – ¿Borrosos? ¿Qué quieres decir? (*Carmela no contesta.*) ¿Quieres decir que os vais...que se van...como borrando?

Carmela. –Algo así... (*Paulino, algo inquieto, le toca la cara. Ella sonríe.*) No, hombre...Esos deben de ser muertos antiguos, del principio de la guerra...o de antes. No te preocupes: yo aún... (*Cambiando vivamente de tema.*) (213)

También le cuenta a Paulino un poco sobre el lugar en el que “viven” los muertos, o más bien “esperan”, como si estuvieran en una fila tremenda. De igual manera, hace referencia a algunas de las personas que había conocido “en la muerte”, entre las cuales cabe citar Federico García Lorca, quien había escrito un verso para Carmela. Ella lo muestra a Paulino, uniendo, de modo más palmario aún, ambos mundos, el de los vivos y el de los muertos. Es más, la descripción por parte de Carmela de Lorca

difunto hace hincapié en el hecho de que, al estar ganando la guerra los franquistas, la memoria colectiva del poeta célebre estaba perdiendo relieve: “Estaba en la cola, muy serio, algo borroso ya... Bien trajeado...; con agujeros, claro...” (215). Así es que, tanto los famosos como la gente llana de la intrahistoria se van borrando a medida que la población viva desatiende, cada vez más, de su memoria mediante el olvido colectivo.

Con todo, al final de esta segunda visita por parte del fantasma de Carmela, la energía hechicera del teatro que Paulino había conjurado mediante sus rememoraciones consternadas y nostálgicas sobre su mujer, se transfiere a esta “muerta viviente”, anteriormente sólo una receptora de dicha magia poderosa. Es por eso que el espectro de Carmela describe, ante su marido atónito y dudoso, la imagen de su *flashback* en torno al fusilamiento de los prisioneros extranjeros, la misma que ella evoca para contemplar su re-escenificación en el teatro vacío. Pero Paulino esta vez no puede –¿o no quiere?– vislumbrarla:

Carmela. – [...] Lo oigo muy bien... ¡Mira que si los matan otra vez...!
 Paulino. – ¿A quién?
 Carmela. – Hasta parece que los veo... Sí... Es allí... Las vías... La caseta... Hay humo... Explosiones...
 Paulino. – Carmela, por favor..., cálmate... ¿Cómo vas a ver eso que...? Son imaginaciones... No se oye nada, no se ve nada...
 Carmela. – Lo veo, sí... Caen muy despacio las bombas..., explotan despacio... Veo la tierra que salta... la metralla (*Va hacia su salida. Paulino la retiene.*)
 Paulino. – Estás aquí conmigo, Carmela..., en el teatro... Estás aquí... ¿A dónde vas?
 Carmela. – Ellos están allí... No huyen... se quedan quietos... andan despacio... se paran... ¡Van a matarlos otra vez!
 (*Bruscamente se desprende de Paulino y sale corriendo por la zona iluminada del fondo.*)
 (221)

Ahora Carmela es la que, con sus propios recuerdos, determina el pasado que se re-escenifica. Y ella no quiere recordar sólo lo bueno, sino también la intrahistoria traumática y colectiva, según Aznar Soler, “como si la vida y la muerte fuesen tan semejantes que la guerra invadiera también el paisaje de los muertos” (*¡Ay, Carmela!* 92). Es, en cierto sentido, la portavoz del dramaturgo, quien ha optado por tomar las reinas y elegir qué se monta sobre el escenario vacío. De ahí que, luego de la salida de Carmela, “de pronto, la escena se ilumina brillantemente, al tiempo que comienza a sonar a todo volumen el pasodoble ‘Mi jaca’” (Sanchis Sinisterra, *¡Ay, Carmela!* 221) ante el aturdimiento de Paulino, pues se trata de una de las canciones que había puesta en escena con Carmela ante los franquistas durante la última noche de vida de su mujer.

Por lo visto, tales poderes mágicos del escenario se transfieren, de nuevo y de modo metateatral, al autor dramático, un personaje latente que se comunica por medio de los efectos audiovisuales y que insiste en re-escenificar aquella noche nefasta de la muerte de Carmela y los brigadistas para la memoria colectiva de su público de 1987. Por consiguiente, nada más intentar Paulino poner en marcha la gramola de la misma manera que lo había hecho antes de la primera aparición de Carmela, cuando no había funcionado, ésta “decide” sonar, tocando, como no, *¡Ay, Carmela!*. Pero aparte de la melodía de la canción, hormigas –símbolos de la poesía surrealista de Lorca– también han penetrado el escenario, señalando que, a pesar suyo, la memoria colectiva está invadiendo el teatro vacío, cuyos poderes el protagonista anteriormente había controlado de lleno. Al pisotear furiosamente a estas hormigas, como si quisiera borrar el recuerdo de las víctimas muertas en la guerra, “*el disco se raya y comienza a repetir, una y otra vez, parte del estribillo: ¡Ay, Carmela!... ¡Ay, Carmela!... ¡Ay, Carmela!*” Ante semejante casualidad, Paulino clama:

Esto no es natural...Esto es demasiada casualidad...Esto ya es adrede...Aquí pasa algo que...Aquí hay alguien que... Porque yo no estoy borracho. Y es entrar aquí y, dale que te pego: todo son cosas raras. Aquélla que aparece como si nada, la noche de marras que vuelve, las luces que se disparan solas...y ahora, la gramola, haciéndome trucos de feria...¡Vamos, hombre! Un poco de formalidad... (*A un vago e invisible interlocutor.*) ¿Qué pasa? ¿Qué, porque esto sea un teatro vacío, ya todo vale? ¿Cualquier ocurrencia, ¡plum!, ya está? ¡Vamos, hombre!...Buenas están las cosas por ahí afuera para andar con fantasías [...] Y si vuelvo de vez en cuando a este teatro, no para que nadie juegue conmigo a hacer magia barata, ni a los fantasmas, ni a a...(224)

De esta manera, después de invocar los poderes teatrales memorialísticos debido a su nostalgia para Carmela y para su vida de director de un teatro de variedades libre, Paulino reniega de ellos, por qué son “fantasías” irreales, que no reconocen los prejuicios que éste está obligado a soportar en medio de una tragedia colectiva. En cambio, Sanchis Sinisterra ansia demostrar que la fantasía no suprime la realidad; por lo contrario, la puede realzar en un escenario. Al mismo tiempo, Paulino resiste a su manejo por parte del dramaturgo –que se asemeja casi a un dios– sobre el escenario vacío; el mismo que corre paralelo a su manipulación por sus captores franquistas en la vida real.

A la vez, le hacen falta a Paulino estos poderes mágicos del teatro para escapar del vacío de su existencia. De ahí que cambia repentinamente sus reclamos a imploraciones: “(*Brusca transición. Grita, casi implorante.*) ¡Carmela! ¡Ven, Carmela! ¡Como sea, pero ven! ¡De truco, o de mentira, o de teatro...! ¡Me da igual! ¡Ven, Carmela!...” (224). Pero nada más responder los poderes fantasiosos del

escenario vacío a la petición de Paulino, con lo cual el protagonista vuelve a revivir su evocación, éste se pone malhumorado y rebelde nuevamente:

(La escena se ilumina bruscamente, como al final del primer acto, y vuelve a sonar el mismo pasodoble: '¡Mi jaca!' Pero esta vez, además, entra Carmela con su vestido andaluz y un gran abanico, desfilando y bailando garbosamente. Paulino, tras el lógico sobresalto, reacciona con airada decepción y se retira, muy digno, al fondo. [...] Queda, finalmente, una iluminación discreta, y Carmela, en el centro, como ausente, casi inmóvil, en truncada posición de baile. Silencio. Paulino se vuelve y la mira. Sigue irritado, no directamente con Carmela.)

¿Demasiado, no?

Carmela. *(Como despertando.)* – ¿Qué?

Paulino. – No era preciso tanto, caramba...

Carmela. – ¿Tanto, qué?

Paulino. – Tampoco hay que exagerar, me parece a mí...

Carmela. – Ay, hijo: no te entiendo.

Paulino. *(Parodiándose a sí mismo.)* – ¡Carmela, ven, ven...! Y, ¡prrrrooom! ¡Tarárá, ta, ta! ¡Chunta, chunta...! *(Remeda levemente la entrada de Carmela.)* Vaya manera de... Ni que uno fuera tonto... ¡Carmela, ven, ven...! Y prrrrooom... Qué vulgaridad... Y uno se lo tienen que tragar, y darlo por bueno, y apechugar con lo que venga, como si tal cosa...

Carmela. *(Que evidentemente, no entiende nada, algo molesta ya.)* – Bueno, Paulino: ya me dirás qué vendes...

Paulino. – No, si tú no tienes la culpa, ya lo sé...

Carmela. – ¿La culpa? ¿De qué?

Paulino. – De nada, Carmela, de nada... Tú, bastante haces, pobre... Ahora aquí, ahora allá... Que si viva, que si muerta...

Carmela. – Mira que te lo tengo dicho: no abuses del conejo.

Paulino. – ¿Qué?

Carmela. – Siempre te sienta mal. Y peor con los nervios antes de empezar.

Paulino. – ¿De qué hablas?

Carmela. – ¿A quién se le ocurre merendarse un conejo entero, a menos de dos horas de una función que ni Dios sabe cómo nos va a salir? [...] Y ya vez... ¿Qué te notas? ¿Mareos, fiebre? *(Le toca la frente.)*

Paulino. – No me noto nada... Estoy perfectamente [...] *(Que, durante el diálogo, ha ido 'ingresando' paulatinamente en la situación definida por Carmela.)* [...] lo principal es no apocarse, hacer de tripas corazón y echarle toda el alma a la cosa *(Con ánimo resuelto, va sacando de escena lo que pueda estorbar la actuación: la gramola, la garrafa...)* Como si estuviéramos actuando en el Rusaza... (225-227)

Conforme regaña a Carmela, Paulino se va percatando del desajuste temporal que existe entre él y su pareja. El personaje masculino se encuentra todavía en el primer tiempo dramático, algunos días después del fusilamiento de Carmela, y ella, esta vez, no ha vuelto de “muerta viviente”, sino que ha salido al escenario de la protagonista viva del segundo tiempo dramático. Ignorante del desenlace mortal del montaje que está a punto de estrenar ante los prisioneros brigadistas indefensos, Carmela está ensayando y preparando su teatro de variedades, tergiversada a modo propagandístico por parte de las autoridades militares. Como sugiere la penúltima acotación, Paulino, va “ingresando” o “aceptando”, si bien a regañadientes, la re-escenificación en viva de los acontecimientos de aquella noche aciaga. Y es que el autor, cuyo cómplice es Carmela, ha conjurado esta escena intrahistórica y fantástica, que tiene lugar dentro de

un trauma colectivo verídico, con el fin de atizar la memoria social del público de 1987, quienes, dicho sea de paso, habían acabado de pasar por una transición política durante la cual la amnesia colectiva reinaba con respecto a la contienda de 1936. Pero conviene no perder de vista la faceta cómica de la pieza, pues ésta tiene el efecto – aunado al tiempo considerable que separa al espectador-lector del trauma colectivo a escenificar– de des-dramatizar la tragedia social, para que la podamos evaluar desde una óptica más sosegada que la que solía caracterizar la dramaturgia de la primera posguerra.

Ahora bien, en el epílogo, el cual corresponde a la tercera vuelta de Carmela de “muerta viviente” al tiempo primero –siempre vestida de un “*traje de calle*” y acompañada por una “*luz blanquecina*” que señala las idas y salidas de su fantasma difunta–, la protagonista se entera de que su viudo, ahora convertido en conserje teatral, ha adoptado una actitud incluso más acomodaticia que la que había demostrado antes, frente a los franquistas. En efecto, Paulino parece recordar y conjurar a Carmela a pesar suya en este tercer encuentro, por lo que, en lugar de la felicidad con la que la había recibido las dos veces anteriores, ahora, al avistar su presencia, “*tiene una reacción ambigua que, finalmente, se resuelve en seca hostilidad*” (254):

Paulino. – [...] ¡Me pasa que ya estoy harto!
 Carmela. – ¡De qué?
 Paulino. – ¡De ti!
 Carmela. – ¡De mí? ¡Estás harto de mí?
 Paulino. – Bueno...de ti, no. De...de esto... (*Gesto vago que la inñojchuye a ella.*) De lo que pasa en cuanto me quedo solo aquí... Tanto truco, tanta mentira...
 Carmela. – ¡No te gusta que venga?
 Paulino. – ¡No!...O sí, pero... ¡No, no me gusta!
 Carmela. – ¡Por qué?
 Paulino. (*Tras una pausa.*) – Luego es peor...
 Carmela. (*Tras una pausa.*) – O sea, que... ¿soy de mentiras?
 Paulino. – Tú me dirás...
 Carmela. – Pero estoy aquí, contigo...
 Paulino. – Bueno: estar...
 ([...] *se pone a barrer*)
 Carmela. – Yo seré de mentiras, pero esto es barrer de verdad...
 Paulino. (*Mirándola*) – Luego es peor...
 Carmela. – Es peor de todos modos... ¿O no?
 Paulino. – Ya, pero [...] Carmela, para ti es muy fácil: desapareces y se acabó...El que tiene que seguir aquí, y aguantar toda la mierda, soy yo. Tú no tienes idea de lo que está pasando...Las tropas ya se fueron del pueblo, y dicen que han tomado Quinto, Alcañiz, Caspe...Y que van a llegar al mar en unos días... Como no resista Cataluña... (255-258)

Sin duda, Paulino se atormenta de esta manera con sus recuerdos vigorosos, renegando además de la magia teatral que le impulsa a “revivir” el pasado, porque se siente más “muerto” que Carmela. Se considera, en realidad, un muerto en vida, cuya

fe en las maravillas del teatro se va extinguendo conforme las fascistas invaden todos los espacios, anteriormente libres, del mismo modo en que ocuparon el teatro, negándolo su hechizo autónomo con la imposición de su censura y propaganda. La potencia asombrosa del escenario cede, en definitiva, a la omnipotencia del régimen totalitario, especialmente al juicio del protagonista medroso.

Carmela, en cambio, sigue rebelándose de muerta, al igual que lo había hecho en vida, alegando, “lo mismo que hay muchas maneras de estar vivo [...] hay muchas maneras de estar muerto” (259). Sus dos amigas tocayas, Montse anarquista y Montse comunista –las que en la muerte “han hecho la mar de amigas” a pesar de sus políticas divergentes–, dijeron a Carmela que podían ponerse a “buscar a los que no se conforman con borrarse” y juntarse para “hacer así como un club o una peña, o un sindicato”, por lo que Paulino pregunta: “¿Y ese club...?:

Carmela. – O lo que sea, que ya se verá... pues para hacer memoria.

Paulino. – ¿Qué quieres decir?

Carmela. – Sí: para contarnos todo lo que pasó, y por qué, y quién hizo esto, y qué dijo aquél...

Paulino. – ¿Y para qué?

Carmela. – Para recordarlo todo.

Paulino. – ¿A quién?

Carmela. – A nosotros. Y a los que vayáis llegando...

Paulino. (*Tras una pausa.*) – Recordarlo todo...

Carmela. – Sí, guardarlo... Porque los vivos, en cuanto tenéis la panza llena y os ponéis corbata, lo olvidáis todo. Y hay cosas que... (260-261)

Carmela, visto está, ha llegado a ser más perspicaz en la muerte. Al igual que el dramaturgo, resiste al olvido colectivo que caracterizaba, por ejemplo, los períodos asociados con el desarrollo económico y la transición política. No se conforma con “borrarse” o morir otra vez –dentro de la muerte– a causa de la amnesia colectiva de los vivos, y por tanto su espectro, junta a otras apariciones amigas, van a formar un “club” que preserva la contra-memoria de los republicanos que han sido víctimas dobles, tanto de la imposición de la memoria victoriosa del bando nacional durante más de tres décadas, como del olvido colectivo que estaba en boga al momento que Sanchis Sinisterra escribió la pieza.

Es por ese motivo que Carmela persiste en rememorar, en conjurar por su propia cuenta el poder teatral de “re-escenificar”, de manera brechtiana y para la memoria colectiva del lector-espectador de hoy, el sino de las víctimas del franquismo español. Es por ello que Carmela logra, por fin, comunicarse con ternura con los “muertos vivientes” latentes de los brigadistas, a pesar de la diferencia de idiomas. En cierto sentido, todos hablan o comienzan a comprenderse por medio del lenguaje de

las víctimas difuntas –pues se han vuelto más sagaces por su condición de fallecidos–, el mismo que Paulino no entiende, o no quiere entender, por estar vivo. Así lo demuestra la última escena de *¡Ay, Carmela!*:

Carmela. – [...] ¿No los ves? En la sala, tan frescos...

Paulino. – ¿Quiénes están en la sala?

Carmela. – Los milicianos... Los de las brigadas: el polaco, los franceses, lo americanos...

Paulino. (*Oteando, inquieto, la sala.*) – No digas tonterías, Carmela...

Carmela. (*A los 'milicianos'*) – Hola, compadres...

Paulino. – Carmela, por favor... Los fusilaron el otro día... y yo vi cómo los echaban en una zanja, con otros muchos...

Carmela. (*Sin escucharle.*) – ¿Qué, a pasar el rato?

Paulino. – Te digo que no hay nadie... Y mucho menos, esos...

Carmela. (*Igual.*) – Lo mismo que yo... Aquí no se está mal Carmela. [...] Y ahora mejor que la otra noche, ¿verdad?

Paulino. – Pase que un vivo tenga visiones, pero... ¡que las tenga un muerto!

Carmela. – ¡Que mal lo pasamos, eh! Porque yo, parecía contenta, cantando y bailando, pero... la procesión iba por dentro... Una, que es profesional [...] ¡Oye! ¿Y cómo es que nos entendemos?... Porque vosotros, no sé en qué me habláis, pero yo os entiendo... ¿Y a mí me entendéis? ¡Ay, qué gracia! (*Ríe.*) A ver si resulta que... como habéis muerto en España, pues ya habláis el español... ¡Qué ocurrencia!... Los mismo que al nacer en un país... ¡Pues eso!

Paulino. – No aguanto más, Carmela... Adiós... Ya hablaremos...

Carmela. – (*Sigue muy divertida.*) Por lo menos, así, ya sabréis decir dónde habéis muerto... A ver, tú, polaco: di Belchite... Sí, eso es... Belchite... ¿Y Aragón, sabéis decirlo?... Aragón... No: A-ra-gón... Así: Aragón... España sí que lo decís bien, ¿verdad?... No... (*Risueña.*) Así, no... Así: ña... España... ña... Si es muy fácil... España... España...

(*Paulino ha cruzado la escena con la gramola, sin mirar a Carmela. Inexplicablemente, comienza a escucharse la canción '¡Ay, Carmela!'. Paulino se detiene, sobrecogido, mirando a su alrededor. Carmela, que no parece escuchar su canción, continúa enseñando a pronunciar España... Oscuro final*) (262-264).

El regreso al escenario de los prisioneros muertos y su comunicación desinhibida con el espectro de Carmela representan, a buen seguro, una pequeña victoria para las víctimas intrahistóricas que se han valido de lo extraordinario de las tablas para reingresar en un espacio de la memoria colectiva. Es más, Carmela reivindica la dignidad, tanto humana como artística, que los franquistas les habían arrebatado a la pareja cuando les obligaron a sacrificar su arte popular a condiciones denigrantes y fines propagandísticos. Pero no hay que perder de vista que, mientras que Carmela ya ha entablado amistad con los muertos de ideología parecida en el mundo de los difuntos, la actitud temerosa y conformista de Paulino, así como su sino personal dentro del marco de una tragedia colectiva, le ha relegado a una soledad conmovedora. Y es que Paulino, una figura patética, abrumada por la omnipotencia del bando nacional, ha sucumbido a la misma, ha sacrificado su dignidad humana y artística a cambio de su supervivencia. Por eso, ha llegado, asimismo, a renegar y a dudar de la pujanza del escenario y la memoria. Con semejante traición a la memoria de la muerte de Carmela –y a la de los brigadistas–, Paulino “la está borrando” a su

difunta (97). ¿Y los espectadores de *¡Ay, Carmela!* borrarán la memoria histórica de la lucha fratricida de 1936 con la indignidad del olvido colectivo? ¿O, más bien, la harán revivir, y con ella, la dignidad personal y colectiva del pueblo español?

Por último, cabe reincidir en el hecho de que *¡Ay, Carmela!* fue, en rigor, la primera obra española sobre la Guerra Civil en desarrollar de lleno, con tanta pericia y con semejante éxito dilatado, el uso de los “muertos vivientes” sobre el escenario. Tales espectros materializan el modo funcional por el cual el pasado se comunica con el presente de los vivos en pos de incidir en lo primordial de la memoria personal e histórica de todos los fallecidos en dicho trauma social. Al contestar la pregunta de si la “muerta viviente” de Carmela se trata, en rigor, de un sueño de Paulino durante una entrevista en 1991, Sanchis Sinisterra responde tajantemente: “Usted adopta una posición racionalista, realista. [...] El teatro tiene la posibilidad, la necesidad de romper los esquemas perceptivos del público e imponer su propia realidad, su propia lógica. Esto el teatro lo ha hecho siempre, yo no inventé nada” (*¡Ay, Carmela!* 68). Si bien es verdad que el teatro ha impuesto su propia realidad y lógica siempre, también es cierto que Sanchis Sinisterra ha sido el primero –por lo menos dentro del teatro cuyo tema es la Guerra Civil– en otorgar relevancia, dentro de la acción dramática, a un muerto que cobra vida y conversa con un vivo. Si bien resulta importante no perder de vista la intervención escénica, de modo pasajero, del espectro de la Abuela en *El álbum familiar* (1982) de José Luis Alonso de Santos, ni el desdoblamiento de Federico García Lorca en un personaje vivo y otro muerto en *Llanto por Federico García Lorca* (1982) de Fernando H. Guzmán y *Federico, una historia distinta* (1982) de Lorenzo Píriz Carbonell, también habría que añadir que los “muertos vivientes” de estas tres piezas, escritas un lustro antes de *¡Ay, Carmela!*, no alcanzan ni el tratamiento tan explícito y desarrollado, ni el alcance del que disfruta el espectro de Carmela en la obra de Sanchis Sinisterra. Sin lugar a dudas, este recurso tan ingenioso y dinámico de montar la memoria personal y colectiva sobre el escenario no carece de seguidores entre los dramaturgos españoles actuales. Como veremos en la próxima sección, su uso empezará a extenderse justo después del estreno de *¡Ay, Carmela!*, para convertirse en uno de los recursos teatrales activos más al uso entre la dramaturgia sobre la conflagración civil en los albores del siglo XXI.

3.2 La memoria de la guerra de 1936 vista desde un tiempo dramático posterior

De las ochenta y seis obras cuyo tema es la Guerra Civil que fueron escritas durante las últimas cuatro décadas, sesenta y nueve, es decir la inmensa mayoría, traen a la memoria el tema de la lucha fratricida de 1936 desde una época posterior a su conclusión en 1939. Tal tiempo segundo corresponde mayormente a principios del siglo XXI –especialmente entre las obras en las que intervienen muertos vivientes–, durante cuya primera década, como observamos anteriormente, la memoria histórica de la Guerra Civil ha logrado convertirse en un tema de gran relieve en los ámbitos político- sociales y académicos españoles, y visto está, entre la dramaturgia peninsular. Al primer decenio del siglo nuevo, lo sigue la década de los 80, probablemente a raíz del cambio radical político en la sociedad española que tuvo lugar entre 1975 y 1982. Otros períodos comunes para dicho tiempo posterior, desde el cual se contempla el conflicto de 1936, serían los años 90, 70, y 40. El de los años 40 –sobre todo entre las obras del primer apartado– se debe, de seguro, a su cercanía temporal con la conflagración civil, puesto que la lucha cainita tuvo su continuación, en cierto sentido, en la represión de los vencidos por parte del régimen franquista, la lucha guerrillera por parte de los maquis o republicanos vencidos que se ocultaban en el monte, amén de la Segunda Guerra Mundial. Durante la década de los 90, la cuestión de la memoria colectiva empezó a cobrar relieve al nivel académico y social en España, mientras que el decenio de los 70 fue uno de gran agitación por los mismos motivos que los de los años 80. Sin lugar a dudas, la decadencia de la dictadura y la transición política fueron épocas propicias para recordar mediante *flashbacks* otro tiempo convulsionado, el de la lucha fratricida. Las décadas de los 50 –ningún autor teatral ubicó su acción dramática en ésta– y la de los años 60, fueron las que menos utilizaron los dramaturgos como tiempos segundos a la hora de escenificar el recuerdo del conflicto civil, quizá porque no fueron décadas de gran envergadura ni transformación para el bando vencido, desde cuya prisma la inmensa mayoría de los dramaturgos de la democracia escriben.

Conviene mencionar, además, que gran parte de los dramaturgos que traen a la memoria la conflagración de 1936 desde una época posterior, nacieron en la posguerra inmediata, es decir durante los años 40, si bien una parte significativa de los autores teatrales experimentaron la Guerra Civil de niños y otra parte, integrada por

una cantidad semejante de dramaturgos, vinieron al mundo durante los años 50 y 60. Como observamos anteriormente, Antonio Buero Vallejo es el único autor teatral que vivió y luchó en la contienda civil ya mayor de edad y que, además, escribió obras que recuerdan tal tragedia hasta bien entrada la democracia. A nuestro conocer, no hay ningún autor teatral que haya nacido durante la democracia que ha escrito una obra teatral cuyo tema es la guerra de 1936. A la vez, habría que apostillar que cualquier dramaturgo nacido después de 1975 no tendría más de treinta y seis años, y por tanto, es demasiado temprano para saber si hay o habrá uno o varios autores dramáticos de esta generación que abarcan dicho tema durante los años venideros. También conviene preguntar si los autores nacidos en la posguerra seguirán escribiendo tan frecuentemente y con tanto vigor sobre la memoria histórica de la refriega civil como lo han venido haciendo este siglo, y de ser así, ¿de qué recursos y estilos teatrales aprovecharán para hacerlo?

En este sentido, cabe subrayar las tendencias más al uso entre las varias generaciones de dramaturgos en activo actualmente. Los que nacieron en las décadas de los años 30 y 40 fueron los más abocados a hacer referencias a la contienda de 1936 desde un tiempo posterior, mientras que los que vinieron al mundo durante los decenios de los 40 y 50 son los más propensos a aprovecharse de los recursos activos de la analepsis, la metateatralidad, y los “muertos vivientes”. Llamativamente, los autores teatrales nacidos en los 60, es decir los más jóvenes que abarcan el tema de la lucha fratricida, son los más proclives a valerse del subgénero de la meta-memoria histórica. Nuevamente, Jerónimo López Mozo se sitúa entre la vanguardia de las nuevas formas teatrales, pero a diferencia de finales de los 60, cuando era el más joven en hacerlo, hoy por hoy será el mayor –nació en 1942– entre los que experimentan formalmente con la escenificación de la memoria colectiva de 1936.

Ahora bien, estas épocas posteriores desde las que recuerdan la contienda civil pueden o bien ocupar la totalidad de la acción dramática –refiriéndose a la época bélica mediante el diálogo–, o bien jugar entreveradamente con uno o más otros tiempos dramáticos, entre los cuales se encuentra, como no, el de la conflagración civil. También un período posterior puede dar pie a una analepsis breve, intercalada, o de larga duración, cuyo tiempo dramático corresponde al de la contienda de 1936. Visto en su totalidad, tal recurso dramático fue uno de los más al uso entre el teatro español sobre la Guerra Civil escrito durante la democracia, popularizándose sobre todo durante los años 90. Durante la década de los 80, dicho recurso de los *flashbacks*,

seguida por las referencias expresadas a través del diálogo, fueron las maneras más habituales de recordar la refriega civil. A tal técnica de los *flashbacks*, se aúna la de la metateatralidad o *el teatro dentro del teatro* –a buen seguro, debido, por lo menos en parte, al éxito de *¡Ay, Carmela!* (1987)– durante el decenio de los 90. Aparte de la analepsis, el recurso dramático de convertir a los personajes difuntos en muertos vivientes vendría a ser la otra técnica de la que más se sirven los dramaturgos españoles que escribieron durante la democracia para recordar al conflicto de 1936. A pesar de su consagración contundente en una obra de tanta alcance y maestría como la fue *¡Ay, Carmela!* (1987), el aprovechamiento de los muertos vivientes para escenificar la materialización del recuerdo del tiempo bélico, no se extendió entre los dramaturgos españoles, con pocas excepciones, hasta después del cambio de siglo.

De hecho, comenzamos a ver el inicio de algunas nuevas tendencias durante los primeros años del siglo XXI. Aparte del empleo dilatado de los espectros de personajes difuntos, y la eclosión en la cantidad de obras escritas durante el primer decenio del siglo XXI, los dramaturgos españoles se valen, aún más que en los años ochenta, de dos épocas diferentes para entablar un diálogo expreso entre las mismas, con lo cual consagran el subgénero iniciado por Buero Vallejo en 1967 con *El tragaluz*: el de la meta-memoria histórica.

3.2.1 La dramaturgia que hace referencias manifiestas a la contienda civil mediante el diálogo: más drama de la memoria histórica implícita de la contienda civil

Damos inicio a esta sección sobre la memoria histórica de la Guerra Civil plasmada desde una época posterior, con un apartado en el que tienen cabida las obras que se refieren a la contienda civil únicamente a través del diálogo y la acción dramática, la cual se sitúa exclusivamente en un tiempo dramático posterior a 1939. Huelga decir que esta sub-categoría contiene las piezas menos experimentales con respecto a su forma. Tampoco nos sorprende que tres de los temas más populares entre las obras que integran este apartado correspondan a los traumas más habituales entre los experimentados por el bando vencido: la cárcel franquista –y los campos de concentración para españoles refugiados–, el exilio y la realidad cruda de la vida del vencido durante la posguerra. La perpetuación y herencia de la memoria de la Guerra

Civil en el posfranquismo es el otro contenido que se pone de manifiesto en un par de obras.

Con respecto al primer tema, habría que mentar una obra histórica, política, filosófica –consiste sobre todo de debates, recuerdos y conversaciones entre los presos republicanos encarcelados en condiciones penosas–, maniquea, melodramática en ocasiones, y sobre todo simbólica, que Manuel Muñoz Hidalgo escribió en el trigésimo aniversario de la muerte del poeta célebre Miguel Hernández, 1972, para homenajearlo: *El tornillo*. A partir de su título, la metáfora central del tornillo gigante que va descendiendo sobre los presos de modo siniestro –señalando la opresión franquista que les aniquilará paulatinamente– cobra relieve a lo largo de la pieza, si bien en la primera parte de la pieza el protagonista santo y magnánimo, Rubén, es el único que advierte su presencia sobre ellos. En una ocasión, se solapan teatralmente las conversaciones de tres parejas de maridos-presos con sus mujeres, como para indicar que la moralidad de la mujer de Rubén, Mercedes, se trata de la ideal entre las esposas de los presos. Víctima de una pulmonía, este mártir poético por la verdad que nunca claudica, Rubén, fallece de una pulmonía en la cárcel, y otro preso, Antonio, exhorta al público a ayudar a detener el tornillo –encarnación del odio e indiferencia–, cuya descenso cesa al final, justo a la altura de los otros presos, quienes suplen al poeta optimista difunto y entonan un himno esperanzador. Conviene mencionar que, con el fin de esquivar la censura franquista, Muñoz Hidalgo optó por cambiar el nombre de su protagonista a Rubén, ubicar la acción dramática en un lugar indeterminado, y vestir a sus protagonistas de uniformes neutros.

Redactado por un alumno de la RESAD, Alfonso Pindado Jiménez, la pieza realista-onírica breve *Olvido* (2001) versa, como sugiere su título, sobre el conflicto entre la memoria –en este caso del recuerdo, por parte del protagonista republicano, de su Mujer fusilada y sus ideales– y el olvido, simbólicamente el nombre de la Hija del Comandante que seduce al Maestro en pos de sonsacarle información. Y es que entre el Comandante, su hija Olvido y el Jefe, le someten al protagonista a un sinfín de torturas distintas, y sobre todo psicológicas, con el fin de que les ceda información. Al igual que los espacios dramáticos de *El tornillo*, los de *Olvido* también corresponden en su totalidad a la cárcel franquista –salvo el de la octava escena que corresponde a un espacio mixto, el de la prisión y el dormitorio de la Hija del Comandante– durante la época de la posguerra inmediata. A diferencia del protagonista encarcelado de la pieza de Muñoz Hidalgo, sin embargo, el Maestro de la

obra de Pindado Jiménez vacila, en soliloquios y sueños, entre mantenerse fiel a su memoria personal y colectiva, y acostarse simbólicamente con Olvido, ante cuya seducción diabólica termina claudicándose al final, a la vez que el Comandante, ascendido por el éxito de su tortura, quema los poemas del Maestro.

La siguiente pieza a tratar combina los dos temas más populares entre el teatro que hace referencia a la Guerra Civil solamente mediante su diálogo y acción dramática: la cárcel y el destierro. Escrito desde el exilio durante la decadencia de la dictadura de Franco, *Las republicanas* (1970), al igual que *Las bicicletas son para el verano*, fue producto de la memoria autobiográfica, retratada desde una perspectiva infantil, de su autora, Teresa Gracia (1932-2001), cuyo recuerdo más profundo de su niñez fue haber pasado por los campos de concentración francesas con su madre poco después del final de la contienda de 1936. Un teatro metafísico, poético, enigmático, trágico y metafórico, en el que intervienen algunas Ancianas místicas que recuerdan un poco a las brujas de *Macbeth*, las imágenes intrahistóricas descritas en esta pieza – las cruces anónimas en el camino que representan a los exiliados fallecidos, el mapa de España borrado a diario con la subida de la marea, el mar simbólico que resguarda los recuerdos– simbolizan, hermosamente, la memoria histórica de los españoles que tuvieron que exiliarse. Como atestigua La Marquesa, le atormenta “un vaivén de recuerdo al presente” durante su estancia en el campo de concentración, y para comunicar su evocación social a la juventud, enseña a los niños del campamento a leer y escribir “en cuadernos de arena”, enterrando “palabras con el dedeo sin dar[se] cuenta de que alguna estaba viva aún. Los chicos, al leerlas, les devuelven la vida” (Gracia 12). Así, la Marquesa nos brinda una imagen viva de cómo se forma la memoria colectiva, como también lo hace Una Mujer: “Y los malos recuerdos que nosotras olvidamos, la mar los mantiene frescos...Mirándola los cogemos” (14). Entretanto, una de las presas busca consuelo en el cielo –donde “¡han vencido los nuestros!”–, e intervienen Voces femeninas y masculinas, un Grito, y un Canto que transmiten el recuerdo de los que han muerto desde el mar. Ellos constituirían muertos vivientes únicamente en espíritu, simbólicos de los fallecidos intrahistóricos, de los cuales sólo se escuchan sus lamentos líricos.

Pero además del recuerdo, el encierro también provoca que se imagine el futuro, pues el presente es demasiado traumático como para vivir realmente dentro de él. El personaje María Teresa, que se supone que representa a la autora, inclusive, se dirige a una homóloga suya de grande –la misma que no le responde–, de este modo:

“¿Quién eres tú? Me está llamando quien seré dentro de dos años y ¿quieres que no acuda? ¿No soy ya madre de la que he de ser, seré un día? ¿De adulta que me espera? ¿Me puedes dar órdenes a mí, que siendo niña tengo ya a una hija de veinte años? Ya la veréis un día. Necesito mucho tiempo para ir haciéndola, toda por dentro...” (50). Por lo demás, la arenga final de Mercedes la Marquesa, la misma que posee indicios del teatro de urgencia, termina por generalizar la visión del futuro que tiene María Teresa. Es también un canto de ánimo para los exiliados: “Los que estén cansados, bajo tierra, y los que aún podamos, andando, hasta que volvamos a [España] y podamos dejar caer nuestra carga que ha de coincidir con el trazado primero” (53) que había dibujado la niña. Al modo de ver maniqueo de la marquesa, su patria se ha marchado con los vencidos, y no volverá en sí hasta que regresen. Durante la mayoría de la pieza, sin embargo, se percibe un tono más distanciado, desde el cual los personajes se vuelven meditabundos ante su sino trágico. En resumidas cuentas, durante la mayor parte de este testimonio lírico, se cuenta de una manera bella el sufrimiento de los que tuvieron que soportar el hacinamiento inhumano en campos de concentración después de haber pasado por tres largos años de guerra fratricida.

Aunque los campos de concentración y la posguerra nefasta son el contenido de algunas piezas breves que integran *Guardo la llave* (1999), el tema del exilio es el que une las veintiocho obritas –algunas de las piezas breves se dividen en 3 o 4 escenas intercaladas entre otras distinta– que conforman esta antología. Uno de los miembros del Teatro del Astillero, José Ramón Fernández, intituló la serie en homenaje al trigésimo aniversario de la muerte de la célebre actriz española, exiliada durante la dictadura, Margarita Xirgu. Y es que, según un dato bibliográfico suyo y como símbolo de su voluntad de regresar a su patria, Xirgu había guardado la llave de su casa en España hasta su fallecimiento en Uruguay. De igual manera, Ramón Fernández concluyó esta obra-collage con la lectura intertextual de un poema del famoso poeta catalán Pere Quart, a cuyo centenario también dedicó la serie. Compuesta por dos piezas breves redactadas por Guillermo Heras y José Monleón, en conjunto con la mayor parte de las obritas escritas por algunos dramaturgos incipientes durante el seminario impartido por los integrantes del Teatro del Astillero en el taller de Fuenlabrada, *Guardo la llave* se caracteriza por su estilo variopinto que oscila entre el naturalismo, el expresionismo, y el teatro poético, simbólico o cómico, según sea la perspectiva de sus autores respectivos.

Si bien es cierto que la mayoría de las obritas que integran *Guardo la llave* hace referencia a la memoria histórica y personal de la Guerra Civil a través de un diálogo o un monólogo situado en un tiempo posterior que habitualmente corresponde al exilio, también es verdad que algunos de los dramaturgos se valieron de estructuras dramáticas más activas a la hora de recordar aquella tragedia colectiva nefasta. En efecto, el primer tiempo dramático de la obrita que da inicio a la colección, corresponde al exilio e internamiento de los refugiados de Kosovo durante la Guerra de Bosnia en los 90. A partir de la radio, la cual comunica tales resultados fatídicos de dicha guerra contemporánea, una anciana de la antigua banda nacional española recuerda, mediante un *flashback* en vivo de su propia experiencia bélica de joven, su traición a un amigo del bando republicano que emprendía un viaje al exilio. Otra obrita comienza con el testimonio-recuerdo de un exiliado español y ex preso del campo de concentración horripilante de Mauthausen en Austria, para terminar, de igual modo, con la representación de su memoria a través de un *flashback* escenificado. Esta analepsis dramatizada se trata de un partido de fútbol en el que jugaron los encarcelados con una lata de sardina con el fin de mantener la moral. Su inspiración estriba en un poema de Miguel Hernández. Una tercera pieza breve, cuyo tema es el mismo que suscitó el título del conjunto, ostenta un estilo opuesto a las dos anteriores, pues comienza con un diálogo en el exilio –intercalado por el dictado epistolario y un discurso de un franquista desde España–, y concluye con el testimonio-recuerdo de uno de los personajes. *Ella desde el fin*, por su parte, se trata de otro testimonio-recuerdo, sino que esta vez lo pronuncia una aparición difunta al principio de la pieza breve. Acto seguido, algunas jóvenes tejen banderas, de seguro en acto de homenaje a la víctima célebre del amor fracasado y de las belicosidades de principios del siglo diecinueve, Mariana Pineda, a la vez que contestan la pregunta anteriormente pronunciada por el espectro viviente: ¿se acordarán las jóvenes del trauma de los exiliados españoles del franquismo? La respuesta de las jóvenes, claro está, es un rotundo “sí”, si bien muchas de sus preguntas quedan sin respuestas.

Por último, dos de las obritas de *Guardo la llave* se sirven de recursos intertextuales y metateatrales para hacer confluir distintos tiempos dramáticos: *El pantano* y *El país es una maleta*. Nutriéndose del Puck Shakespeareano, uno de los protagonistas de *El pantano* viene a ser una especie de duendecillo atemporal que representa la memoria-sueño de un encuentro suyo con un Romeo contemporáneo, cuyo amor, junto al de Julieta, les fue negado por la escisión cainita entre sus padres y

por el hecho de que a Romeo-Alfredo le tocó desterrarse. A pesar de terminar centrándose en el exilio español de la dictadura franquista, la primera acotación de *El país es una maleta*, universaliza el sino de sus protagonistas:

Los exiliados avanzan en silencio: se tiene la impresión de que avanzan desde siempre y que seguirán así durante años y lustros, decenios y siglos. Es una larga marcha que parece haber tomado para así la heredad de todas las víctimas, el cansancio de una batalla que comenzó al principio del mundo y cuyo eco suena todavía desmintiendo toda noción de patria. (Heras Toledo et al. 117)

En suma, pese a las estructuras y estilos heterogéneos que caracterizan estas veintiocho obritas o escenas collage, dificultando su clasificación, no cabe duda que constituyen un alegato a la memoria colectiva del sufrimiento y la nostalgia experimentados por el exiliado español de mediados del siglo XX.

Tal nostalgia y sufrimiento del desterrado suscitan la locura, el alcoholismo, la parálisis, la pérdida de identidad, y el refugio por parte de siete presuntos “Ministros de la República”, dentro de la quimera de su gobierno farsesco en el exilio mexicano en *Siete hombres buenos* (1988) de Juan Mayorga. Una obra de juventud y accésit del *Premio Marqués de Bradomín* (1989), esta pieza de ideas no disfruta del nivel de experimentalismo formal ni de la teatralidad de los que gozan las últimas obras de Mayorga. No obstante, el interés se mantiene a lo largo del texto teatral por los debates atrayentes que nos informan de la psicología así como la ideología de cada personaje. Como sugiere su título paradójico, estos hombres no resultan ser tan “buenos” como se imaginan, y a diferencia de las obras mencionadas anteriormente en este apartado –salvo quizá *Olvido*–, *Siete hombres buenos* prescinde mayormente del maniqueísmo. En cambio, esta *historia-ficción* desnuda algunos mitos republicanos: el del heroísmo de los líderes republicanos en el exilio y su voluntad de sacrificio en nombre de la República. Tal “gobierno”, en rigor una tertulia de hombres nostálgicos, resulta ser, más bien, un intento fantasioso de mantener vivo los rescoldos del gobierno republicano español, arruinado por la Guerra Civil, en el tiempo dramático de 1968, dentro del espacio único de un sótano de una tienda en México. Como explica uno de los integrantes del gobierno desterrado: “Un exiliado no tiene presente. Está acorralado entre el pasado y el futuro. Sólo vive el resentimiento del pasado y la ilusión del futuro” (Mayorga, “El hombre” 120). Es más, les cuesta a los emigrantes volver al tiempo presente. Cuando, por fin, parece que se les presenta una oportunidad de intervenir auténticamente en la realidad española y de liderar un supuesto levantamiento contra Franco, los siete ministros

andantes en su propia ilusión pronuncian una letanía de excusas para eludir un regreso verdadero a su patria. Irónicamente, al final se enteran que tal ocasión se trataba meramente de una patraña.

Con *Los grillos bajo la tormenta* (2001), de Jesús Carrazo, volvemos al maniqueísmo de las primeras obras de este apartado. El tiempo dramático corresponde al mismo decenio del de la obra de Mayorga –los años 60–, pero a diferencia de *Siete hombres buenos*, el protagonista de esta obra política-social de tesis, cuyo nombre simbólico es Pablo Izquierdo, arriesga su vida y la de su hijo en virtud del movimiento antifranquista. En efecto, sale de la seguridad del exilio francés para participar en un movimiento clandestino en su país natal. La acción dramática, por su parte, corresponde a la escala, por parte del protagonista y su hijo, en un lugar de la memoria muy especial para Pablo: la casa de su infancia en un pueblo rural, la misma que activa emocionalmente el recuerdo a través de sus cinco sentidos, comprobando de este modo el desajuste entre la remembranza de este exiliado nostálgico y la realidad.

Simultáneamente, la llegada de Pablo y su hijo afrancesado ponen en tela de juicio las ideas conservadoras de la familia burguesa, regida por el pequeño dictador de Teo. Tal estructura simbólica del poder dentro del espacio único de la casa burguesa, corre paralelo a la del exterior. En este sentido, el padre, quien se comporta como un pequeño Franco con sus seres queridos, nos recuerda al personaje del padre de las obras *Viento de Europa* y *Carteles rotos*, entre otras. Ahora bien, la confrontación política-social entre Pablo y Teo, cuyos discursos adoptados confirman el mito de las dos Españas –una escisión que no cobra importancia entre los hijos de ambas familias–, termina por provocar una metamorfosis en la mujer de Teo, Carmen, que, fiel a su nombre simbólico,¹⁴⁶ se rebela contra su marido y los guardias civiles franquistas en nombre de la libertad de los oprimidos intrahistóricos, simbolizados por el canto de los grillos.

Otra obra que acentúa del modo maniqueo, y a veces melodramático, el mito de las dos Españas, *La azotea de las malvas* (2001) se trata del producto de un alumno de la RESAD, Fernando de las Heras. Al igual que en *Los grillos bajo la tormenta*, el exilio erige como tema fundamental en *La azotea de las malvas*, si bien el destierro de Anselmo –un personaje latente en la obra y el marido izquierdista de la protagonista,

¹⁴⁶ El nombre Carmen suele asociarse con una figura femenina que lucha por la libertad a toda costa.

Josefa— se debe, más bien, a la pobreza de esta familia que vive en un barrio popular de Madrid. En todo caso, el exilio termina siendo un tema fundamental en esta obra costumbrista, o sainete moderno en la línea de Lauro Olmo, ya que un antiguo amigo de Anselmo, Don Salvador —un personaje ausente en la obra—, le engaña al marido de Josefa, ofreciéndole un trabajo mejor para que regresara de España, a cambio de ganar méritos entre el régimen franquista. Y es que, al regresar Anselmo de España, su “amigo” Don Salvador lo denuncia a las autoridades franquistas, quienes lo torturan y lo matan. Al final de la pieza, el anti-franquismo del hijo de Josefa termina por contagiar a ésta, quien a su vez, reniega de la ex enamorada de su hijo, Amparo, provocándole a ésta que se suicide, tirándose encinta de la azotea. Este suicidio también termina afectando al hijo menor de Josefa, un medio-mudo, cojo y tímido, llamado Toñín, puesto que Amparo se había quedado embarazada de él, ya que su hermano mayor no había querido ningún compromiso con ella a raíz de la ideología derechista de su padre.

El simbolismo del título de *La azotea de las malvas* —la azotea es el lugar en el que Amparo se suicida, Josefa se entera de la muerte de su marido, y Toñín atestigua la pérdida de su única ilusión, su futuro bebé— nos recuerda del de *Los grillos bajo la tormenta*. De igual modo, el giro final a la ideología de izquierdas por parte de Josefa, antiguamente apolítica como Carmen de *Los grillos bajo la tormenta*, también recuerda la obra anterior. Pero a diferencia del hijo del exiliado de esta obra, quien se distancia de la escisión cainita que ha marcado la vida de su papá, Julio de *La azotea de las malvas* niega olvidar de la refriega cainita y sus escuelas, parece ostentar una política izquierdista más radical incluso de la de su padre, se involucra de lleno en la lucha antifranquista, sospecha de cada persona de ideología derechista, y sueña con emigrar a Cuba.

En rigor un parlamento-discurso sobre las escuelas nefastas de la contienda civil y su prolongación después de 1939, *La posguerra* (2003) de Miguel Signes (1935, Valencia) es un testimonio por parte de alguien que experimentó la cruda realidad de la posguerra española. Según Signes, los vencidos se ven forzados a ponerse la máscara de los vencedores si desean sobrevivir. Una obra-apología breve integrada en la susodicha antología, *Teatro contra la guerra* (2003) —una especie de protesta artística contra la Guerra de Irak—, *La posguerra* pretende servir de aviso contra la invasión de Irak, y por ende establece paralelos entre las hipotéticas consecuencias nefastas de una posguerra iraquí y los vestigios indelebles de la

posguerra española que todavía coleean en la sociedad española, más de seis décadas después de la conclusión oficial de la lucha cainita en 1939.

Compuesta de nueve escenas cortas de argumentos y estilos diferentes, la posguerra inmediata sirve, asimismo, de hilo conductor –si bien algunas obritas versan sobre los otros dos temas destacados en este apartado, la cárcel y el exilio– de la pieza escrita por José Sanchis Sinisterra, *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979), a partir de la obra de título semejante, *Terror y miseria del Tercer Reich*, de Bertolt Brecht. Tanto este texto teatral, cuyo contenido trata, claro está, de la Alemania de Hitler, como el de Sanchis Sinisterra, cuyo tiempo dramático abarca los años 1939 a 1949, acentúan el coraje de las víctimas intrahistóricas de ideología marxista de sendas regímenes fascistas mediante una colección de obritas. Si bien la antología brechtiana se aprovecha de personajes alegóricos, un terror bestial, y un humor acre, la del dramaturgo español recurre a una comicidad patética, irónica, y a veces absurda, caricaturesca, o paródica, amén de personajes reales con matices psicológicos. *Terror y miseria en el primer franquismo* prescinde, además, del nivel de expresionismo –aunque se advierte a veces la influencia del teatro épico brechtiano, el pánico de Arrabal o el esperpento de Valle Inclán–, así como, por lo general, del drama y horror acentuados de los que se vale Brecht.

Redactada, o por lo menos iniciada, mayormente durante la transición política –Sanchis Sinisterra terminó algunas de las obritas en el siglo XXI–, cabe resaltar que los personajes derechistas de *Terror y miseria en el primer franquismo* suelen empeñarse en olvidar la lucha cainita, mientras que los vencidos tienden a apoyar la contra-memoria colectiva de la misma. De ahí que cuando, en la pieza breve *El anillo*, la pequeña burguesa Marga aconseja a su prima, Carmina, que se deshaga del anillo –símbolo de su boda civil con Luis, un desaparecido durante la Guerra Civil– para responder libremente a los coqueteos de un franquista rico, Carmina responde mordazmente: “No, no te entiendo (*Pausa.*) ¿Quieres decir que aquella boda no cuenta? ¿Qué es mejor borrar mi matrimonio, ocultarlo? ¿Negar a Luis? Es eso, ¿no?...Negar nuestra vida en común, la causa que nos unió...Quitarme el anillo, esconderlo... ¿O, quizás, fundirlo y hacerme una moneda de Franco...o una medalla de la Virgen de Carmen?” (Sanchis Sinisterra, *Terror y miseria* 117).

Los protagonistas de izquierdas de otras escenas de *Terror y miseria en el primer franquismo*, no obstante, procuran disimular sus verdaderas ideologías con el fin de sobrevivir en una sociedad que sólo permite una memoria, la del poder. En

efecto, en *Dos exilios* Sanchis Sinisterra delimita dos espacios contiguos. En uno de ellos, un exiliado procura suavizar sus ideas izquierdistas y sus rasgos españoles ante su jefe prejuicioso, y en el otro su hermano, un ex preso de un campo de concentración francesa, destruye material comprometedor por temor a que le encarcelen los franquistas. En un momento teatral, el dramaturgo unifica, a través de la luminotecnia, la magia teatral y la rotura de la “quinta” pared, los espacios contiguos para que ambos hermanos puedan dirigirse el uno al otro por vez primera con motivo de compartir las nuevas, las frustraciones y los sufrimientos de sus exilios respectivos. De modo aún más manifiesto, el profesor “*visiblemente preocupado*” de *El sudario de tiza* –un alumno suyo lo había tildado de “rojo” el día anterior por enseñar una versión “liberal” de la Historia– intenta velar sus verdaderas creencias al dirigirse “*al público –los alumnos–*” en clase: “Las opiniones que expuse en la última clase, quiero decir...Esas opiniones no son...Les estaba exponiendo, justamente una visión de la historia...errónea, distorsionada, tendenciosa...liberal, en fin. Pero parece que eso no quedó claro, que alguno pensó...” (94). Al desdoblar a los espectadores en alumnos, y por ende en potenciales delatores del profesor, Sanchis Sinisterra intenta demostrar que todos podemos ser receptores y/o difundidores de la versión, a menudo monopolística y tergiversada, de la memoria histórica divulgada por el poder. Por su parte, el Maestro, víctima del monopolio de una memoria histórica, ahora se convierte en partidario y adoctrinador, si bien a pesar suyo, de la que antiguamente objetaba:

Aquí se ve muy bien cómo los...las influencias extranjeras...sobre todo de Francia, tradicional enemiga de España...y cuna de la Ilustración y de la Revolución...sin olvidar a la Inglaterra protestante, siempre envidiosa de nuestro poderío naval...Pues bien: si a estas intrigas extranjeras unimos el olvido...el abandono de los ideales nacionales...del impulso imperial...del lema ‘Por el Imperio hacia Dios’... (*Mira al papel.*) Que, de todos modos aún late...aún brilla en medio de la decadencia del siglo diecinueve en...en las guerras carlistas, que representan la esencia tradicionalista y católica y el... (98)

Como denotan el nerviosismo, los equívocos, las frases inacabadas, y las pausas exageradas, el Maestro se ve forzado, en función de su temor e impotencia, a modificar su enseñanza de la memoria histórica de España para que concuerde con el discurso propagandístico y parcial del régimen franquista, a tenor de suprimir cualquier perspectiva disonante, como la de la mitad de los españoles, bajo un “sudario de tiza”.

De hecho, según Milagros Sánchez Arnosi, esta idea de construir el futuro sobre una versión tergiversada, y falsificada de la Historia, omitiendo la mitad de la

misma, se puso en escena metafóricamente Sanchis Sinisterra con un co-director, Ignasi García, durante el estreno en 2002:

Tendría lugar un rescate de la memoria a partir de los despojos, desperdigados por el escenario, de la contienda. Sobre ese paisaje en ruinas los personajes deambulan como fantasmas desde el fondo del escenario para dirigirse a un libro, situado en la boca del escenario, que simboliza la destrucción de la historia, y que representa la idea de que el pueblo comienza a vivir una historia rota, falsificada y abolida. (*Terror y miseria* 64)

Es por ello que el dramaturgo desentierra la contra-memoria colectiva – la interpretación sepultada o relegada a la clandestinidad durante la dictadura–, para urdir de nuevo la remembranza histórica, como si de un rompecabezas se tratara, a través de estas obritas calificadas de “teatro de la memoria,” un término descrito del siguiente modo por el propio autor: “Uno de esos rincones en los que se pretende conjurar el olvido, visitar el pasado para entender un poco más el presente, y quizá para ayudarnos a escoger un futuro...o incluso para luchar por él” (*Terror y miseria* 188).

Al igual que en *Terror y miseria en el primer franquismo*, la juventud se frustrará por los prejuicios y enseñanzas hipócritas de los mayores en *No hemos perdido aún este crepúsculo* (1979), la primera obra de la *Trilogía de los años inciertos* de Fernando Martín Iniesta. Estos adultos desconfiados y vengativos, cuyos discursos y diálogos son satirizados, provienen del bando vencedor. Y es que esta pieza lírica, efectista y de ideas, acentúa, de modo maniqueo, el mito cainita de las dos Españas. A pesar de viajar juntos en el tren simbólico –el único modo de escape y de entrada en el pueblo opresivo e intolerante–, los representantes de uno y otro bando siempre estarán en desacuerdo. Corrompidos por la hipocresía y el rencor, regidos por la hipocresía, el caciquismo pueblerino, el fanatismo religioso, y la desconfianza, tanto en la cultura como en la verdad, los vencedores recelosos echarán a perder el amor, tanto entre el matrimonio joven de Ángela y Juan, como entre dos adolescentes, Teresa y Antonio. En efecto, el Padre Domínguez, una autoridad religiosa traída al pueblo en virtud de la complicidad entre los representantes del poder, la burguesía, y la intelectualidad impostora, se valdrá de la culpabilidad, la amenaza, y el masoquismo para convencer a Teresa que se aleje de Antonio simplemente porque éste le había prestado libros “diabólicos”, escritos por Unamuno y Miguel Hernández. De modo indirecto, el Padre también provocará que las autoridades del pueblo manipulen a Juan, un republicano y un ex encarcelado, así como el dueño de dichos

libros prohibidos, para que tome aceite de ricino, empeorando así su úlcera e induciendo, por ende, su muerte.

En este sentido, *No hemos perdido aún este crepúsculo*, cuyo título proviene de un poema de Pablo Neruda –uno de tantos autores prohibidos por la censura y el catolicismo–, pone en alza la virtud de la libertad intelectual y la lectura que, a veces, consiste en la única manera de llegar a conocer la verdad de una memoria histórica violentada y silenciada por el poder. En este sentido, el discurso paródico y pseudo-intelectual de Don Julián, un profesor del pueblo que vitupera los grandes maestros de la filosofía como Unamuno, así como la misa satírica del Padre Domínguez, quien execra la sexualidad, están dirigidos al público, como si éste fuera los estudiantes y los feligreses respectivos. Más aún, la hipocresía odiosa de la diatriba del Padre Domínguez alterna con, y penetra en, otro espacio, el de la casa de Ángela, refugio del amor verdadero e ideas libres que comparten Ángela, Juan y Antonio en ella. De estas maneras, Martín Iniesta incide en la necesidad de que el público evalúe y decida a favor de un bando o el otro.

Si bien *No hemos perdido aún este crepúsculo* contiene confluencias y rotaciones espaciales lúdicas –señaladas a menudo por la luminotecnia–, el tiempo dramático tiene lugar, casi en su totalidad, a finales de los años 40. La inmensa mayoría de los recuerdos bélicos simplemente se cuentan desde el tiempo dramático. Efectivamente, las referencias a la memoria de la Guerra Civil, por tanto, incluyen el olor a chocolate rancio que el tío Juan había traído a Antonio desde el frente republicano, y el recuerdo, a ojos vistas, de su Padre, el alcalde del pueblo, haciendo alarde de la victoria franquista luego de haber permanecido escondido a lo largo del conflicto bélico. En rigor, únicamente dos analepsis, las cuales provienen de la lectura de una carta, con escenificadas en la obra, y es por ello que incluimos *No hemos perdido aún este crepúsculo* en este apartado. El primer *flashback* sucede al principio de la obra. Juan, iluminado por un foco y dentro de un vagón de ferrocarril, de vuelta a su pueblo y a su mujer después de nueve años de encarcelamiento, saca una carta de su bolsillo, “casi como si se tratase de un rito”: “Por el aspecto del sobre se adivina que la ha leído muchas veces. Otro foco sobre Ángela, coincidiendo con la lectura de la carta.” (Martín Iniesta 22) A la vez que su mujer lee su carta con una “voz lejana”, ésta saca una prenda íntima, hecha de una pieza de seda azul que Juan le había traído durante la contienda civil. Al preguntarle a su marido si recuerda, otro foco vuelve a iluminarse sobre Juan: “Éste se levanta. Su figura crece. Es el hombre

de vitalidad de nueve años antes” (23). Así, a partir de la lectura de la carta, se da inicio a un breve *flashback* en el cual Juan entrega la tela que había rescatado de entre las ruinas bélicas para que Ángela cosiera algo íntimo. La otra analepsis, de estructura sencilla, corresponde a la lectura de una carta entre la otra pareja de enamorados, cuyo amor se imposibilita también a raíz de la tirria del bando vencedor. En efecto, Teresa se pone a leer la carta de amor y decepción que Antonio le había escrito antes de marcharse del pueblo, pero, como en la otra ocasión, su voz es sustituida por la del propio Antonio, si bien el foco sigue iluminando a la lectora.

Otra pieza cuyo tema es la posguerra española inmediata es *Las reinas del paralelo* (1991), una obra procedente del recuerdo autobiográfico de su autor, José Martín Recuerda, con respecto a las dos semanas que éste pasó en Barcelona, con su grupo teatral de Granada en los años 40. Durante su estancia en el capital de Cataluña, el autor atestiguó la continuación del sufrimiento, la injusticia y los abusos a los anarquistas después del final oficial de la Guerra Civil. De ahí que esta obra *iberista*, atiborrada de elementos propios del teatro de Martín Recuerda –entre los cuales citamos lo grotesco, lo erótico, el coro, el paroxismo, los personajes humildes y corajudos, elementos del teatro-fiesta y de la zarzuela, y el final trágico pero esperanzador–, incide en el arrojo inane de los anarquistas del lumpen barcelonés en el espacio de un antiguo teatro-café, destartado por el descuido y las prohibiciones franquistas. Y es que al líder travesti de voluntad inexpugnable –característica de las protagonistas femeninas de la mayor parte del teatro *iberista* de Martín Recuerda–, el “Gran Kaiser” que vela por los pobres y lucha en contra de la homofobia del régimen, se le han prohibido vestirse de mujer durante los montajes plebeyos y colectivos que tienen lugar en este espacio teatral dentro del teatro. Las autoridades del régimen se le han arrebatado su identidad, y al mismo tiempo, han abusado de su propio poder para violar al “Gran Kaiser”. Con todo y eso, no pueden quitarle al coro colectivo de revolucionarios marginados su afán de cantar, soñar, y luchar desde el escenario.

La acción dramática de las últimas tres obras a tratar, *Carteles rotos* (1983) de Martín Recuerda, *Un toro mató a Manolete* (2002) de Llorenç Capellà, y *Alas de pollo* (2003) de Manuel Martínez Mediero, tiene lugar, como no, en el posfranquismo. Con su paroxismo, un coro pueblerino-carnavalesco, y una catarsis colectiva, la primera obra ostenta, claro está, el estilo del teatro *iberista* parecido al utilizado en *Las reinas del paralelo*. Pero a diferencia de *Las reinas del paralelo*, cuyo teatro-fiesta acontece adentro de un café-teatro, el teatro-fiesta de *Carteles rotos* se lleva a

cabo al aire libre, por lo que sus efectos penetran en el espacio casi único –la última escena tiene lugar en la orilla del mar– de un palacio vetusto perteneciente a la familia del antiguo militar nacional, el General Borja. De hecho, la estructura simbólica del poder –en este caso putrefacto y caduco– de esta cabeza de familia dentro del espacio único de una casa burguesa nos recuerda a la de *Los grillos bajo la tormenta* (2001) y *Viento de Europa* (1987), si bien estas últimas obras tienen lugar durante la dictadura franquista, por lo que la organización del poder familiar corre paralelo a la del régimen exterior. La figura de General Borja sería, en cambio, simbólica de los residuos del franquismo

Pues bien, después de muchos años de eludir su legado, es decir dicho palacio construido con la sangre de los republicanos fusilados por mandato del General, toda la familia Borja regresa a este recinto del franquismo, maquillado después de la muerte del dictador, como una metáfora de la transición política exterior que, en lugar de transformar realmente los problemas españoles, meramente los enmascaró. Pese al negativo, por parte de los hijos del General, de aceptar su patrimonio económico –debido a su carga de conciencia por su origen ruin–, no cabe duda que los vástagos de Borja han heredado, a pesar suyo, el despotismo de su padre. Aunque Paco, el hijo mayor, ha intentado borrar su pasado al emigrar a los Estados Unidos, ha terminado por desquitarse con su mujer negra, humillándola y despreciándola en función de su propio fracaso. El abogado Luis, el hijo menor y un fanático conservador, es el que más descaradamente ha adoptado la manera de ser de su padre, pues llegó a matar a un hombre. Ahora, decepcionado ante la realidad que le avecina, sale a la muchedumbre con un arma a continuar con la violencia. Lola, una estudiosa de la medicina que ha abortado y ha ayudado a otras mujeres a abortar, es la única persona de la familia que encuentra redención al confesar y renegar de su herencia cruenta ante el Antoñico –el hijo de la criada y la encarnación del sempiterno víctima humilde– a la orilla del mar.

Entretanto, el General Borja rehúsa leer el periódico para refugiarse, más bien, en su lugar de la memoria, en este palacio-monumento al recuerdo de sus hazañas bélicas, el mismo que, a pesar suyo, ha sido penetrado por la música eufórica y las navajas –que ya habían hecho trizas los cuadros bélicos– del exterior:

(Señalando un cuadro.) ¡Qué orgullo: tirando de un cañón por las calles dislocadas de aquel Madrid hambriento y desconcertado! ¡El Madrid que sigo viendo! *(Intentando abrazar el cuadro.)* ¡Yo solo con vosotros, sin pensar en que fracasé nunca, sigo esperando! ¡Esperando a

que la calle de Bailén sea otro hervidero de sangre humana! (*Gritando*) ¡Cerrad la puerta de una vez! (Martín Recuerda, *Carteles rotos* 149).

Como Bernarda Alba, Borja manda silenciar a los que discrepan con su versión de la Historia. De miembro del poder que fabricaba la memoria colectiva predominante, el General se ha transformado, por la situación política-social, en guardián de una memoria histórica y personal periclitada, una que casi llega a confluir con el tiempo de la transición, si no fuera por la conciencia con la que el protagonista toma su decisión de encerrarse en la casa simbólica del antaño.

La acción dramática de la siguiente obra a tratar, *Un toro mató a Manolete* (2002) del mallorquín Llorenç Capellà, tiene lugar casi exclusivamente en el año 1947, salvo una escena muda que consiste en un *flashback* del día en que el hombre más rico y poderoso del pueblo, el Viejo, vestido de soldado nacional, violó a la Gitana luego de matar a su padre, quien se trasladaba con su tribu en plena Guerra Civil. De hecho, en esta obra plástica de ambiente mítico –se trata de los eternamente vencidos de siempre, prisioneros de los pudientes como el Viejo, quien les manipula a su antojo– se entremezclan escenas grotescas, circenses, carnavalescas, y simbólicas, en mimo, con un diálogo cínico, coloquial, y a veces absurdo, simbólico, bufonesco, esperpéntico y/o lírico. Entretanto, se introducen varias veces proyecciones, canciones verídicas, y noticias sobre la muerte simbólica del torero Manolete, comunicadas por parte de un radio y un vendedor de periódicos. De esta manera, el tiempo dramático de la obra corresponde al año de 1947, salvo, claro está, el susodicho *flashback* mudo del rapto de la Gitana en 1937, y la primera escena de la obra, la cual dramatiza, de modo absurdo-simbólico, la contienda civil. En ella, dos pájaros grandes que representan a dos aviones dejan caer una bomba, la cual las Damas recatadas del pueblo creen que consiste en un huevo, hasta que estalla. En seguida, la más lúcida del pueblo, la Borracha, empieza a narrar la manera por la cual el pueblo rehará su vida luego de la Guerra Civil.

Los personajes variopintos, simbólicos, e intrahistóricos, quienes, con sus nombres genéricos, representan a tantos otros, se manipulan y se aprovechan entre ellos, hasta que un día, entre la Gitana discriminada, la Tabernera “roja”, y el Guardia Civil del bando nacional, asesinan al opresor egoísta de todo los pobres del pueblo, el Viejo. Al modo de un Robin Hood contemporáneo, la Tabernera reparte el dinero de este anciano cínico que se obcecaba en olvidar sus crímenes bélicos, amén de obligar a las mujeres desamparadas a prostituirse y a los hombres a hacer lo que les mandaba

a cambio de migajas. Aparte de sus observaciones lúcidas, la Borracha también cuenta, en un monólogo, la Leyenda del Granado que brotó de la sangre derramada por un Rey durante una guerra antigua, después de su entierro por parte de la Reina. Al igual que el florecimiento de este Granado, la sangre derramada del único hombre que se ha enriquecido con la guerra, el Viejo, también dará fruto, o más bien medios económicos, al pueblo. Por cierto, para las tres mujeres humildes –la Tabernera, la Gitana, y la Borracha–, víctimas de los demás que luchan por sobrevivir con el arrojito de “Islero” –el único toro capaz de matar al mítico torero Manolete– les corresponden tres antagonistas poderosos y masculinos: el Párroco hipócrita que encarna la religión, los Guardias Civiles que simbolizan al poder, y, cómo no, el Viejo, que representa el dinero. Curiosamente, al deshacerse del Viejo, uno de los Guardias Civiles se fuga con la Tabernera y el Párroco cambia el destinatario de su actitud servicial del Viejo a la Tabernera, ya que al religioso le interesa unirse al que tiene dinero. La Gitana, por su parte, enseñará el culo escandalosamente a las Damas recatadas del pueblo, en señal de que ya está libre. En última instancia, la obra es un homenaje a las víctimas de la Guerra Civil, y más aún, a los pobres y humildes sempiternos.

Alas de pollo (2003) –una comedia repleta de sátira, lenguaje coloquial, y no exenta de referencias tópicas y alusiones metateatrales– pone de manifiesto el mito de las dos Españas y la división cainita de la Guerra Civil, que se perpetúan en la represión sexual que la hija y los amigos derechistas intentan imponer al protagonista, un ex combatiente republicano mutilado en el conflicto de 1936. Con motivo de descubrir una supuesta amante en la casa del protagonista octogenario, los amigos de Nicolás incluso se valen de una retórica fascista y farsesca de la contienda civil para invadir su hogar al son de la canción “Prietas las filas.” Como todas las obras de este apartado, las referencias al pasado traumático en esta pieza de Manuel Martínez Mediero se quedan en alusiones, sin llegar de todo ni a alternaciones ni confluencias ni juegos ni confrontaciones temporales.

3.2.2 El teatro de la memoria colectiva explícita de la Guerra Civil

El teatro de la memoria histórica explícita se sirve de dos o más tiempos dramáticos, uno de los cuales se sitúa después de la Guerra Civil, así como de uno o más recursos estéticos activos –el anacronismo, la metateatralidad, y/o los muertos vivientes– para rememorar el conflicto de 1936. Se diferencian de las que colocaremos en el apartado de la meta-memoria histórica ya que no entablan un diálogo palmario entre ambos momentos distintos para cuestionar el proceso ni las conclusiones del acto de recordar. Entre las obras escritas entre 1970 y 2009 sobre la contienda civil que no se sitúan en el subgénero de la meta-memoria histórica, pero que sí recurren a las técnicas explícitas, cabe señalar que el recurso de la anacronía se trata del más utilizado y el de los muertos vivientes el menos utilizado. Con respecto a este último, conviene apuntar que es difícil escribir una obra en el que un redivivo entabla conversación con un vivo sin que toquen en absoluto el tema del proceso ni las conclusiones de la memoria. En consecuencia, sólo hemos colocado en dicha subcategoría una obra cuya acción dramática no corresponde, en ningún momento, a la época de la Guerra Civil ni a la posguerra inmediata, *No faltéis esta noche* (1994), y un monólogo breve en el que se satiriza el hipotético discurso del aparecido de Franco, *Auto de fe* (2003), ambos del mismo autor: Santiago Martín Bermúdez. En última instancia, puesto que una gran cantidad de obras gozan de más de una de los susodichos recursos explícitos, habría que puntualizar que hemos clasificado textos teatrales a continuación de acuerdo con la técnica dinámica que más favorece cada pieza, y/o contribuye teatralmente a ella.

3.2.2.1 La anacronía como recurso principal de la memoria explícita

El recurso explícito más utilizado para recordar la Guerra Civil, la anacronía, se popularizó, sobre todo, en los años 90. El término engloba la analepsis o *flashback*, el *racconto* –o analepsis larga–, la prolepsis o *flashforward*, así como los saltos, yuxtaposiciones y confluencias temporales, por lo que engloba todo manejo temporal que no transcurre lineal o crónicamente. Sin duda, la analepsis se trata de la expresión más al uso de la anacronía.

3.2.2.1-1: El uso de la prolepsis en una obra de Antonio Martínez Ballesteros

Tiempo de guerrilla (1998) consiste en “apuntes” o crónicas trágicas –cada “proyección” termina con una muerte–, y un tanto melodramáticas, que hasta demuestran una faceta caricaturesca-grotesca, sobre todo con respecto a los tópicos nacional-católicos que la infunden. Se trata, en definitiva, de un drama maniqueo, con lo cual los represores franquistas, caracterizados por su frialdad bestial y casi deshumanizada, tienden a ostentar nombres genéricos, como el Militar y el Sargento, mientras que las víctimas vencidas, normalmente más solidarias y benévolas, suelen ser bautizadas con nombres o apodos propios como Pedrote y Juana.¹⁴⁷ Intervienen, de algún modo, en cada proyección intermedia los personajes-guerrilleros republicanos escondidos en el bosque, o *maquis* en esta obra, la misma que se centra en el sino de los derrotados que permanecieron en la Península. Empero, la única relación entre sendas proyecciones es que tienen lugar en el tiempo dramático de la posguerra inmediata y el espacio dramático de la sierra o el pueblo, salvo la primera y la última de las proyecciones, las cuales se ubican en un espacio urbano.

Con una estructura circular –*Tiempo de guerrilla* comienza y termina con el mismo decorado y personajes– este texto dramático de Antonio Martínez Ballesteros se trataría de una analepsis si no fuera que, a partir de un juego temporal, se convierte en una larga prolepsis que inicia con el final de la Segunda Guerra Mundial en 1945 y finaliza con la conclusión oficial de las combatividades, comunicada mediante las noticias radiofónicas. De esta manera, se propicia una mirada, o más bien una revivificación, del final de la contienda de 1936 a la luz de los acontecimientos posteriores. En efecto, nos percatamos en la escena duodécima de la pieza, es decir al principio del tiempo dramático, que previamente existía una comunión fraternal entre los dos hermanos, Adela y Enrique, la cual iba difuminando a medida que la continuación del conflicto en la posguerra les desunía, hasta llegar al cainismo que contemplamos en la primera “proyección”. Únicamente, la proyección octava y parte de la décima y duodécima consisten en analepsis dentro de la prolepsis larga que

¹⁴⁷ Martínez Ballesteros asegura lo siguiente, con respecto a su escritura de *Tiempo de guerrilla*: “aunque el tema de esta obra estaba desde hace años latente en mi imaginación, su redacción definitiva debe mucho a la lectura del libro *Córdoba en la posguerra (La represión y la guerrilla, 1939-1950)*, de Francisco Moreno Gómez (Francisco Baena editor, 1987)” (*Tiempo* 35).

abarca toda la obra. En la proyección octava, “*Los fusilados y sus historias; relatos de tiempos ya pasados*”, a saber los prisioneros republicanos asesinados en la proyección séptima, se dirigen al público para relatar sus historias personales y colectivas desde un tiempo anterior a su fusilamiento. Entretanto las escenificaciones-*flashbacks* de las torturas que propinan los militares franquistas a estos prisioneros hacen juego irónicamente con la iluminación del Crucifijo. De modo parecido, el Gitano que escondido en un pajar con los demás *maquis*, se dejó matar a horquilladas sin proferir un solo grito en la proyección nueve, inicia, durante el tiempo anterior de la proyección diez, el relato de su historia particular a los otros *maquis*, seguido por una conversación entre todos los guerrilleros. Por último, durante la duodécima escena, Enrique lee la última carta de su padre, fusilado en una prisión franquista.

Pues bien, esta estructura, con su ritmo cada vez más acelerado que deja al descubierto, escena a escena, un friso de la memoria histórica de la posguerra inmediata, también juega con un momento para-textual: el de su escritura. Y es que, como apunta el propio Martínez Ballesteros, *Tiempo de guerrilla* fue escrito en el cincuentenario de la declaración de los derechos humanos, los mismos a los que el régimen franquista hizo caso omiso de manera tan descarada. En 1998 tales derechos humanos seguían siendo pasados por alto, no solamente por el gobierno del Partido Popular, pero también al nivel mundial. En cierto sentido, este distanciamiento para-textual otorga a la pieza un cariz brechtiano, aproximándola no sólo a la obra *Terror y miseria del Tercer Reich* del dramaturgo alemán, pero también a una obra española que la tomó como base y que tratamos en un apartado anterior: *Terror y miseria en el primer franquismo* de Sanchis Sinisterra. Tampoco hay que perder de vista las semejanzas, señaladas por Isabelle Reck en su prólogo, entre el tono y la técnica de las doce proyecciones de *Tiempo de guerrilla* y los grabados goyescos del siglo diecinueve (16).

3.2.2.1-2: Los *raccontos* y las protagonistas femeninas en algunas piezas de Martínez Ballesteros, Pilar Pombo, Miguel Murillo Gómez y Carlos Panera

A partir de los buenos resultados que obtuvieron el PSOE y el UCD en las elecciones de 1977, la discusión que se produce entre el matrimonio franquista de Ernesto y Amalia, y su nieta izquierdista, Isabel, y fundamentalmente la mención por

parte de ésta del destino del abuelo de su novio a final de la Guerra Civil, Antonio Martínez Ballesteros da pie a un *racconto*, ubicada en el año 1938, que dura los dos cuadros intermedios de su pieza naturalista, simbólica y política-histórica, *Volverán banderas victoriosas* (1979). En concreto, debajo de la corteza dura del pequeño dictador dentro de su casa –a modo de los protagonistas masculinos de *Los grillos bajo la tormenta* (2001), *Viento de Europa* (1987), y *Carteles Rotos* (1983)–, a Ernesto le plagan remordimientos de conciencia. Por tanto, al quedarse sólo, escuchando una canción que le recuerda de aquella época franquista, Ernesto recuerda, como un ensueño, los acontecimientos particulares de 1939, los mismos que toman la forma de una analepsis de larga duración. Dos actores reemplazan a los mayores, para hacer los papeles de Ernesto y Amalia de jóvenes.

Mientras que la radio transmite noticias sobre la política de aquel entonces, el diálogo nos informa de la circunstancia particular de Ernesto: su hermano fue asesinado por el bando republicano al principio de la guerra. Aquella tragedia ciega a Ernesto a cualquier opinión sobre la lucha cainita que no sea la del bando nacional, incitándole a aprovecharse de la victoria franquista para desquitarse de cualquier republicano indefenso. Nada más recordar que un obrero suyo lo había mencionado que *pensó* que había visto a dos vecinos republicanos suyos en el camión que llevaba a un fascista a ser fusilado, Ernesto insiste en atestiguar contra dichos hermanos inocentes –que supuestamente se apellidan del mismo modo que el novio de su nieta–, originando así el fusilamiento de los mismos. Durante el cuadro final, ubicado de nuevo en la transición política, Ernesto se entera que la coincidencia entre los apellidos se trataba de un malentendido, pues, en realidad, Toni no se apellida “Rojas” como los hermanos que Ernesto había delatado. A pesar de ello, el anciano se arrepiente de lo sucedido en 1939, por lo que se imagina haciendo caso a la mujer de uno de los hermanos Rojas, Matilde, en la posguerra inmediata y regresando en el tiempo para retractar sus imputaciones contra el marido de ésta. Pero al poco rato, Ernesto-viejo vuelve a su manera despótica de comportarse, desoyendo, de nuevo, las súplicas de Matilde que surgen de su ensueño-recuerdo.

Mientras que “*Volverán banderas victoriosas*” no sobresale dentro de este apartado por el protagonismo femenino, aunque, eso sí, por su uso del *racconto*, el *racconto* utilizado en *El ‘Mendieta’* (2002-2003) disfruta de una amplitud que abarca el texto entero, con excepción del inicio de la obra, a la vez que la acción dramática es protagonizada por tres hermanas. En el prólogo de esta pieza de Carlos Panera, el hijo

de una antigua cocinera del bar llamado del mismo nombre que el título, el ahora anciano Miguel, entabla conversación con algunos trabajadores jóvenes quienes desconocen la historia del sitio en el que trabajan, un lugar de la memoria intrahistórica de Bilbao. Al percatarse de los planes de derrumbar este sitio de la remembranza colectiva en aras del progreso, es decir para construir una nueva sucursal bancaria al modo de *El jardín de los cerezos* (1904) de Antón Chéjov, se comienza a poner en escena la historia de dicho bar. Fue ideada por parte de tres hermanas en 1930, y duró hasta que la hermana mayor se vio forzada a vender el bar por falta de personal en 1965. A lo largo del consiguiente *racconto*, el decorado, el lenguaje, el diálogo, la radio, el tono, los efectos sonoros de la lucha cainita, la clientela que frecuenta el bar, y la comida y bebida que se sirve, reflejan fielmente el recorrido del tiempo dentro del *Mendieta*, el cual se salvó por milagro de un bombardeo durante la Guerra Civil.

En igualdad de condiciones (1995) de Pilar Pombo goza de una temporalización anacrónica parecida a la de *Volverán banderas victoriosas*, pues ambas ostentan una estructura circular que comienza y termina con escenas cuyo tiempo dramático corresponde al año 1977, mientras que los cuadros o “tiempos” intermedios se remiten a un *racconto* de la Guerra Civil, así como la represión franquista durante la posguerra inmediata. En un prólogo a modo de los de Alfonso Sastre, Pombo relata su proceso de escritura, amén de cómo vivió el curso de documentación previa, durante la cual se empapó de la memoria de su familia así como la de un sinnúmero de víctimas y heroínas intrahistóricas de aquella lucha cainita. A través del mismo, se percata que Pombo, al igual que sus dos protagonistas, llega a comprender mejor la contra-memoria particular y colectiva de los vencidos a través de sus pesquisas y reminiscencias, desde un tiempo alejado del trauma colectivo, en torno a aquel tiempo fatídico. En este sentido, tanto las investigaciones previas que llevó a cabo Pombo, como la óptica patentizada por sus dos protagonistas a lo largo de la obra, gozan de elementos feministas, si bien el tono entrañable y emotivo de *En igualdad de condiciones* la distancia del feminismo militante que caracteriza, por ejemplo, la obra épica de Lidia Falcón titulada *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo*.

En igualdad de condiciones versa sobre la formación de una amistad solidaria entre dos mujeres jóvenes, independiente de sus diferencias de clase, educación y personalidad. Mas dicho cariño se echa a perder irremediabilmente en virtud de los

prejuicios de Matilde –una analfabeta revolucionaria militante de clase baja– con respecto a su amiga sensible, inteligente, poética y pequeñoburguesa, Hortensia. Después de pasar juntas la Guerra Civil, durante la cual Hortensia enseña a Matilde a leer y a hablar de modo educado, al tiempo que Matilde protege a Hortensia, y ambas se ponen, a su modo, al servicio del bando republicano, Matilde llega a renegar de la orientación sexual de Hortensia, una lesbiana, durante el encierro de ambas en una cárcel franquista. Si por un lado Hortensia y Matilde resultan capaces de superar sus distinciones de clase, por otro lado, Matilde termina siendo incapaz de aceptar sus diferencias con respecto a su orientación sexual.

Ahora bien, el encuentro fortuito de ambas amigas antiguas en el café-bar de Hortensia durante la transición política, da pie al *racconto* del intermedio que abarca, de modo lineal, seis cuadros o “tiempos” entre 1936 y los 40. Se supone que la analepsis se trata de sus reminiscencias compartidas, pues a ratos Pombo intercala algunas narraciones en voz pasada de ambas mujeres desde el año 1977, las cuales son señalados por estrellas insertadas en el texto. Al final, volvemos al año 1977 en el que, de modo melodramático, Matilde se disculpa por haber estropeado la amistad con sus prejuicios, y pide una nueva oportunidad.

La segunda obra cuyos protagonistas son mujeres de clases distintas, *Un hecho aislado* (1993) de Miguel Murillo Gómez se asemeja a *En igualdad de condiciones* debido a la solidez de la amistad que entablan las dos protagonistas, caracterizada por su contraposición del amor y el odio. Sin embargo, a diferencia de las amigas protagonistas de la pieza de Pombo, las de esta obra simbólica –a lo largo de la acción dramática, la criada Ana intenta quitar la mancha roja del piso de la casa de la Señorita Rosa, sino que no puede por su condición de metáfora de la destrucción irremediable, secuela de la Guerra Civil y la posguerra– de Murillo Gómez pertenecen, además de a clases diferentes, también a bandos opuestos durante la contienda de 1936. A la vez, este dramaturgo extremeño se sirve de una estructura parecida a la que, como observamos, utilizó Pombo: un *racconto* que tiene lugar durante la conflagración civil y que ocupa la mayor parte de las escenas, interrumpido ocasionalmente por las Voces de las dos protagonistas, las mismas que narran una memoria particular y colectiva desde un tiempo lejano que corresponde a los años posfranquistas.

Si bien las protagonistas de la pieza de Pombo gozan de homólogas ancianas, quienes se asoman brevemente sobre el escenario durante la representación del tiempo

de la transición, al principio y al final de la obra, los dos personajes femeninos de la obra de Murillo Gómez, la Señorita Rosa y su sirvienta, Ana, sólo salen de jóvenes. Los efectos sonoros de las Voces de ambos personajes tampoco nos cuentan mucho sobre el segundo tiempo, desde el cual ambas ancianas remembran las vicisitudes de su amistad emotiva y la tragedia de la lucha cainita, salvo el hecho de que Ana había decidido regresar a “la Casa Grande” de su antigua Señorita después de pasar más de cuarenta años en el exilio francés. Estas Voces procedentes del segundo tiempo se centran, más bien, en brindarnos detalles e información del fondo que se relacionan con la puesta en escena del primer tiempo dramático, es decir el de la analepsis. A diferencia de las obras anteriormente mencionadas en este apartado, *Un hecho aislado* no comienza ni termina con el tiempo posterior, sino con el anterior. Nada más la presencia de las Voces señala la calidad del *racconto* del primer tiempo.

Del mismo modo que en su obra anterior, Murillo Gómez introduce Voces que narran las analepsis, ubicadas en el tiempo de la Guerra Civil, desde un tiempo posterior, en la pieza galardonada con el premio “Lope de Vega” en 2002, *Armengol*. En este texto teatral, sin embargo, el dramaturgo se vale de una estructura más complicada que la de *Un hecho aislado* –a diferencia de la cual, no recurre a protagonistas femeninas–. La Voz de “Pollito”, un gimnasta dotado que entrenaba bajo la dirección del protagonista, Armengol, relata en voz pasada, desde un tiempo segundo cuya fecha desconocemos, y sin atenerse a la linealidad temporal, la historia de su entrenador entrañable, quijotesco y poético, la cual se escenifica por medio de *flashbacks* que dan saltos temporales, al modo del teatro posmoderno.

Basada en hechos verídicos, *Armengol*, con sus momentos melodramáticos que superan a los de la pieza anterior, también goza de un prisma más maniqueo que *Un hecho aislado*, obra en la que Murillo Gómez manifestaba las trabas de ambos bandos, si bien dejaba entrever sus simpatías para el bando republicano. Y es que el protagonista Armengol aduce igualarse a Robinsón Crusoe, pero más acertado sería equipararlo con Cristo, pues se trata, en rigor, de un mártir que mantiene su optimismo incluso luego de ser torturado, y que muere fusilado aún creyendo en la verdad, la belleza, el amor, la dedicación, así como la bondad de la gente, entre la cual incluye hasta los fascistas traidores y mezquinos que lo tienen celos por su felicidad, entrega, coraje y entusiasmo. Mediante perjurio, le acusan falsamente a este fundador iluso de un gimnasio social, una pequeña utopía que termina siendo incendiada por los falangistas, de pederastia, de colaborar con los comunistas –siempre había procurado

mantenerse alejado de la política para centrarse, más bien, en el deporte— y de llevar a cabo amoríos lícitos. Si bien es verdad que había brotado un amor sincero entre la mujer de un oficial franquista, Marina, y Armengol, éste rehusó huir con ella hasta que su equipo ganara la medalla de oro olímpico que les fue negado cuando el estallido de la contienda civil echó a perder la primera “Gran Olimpiada Popular de los Pueblos Libres del Mundo” en 1936, la misma que pretendía ser una alternativa para los países y atletas que boicotearon los juegos berlineses del mismo año por motivos políticos.

3.2.2.1-3: Tiempos saltados, entreverados y yuxtapuestos: *Que nos quiten lo bailao* (2004) de Laila Ripoll y *Fuiste a ver a la abuela???* (1979) de Fermín Cabal

Que nos quiten lo bailao (2004), de Laila Ripoll, nos brinda una amalgama de imágenes y vocablos de despedidos diversos —desde exilios, hasta muertes y divorcios—, intercalados y fundidos para formar un *collage* del exilio y de las mudanzas. La acción dramática se inicia con una danza por parte de los personajes, quienes pronuncian, a la vez, una letanía de frases de partida en diferentes idiomas —consiste, en realidad, de un juego de palabras en orden alfabético que universaliza la acción dramática—, mientras que se proyectan imágenes verídicas y efectos sonoros provenientes de exilios asociados con tiempos y espacios dispares. De igual modo, en la escena nueve, los efectos sonoros y destellos de luz envuelven a los personajes, quienes “visten distintas ropas, distintas épocas, distintas latitudes”, y “miran alucinadas” a los nombres de las estaciones de todas partes de España y del mundo por las que van pasando trenes (Ripoll, “Que no quiten” 75). Cuando se citan lugares y fechas cruciales en la Historia, como por ejemplo 1492, los trenes ralentizan su paso para luego apresurarlo durante los años menos determinantes de la Historia española y universal.

Pues bien, dicho *collage* sirve de marco para la acción dramática que se trata, en buenas cuentas, de un homenaje a la Abuela Amparo, una española desterrada a causa de la Guerra Civil que ha residido en Marruecos la mayor parte de su vida. De esta manera, las escenas que sirven para universalizar la condición de emigración y destierro se intercalan con otras más íntimas, atiborradas de nostalgia y ternura. Así, por ejemplo, en la segunda escena intitulada “La niña y coro de primos”, un nieto de

Amparo cuenta en voz pasada cómo un día decidieron espiar a la Abuela para averiguar el destino de sus salidas vespertinas sobre las que habían conjeturado con frecuencia:

La abuela apresuraba el paso, nos costaba trabajo seguirla, a veces sabíamos por qué esquina había doblado por la estela que dejaba el Heno de Pravia (¿o ese día era Álvarez Gómez?) Por fin la encontramos, menudita y agarrada a su bolso: el pañuelo bien apretado en la mano izquierda y el manojito de llaves en el regazo. Estaba sentada en el mirador y miraba hacia el horizonte, como si estuviera en el cine de verano. No entendíamos qué miraba. ¿Sería un marino que estaba en alta mar? ¿El cielo cambiaba de color a velocidad de vértigo, ya pasaba de malva al violeta y del violeta al azul eléctrico... Y, de pronto, se produjo el milagro: A lo lejos, en el horizonte, en la costa española, se empezaron a encender las luces de la ciudad de Tarifa. Poco a poco, como pequeñas luciérnagas... Una a una se encendían las luces en la costa española y la abuela, apretando el pañuelo lloraba. Ahí estaba el secreto, ese era el famoso amante... Tarifa, España. La hora de encender el alumbrado, la hora de los cafés y las tertulias, y dentro de nada, a cenar. Nos fuimos silenciosos y muertos de vergüenza, como sabandijas, mientras la abuela apretaba el manojito de llaves y lloraba ante la visión de las luces de Tarifa, de España, de su España, que quizá nunca jamás volviera a ver, nunca jamás volviera a pisar. (67-68)

Amén de esta suerte de escenas, un tanto melodramáticas pero no exentas de comicidad, Laila Ripoll entreteje una analepsis –proveniente de la memoria de Amparo la Abuela y protagonizada por los homólogos jóvenes de ella y su marido, Miguel– sobre su abandono forzoso del gato cuando les tocó salir apresuradamente de España en 1939 por tratarse de vencidos.

Lo curioso de este analepsis, sin embargo, es que se imbrica con otra escena ambientada en el tiempo principal de la pieza, es decir en el siglo XXI. Durante este tiempo principal, un desamparado bautizado Marcial acude a un cura, para quien todo se trata de pecado, para confesar su arrepentimiento por haber vendido la trompeta de su amigo, Ignacio. Éste tocaba la canción “*Recordar*” cada vez que rememoraba a su hijo y a su mujer, quienes fallecieron en un accidente de tránsito. Por casualidad, al final de esta misma escena, durante el tiempo principal de la acción dramática, Ignacio encuentra el viejo trasportín del gato que su hermana había abandonado de joven dentro de un basurero, y lo guarda para usar de mesilla. En cierto sentido estos objetos, además de algunas fotos y canciones, servirán de enlace entre los varios recuerdos, exilios y personajes de la pieza, acentuando así la confluencia espacio-temporal que caracteriza la obra. Otra manera por la que Ripoll logra tal concurrencia espacio-temporal es mediante un Locutor, cuyas transmisiones radiofónicas concreta la acción dramática en ocasiones y en otras la universaliza. La quinta escena contiene una tercera vía de universalización del sino de la Abuela: una Figura de Negro –la madre de uno de los españoles que murieron en la tragedia de Yakolev– pronuncia un soliloquio afligido sobre su hijo ante el monumento dedicado a su memoria. De esta

forma, Ripoll contrasta la memoria cultural oficial e impersonal con la comunicativa y auténtica que expresa la madre.

Aparte de las escenas *collage* y las protagonizadas por Ignacio o Amparo, hay otras en las que la personaje principal se trata de la novia extranjera del nieto de Amparo, Mariana, quien no se interesa en las fotos de España ni en las de la Guerra Civil que le indica la Abuela por encontrarlas vetustas. Pero a pesar del aparente choque generacional entre ambas, terminan padeciendo un sino similar, pues ambas emigran de sus tierras natales, se despiden de sus familiares, y se separan de su pareja de jóvenes. Ello se manifiesta en una escena en la que Mariana y Amparo Joven pronuncian soliloquios en voz pasada. Amparo Joven universaliza la suya en el tiempo y el espacio: “Aquella noche legamos a la frontera: paisanos y soldados, jóvenes, niños y viejos, mujeres y varones, todos revueltos, a pie y en todo tipo de vehículos [...] Así salimos de España, una vez más, casi cinco siglos más tarde, casi tres siglos más tarde, repetimos la misma historia, como ladrones, por la puerta falsa” (74). Pero a diferencia de Amparo, que enviuda, Mariana termina divorciándose del nieto Miguel a raíz de su infidelidad, y por tanto, celebran un rito representativo de destrozarse la memoria:

En determinado momento Mariana hunde las manos entre las tripas del colchón ((matrimonial)) y saca trozos de goma espuma, como si fuesen vísceras, se restriega las manos, la cara, los brazos, como en un ritual sangriento, mientras grita: clava. Miguel, enloquecido, apuñala el colchón sin ningún control. Los restos están esparcidos por todo el escenario. Los dos respiran trabajosamente, agotados, jadeantes. Mariana coge un saco de plástico grande, negro, de contenedor y empieza a meter los pedazos del colchón, fríamente, sin ninguna emoción. Se detiene y se gira hacia Miguel que aun jadea con la navaja en la mano y observa los restos como si fueran los de un cadáver. (72)

Así intentan aniquilar, por lo menos simbólicamente, la memoria de su vida en común: “Besos, viajes, noches, proyectos, sueños...todo cabe en una bolsa de basura [...] no es más que un montón de pedazos de vida. En realidad ligera como el tiempo, ligera como un segundo, ligera como un aliento, como un muerto trozo de goma espuma, como el aire, como la nada: Irreal”. De esta manera, Miguel cuestiona incluso la veracidad de la memoria.

Si bien no avanza de modo lineal en absoluto, la obra concluye con el fallecimiento de la Abuela Amparo, quien conversa con el espectro viviente de su marido, Miguel Abuelo, justo antes de fallecer. Al morir, “sobre la anciana se proyectan imágenes de personas que se despiden en las estaciones, emigrantes, exiliados, pateras que parten, barcos que zarpan y la gente que agita pañuelos blancos” (76), convirtiéndole a Amparo en símbolo de un desterrado de cualquier

momento y país. Durante su velatorio, el Cura balbuce un soliloquio en el que manifiesta su pensamiento verdadero con respecto a la familia de Amparo, a la que califica de “ateotes”. El funeral se trata, en realidad, de una farsa, pues un pariente de la Abuela se ríe nada más escuchar al cura adjetivar a Amparo de “mujer cristiana”. Al lanzar el contenido de la urna al mar, para que la Abuela pueda regresar por fin a España, se articulan muchas frases universales de despedida una vez más, hasta que una ráfaga de aire apaga la luz sobre los varios objetos abandonados, íconos de la memoria de las despedidas y del exilio. Laila Ripoll se aprovecha, en resumen, de un tono nostálgico, salpicado de lirismo y recursos humorísticos como el tartamudeo, los equívocos, la ironía, y la parodia, para incidir en lo complicado y lo extendido de la condición de emigrante, así como el aspecto colectivo y efímero de la memoria.

Otra obra lúdica y circular –empieza y termina con un *flashback* metateatral en el que los niños-protagonistas preparan el ensayo de un nacimiento de Jesús– que se trata de la memoria y la herencia bélica, en este caso las de Antonio y su hermano Miguel, quienes nacieron en el ambiente represivo, miedoso y sofocante de la posguerra española, sería *Fuiste a ver a la abuela???* (1979) de Fermín Cabal. El dramaturgo pone de manifiesto sus intenciones de la siguiente manera: “Yo quería investigar la estructura dramática, romper la progresión convencional, basar la narración en los mecanismos de asociación de la memoria, desplazar el fiel de la balanza de lo épico a lo lírico.” (17). Efectivamente, esta obra neorrealista –goza de matices surrealistas, satíricas, y esperpénticas–, consiste en una ristra de *flashbacks* breves, ensartados, y atiborrados de saltos temporales, como si constituyera una representación audiovisual de la reminiscencia pragmática de los hermanos, personajes traumatizados por el despotismo ciego, el fanatismo religioso, el silencio y la hipocresía de los adultos y autoridades que rigen sus vidas, infundiéndolas con culpabilidad.

Esta sucesión de analepsis se enlaza entre sí por medio de las siguientes concomitancias entre los *flashbacks*: los temas dialogados, los objetos manipulados –por ejemplo, las fotos–, y/o las imágenes suscitadas. Así, por ejemplo, después de confesar Antonio sus masturbaciones y sus contemplaciones de sus padres en pleno acto sexual, un cura se interesa más de lo conveniente –“Mal, muy mal... (*Menea la cabeza*) ¿Y te gustó?” –. Acto seguido, se apagan las luces del espacio del confesional para dar pie a una escena relacionada con el tema del diálogo de la anterior: “*Se oscurece este espacio y se ilumina simultáneamente la cama de los dos hermanos.*

Antonio se acerca. Miguel ya se está cambiando. Se arrodillan un momento antes de entrar en la cama. En off suenan ruidos que provienen de la alcoba de sus padres. Luego se pierden.” (Cabal 80). A renglón seguido, los hermanos conversan sobre “los ruidos”, la oscuridad, el miedo y Dios. En otro momento, el que corresponde al día de la primera comunión de Miguel, se confluyen, como si estuvieran sobreviniendo dentro de un mal sueño, los recuerdos del Padre y su hijo Antonio, quien presuntamente se vestirá el año siguiente del mismo traje que lleva Miguel en el momento dramático del *flashback*. Y es que, aún a sabiendas de que ninguno de los dos hijos suyos desea ir de general a su primera comunión, el Padre los compele hacerlo a golpes, pues parece que al progenitor, de niño, le habían obligado a ir de marinero cuando quería ir de general:

Antonio. – (*Sale llorando.*) ¡No pienso ir de general, no pienso ir!

Madre. – (*Sale tras de él*) Si va a ser el día más feliz de tu vida...

(*El padre coge el traje de marinero y se lo prueba.*)

Abuela. –Ten cuidado, no lo vayas a romper que está sólo hilvanado.

Padre. –Mamá...yo no quiero ir de marinero. Quiero de general, como Primo de Rivera.

Abuela. –Tu padre ha dicho que de marinero.

(*Antonio vestido de general pasa ahora muy presumido delante de su Padre.*)

Padre. –El hijo del señor Ambrosio va de general...De marinero sólo van los niños pobres.

Abuela. –Hijo, en la vida sólo son felices los que saben conformarse con su suerte.

Padre. – (*Gritando.*) ¡Yo no me conformo!

(*Sale la Abuela. El Padre se dirige a Antonio. Le abraza. Ambos conservan sus trajes de ceremonias. Antonio acepta resignado las efusiones paternas.*)

Padre. –Me alegra que hayas venido Miguel...Hace casi un mes que no tengo noticias tuyas [...]

Como si fueran escenas de pesadilla, se solapan los tiempos de la primera comunión del Padre y la de sus hijos, quienes, a través de imágenes fantásticas, demuestran su deseo oculto de echar en cara los disgustos de la vida a su Padre, de niño, del mismo modo en que él lo hace perennemente a ellos. Los saltos temporales entre escenas, en forma o bien de analepsis o bien de prolepsis, se imbrican a menudo de forma surrealista, como si quisieran retratar la memoria particular y colectiva funcional mediante un mal sueño. Como advierte la acotación, el Padre y Antonio aún conservan sendos trajes de primera comunión en el momento posterior, cuando el procreador abraza a su hijo, ya de adulto, al instante que éste regresa a casa después de una ausencia prolongada. Pero el hijo que vuelve, en realidad, no se trata de Antonio, sino de Miguel. En este sentido, se alternan o se funden, a menudo con técnicas cinematográficas, los personajes y las transiciones entre escenas, así como los recuerdos e imágenes de tiempos distintos. Al igual que pasa en un sueño o en la

reminiscencia pragmática, los claroscuros de la memoria hacen acto de presencia en *Fuiste a ver a la Abuela???*.

Tal mescolanza imbricada de la memoria particular y colectiva de estos hermanos se aprovecha, asimismo, de otras técnicas, como, por ejemplo, las lecturas epistolarios y el involucrar al público en la puesta en escena. Un ejemplo de ello sería la escena en la que a Antonio, de servicio militar, le llega una carta en la que su Novia –cuyo personaje acude al campamento militar para proporcionar su voz durante la lectura de su carta– reniega de su amor, hecho que lo induce al protagonista a quemar la carta. Las llamas del papel encendido, a su vez, suscitan un *flashback* que versa sobre la Madre de Antonio, quien le hizo sentarse delante de un brasero humeante de niño por estar empapado. Y así sucesivamente, cada escena nace de una imagen relacionada con la anterior. Aparte de la técnica de la lectura de las cartas por parte del remitente desde la época de su escritura al destinatario, en el momento en que la lee, otro recurso que ya hemos visto utilizado en otras obras escritas por las mismas fechas que *Fuiste a ver a la Abuela???* viene a ser la del profesor que se dirige al público para transmitir su lección. Esta técnica brechtiana facilita tanto el involucramiento en, como el análisis de, la representación, por parte de los espectadores. Lo novedoso, insistimos, es la manera en que Cabal hilvana los *flashbacks* escenificados, como si fueran imágenes de la memoria funcional.

Hacia el final del texto teatral, la convergencia de los recuerdos de distintos momentos de la vida de Antonio, interrelacionados entre sí, se vuelven cada vez más espeluznantes, como si salieran de una película de terror o una mezcla de memorias percibidas desde el entorno de una pesadilla. Así, luego de alternar seguidamente momentos diferentes de la vida de Antonio –su aprehensión por la política, la tía que le cuenta sobre el fusilamiento de su marido por parte de los rojos, y los sentimientos conflictivos que experimentó al tener sexo con una prostituta–, el protagonista y la Puta “*se abrazan por el frente quedando enlazados como una pareja que baila*”. En seguida, esta imagen carnavalesca y esperpéntica impregna el recuerdo confundido y aterrador de Antonio:

(La música sube suavemente y otras parejas se incorporan. Bailan unos segundos pero sobre la música danzable se superpone una banda sonora más concreta. Los danzantes van rodeando a Antonio cubriéndose con máscaras. Antonio se deja caer al suelo quedando en posición fetal rodeado por el resto, muy débilmente grita:)

Antonio. – ¡Mamá!

(La Madre se abre paso entre las máscaras con un tazón de leche en las manos. Tras ella, que se arrodilla junto a Antonio y le da a beber, aparece el médico. Tras éste, en discreto segundo plano, el Policía.)

Madre. –Estoy aquí, hijo... tranquilízate, ya estás mejor, la fiebre ha bajado...
(El médico, tomándole el pulso confirma las palabras de la Madre.)
 Médico. – ¡Abre la boca, Antonio! Di: ¡¡¡Aaahhh!!! *(Lo hace)* Mucho mejor. Mañana podrás levantarte... *(Le da una palmadita cariñosa)* Que siga tomando las pastillas un par de días... y que se abrigue bien...
 Policía. – *(Se acerca y va atrás la Madre)* Entonces, ¿podemos continuar?
 Médico. –Sin problemas, Don Rafael...Es una jaqueca, probablemente de origen nervioso...De todas formas procuren no pegarle en la cabeza, por las señales...luego resulta todo tan engorroso...
 Policía. –De acuerdo, doctor...
(Antonio se levanta de la cama y se dirige al Padre que aparece en actitud que no sugiera poder ni autoridad).
 Antonio. –Papá... ¡me han pegado!
 Padre. – ¡Pues pégales tú más fuerte!
 Madre. – *(Entrando)* Pero hijo, ¡como vienes de barro! No termina una de limpiar... ¡A cambiarte, a la ducha!
 Padre. –Ya has oído a tu madre... ¡a la ducha!
 Guardia. – ¡A la ducha! ¡A la ducha!
 Antonio. –No puedo ducharme. Tengo fiebre...
 Guardia. – ¡A la ducha he dicho! *(Alza el bastón para golpearle y queda paralizado)*
 ¡Llantada! *(Antonio le mira asombrado)* ¿No te acuerdas de mí? ¡Soy el Maño! ¡De la mili!
 ¿Qué haces aquí? Pero, hombre...anda, no te duches... ¿Tienes tabaco? ¿Quieres algo, comida, una manta, que llame a tu familia? ¿Una aspirina tampoco? ¿Y qué es lo que quieres?
(Salen todos los personajes a cámara lenta).
 Todos. – ¿Qué es lo que quieres?
(Repiten esta frase una y otra vez mientras Antonio corre desesperado a través del escenario sorteándoles).
(El Padre saca el cinturón. La Madre el café. El Cura la vara. Etc. El Poli se remanga. La Tía llora. Yo que sé que...)
(Suenan una campanilla. Todos se arrodillan frente al Cura, que con la vara bajo el brazo levanta el copón). (104-106).

De manera que las voces autoritarias, la violencia del Padre y el Cura, la tortura de la policía, y el recuerdo deformado y febril que parte de una enfermedad suya, se conjugan en una repetición corral que sirve, además, de técnicas cinematográficas, para acentuar las relaciones entre estos momentos-recuerdos dispares.

De hecho, imágenes y sonidos plásticos, oníricos y expresionistas, a modo de los cuadros de Edvard Munch y de Goya, salpican y se repiten a lo largo de la obra: “*Suenan en off tremendas risas y graznidos amplificadas*” (114); “*En la banda sonora se repite el tema de la carrera, distorsionada y amenazante*” (116); “*De nuevo aparecen las figuras amenazadoras con su parafernalia*” (115); “*En el marco aparece un personaje vestido de negro con la careta de la muerte*” (118); “*El fantoche de la Muerte que está tras Antonio le abraza*” (119); y “*Un grito desgarrador. Las figuras se desvanecen y la Madre viene hacia Antonio, corriendo, y con ella la luz.*” (116). Con algunos efectos plásticos, cinematográficos, y otros del teatro de mimo, la memoria de Antonio se adentra y se escapa, constantemente, del ámbito distorsionado de la pesadilla, la misma que cala en su reminiscencia pesimista.

Al mismo tiempo, resulta llamativo que los personajes de esta obra escrita en plena transición política –en un período en el que la amnesia colectiva del trauma social de 1936 reinaba con el fin de evitar un nuevo conflicto– se referirían a la Guerra Civil, y a los tíos fusilados por “los rojos” durante la misma, meramente mediante alusiones y murmullos soterrados, y con frecuencia, silenciados:

Miguel. –Y a los tíos, ¿por qué les mataron?

Abuela. –Porque hubo una guerra...pero eso fue hace mucho tiempo. Rezad, niños, para que no vuelva más ese horror...

Miguel. –Los rojos ¿eran rusos? (*La abuela no sabe qué decir*) En la escuela dicen que Franco ganó la guerra a los rusos.

Antonio. –No es verdad, yo tengo un amigo que es rojo...

Abuela. –Hijo, eres muy niño para meterte en política (*Se ilumina el espacio donde trabaja el Zapatero*).

Antonio. –(*A Miguel que le mira interrogante*) Es un secreto. He jurado que no lo diría a nadie. (86)

Cuando Antonio indaga a su progenitor sobre la razón por la cual Franco y su Padre habían matado y castigado a muchos “rojos”, la figura paterna se impacienta y profiere: “Pero, ¿por qué me preguntáis todo esto? ¿Para qué está la escuela, qué os enseñan allí?” (111). Irónicamente, cuando Antonio asiste a la Universidad, su Padre se acalora nada más leer unos apuntes de Antonio que detallan los asesinatos a obreros desarmados y la cruel tortura a los militantes de los sindicatos por parte del régimen franquista: “¡Esto es lo que os enseñan en la Universidad! Todo lo que se dice aquí es mentira... ¡calumnias, difamaciones! ¿A quién ha torturado la policía? A ver, dame datos, pruebas...No, toda mentira. Y todos lo saben...Y en todo caso, al que no se mete en líos nunca le pasa nada” (119). Pero no son sólo los integrantes del bando vencedor quienes no quieren contestar preguntas ni admitir otra versión de la memoria histórica, sino también los vencidos, por miedo a las represalias, pretenden mantener su versión velada, con igual violencia, hipocresía y tozudez, como demuestra la siguiente escena entre el Vecino y su hijo, Enriquín:

Antonio. –Abuela, Enriquín dice que su abuelo era rojo...

Vecino. – ¡Te quieres callar! (*Torta a Enriquín*).

(*Los mayores continúan rezando*) (110)

Aturdidos en medio de tantas alusiones veladas, actos violentos, y escasez de información o desinformación, en lo que se refiere al conflicto de 1936, los niños sacan sus propias conclusiones, lo cual también conduce a la violencia:

Enriquín. –Pues mi abuelito era rojo.

Miguel. –Sería un criminal...

Enriquín. –Era jefe de estación...del tren...

Miguel. –Al mío lo mataron los rojos....

Enriquín. – ¡A lo mejor mi abuelo mató al tuyo!

Miguel. – ¡Esta te la has ganado! (*Se tira encima.*)

Abuela. – ¡Niños, quietos! ¡Sepárelos usted, Enrique!

Vecino. – (*Torta a Enriquín*) ¡Toma, para que te enteres! (*Se hace la calma*) ¡Y al primero que se mueva!

Abuela. – ¡Ay, Jesús! ¡Dónde íbamos? Santa María Madre de Dios... (111)

Irónicamente, el Vecino antifranquista los hará callar a los niños de la misma manera que el dictador atajó la lucha cainita, con violencia y amenazas, sin reparar en que sus cicatrices seguían sangrando. Nadie se molesta en ayudarles a los niños a comprender su herencia particular y colectiva, por lo que, probablemente, el mito de las dos Españas continúe en vigor.

Sólo un adulto, el Zapatero, le brinda a Antonio su versión de la contra-memoria, soterrada y normalmente no asequible a los hijos del franquismo, sobre todo a los de los vencedores. Y es que fueron indoctrinados en la versión franquista no solamente en la escuela, y en todos los ámbitos político-sociales, sino también, de modo simbólico, en el hogar familiar. Sirviéndose de una imagen repetida a través de técnicas cinematográficas a lo largo de su obra –“*Sale el Padre a cámara lenta enarbolando el temible cinturón*” (86)–, Cabal reincide en la tiranía de la figura paterna, quien, incitada por los gritos de la Madre y sin pedirle explicación alguna, pega brutalmente a su hijo por no haber asistido a la escuela. No lo sabían sus padres, pero Antonio se hallaba recibiendo otra clase de educación, la del Zapatero “rojo” que atrevía a contarle la intrahistoria particular y la contra-memoria colectiva, es decir la perspectiva de la memoria social que Antonio no podía acceder en ninguna otra parte. Huelga decir que el Padre de *Fuiste a ver a la Abuela???*, como muchos jefes de la familia en obras mencionadas anteriormente –*Volverán banderas victoriosas* (1979), *Carteles rotos* (1983), *Viento de Europa* (1987), y *Los grillos bajo la tormenta* (2001)– se comporta como un calco, a escala pequeña, de Franco, dentro de su hogar. Está visto que la mayoría de los adultos no permite ninguna clase de preguntas acerca de dicho suceso bélico –ni sobre el sexo ni los motivos de la religión– por parte de sus vástagos. La abuela incluso cuenta una parábola a Antonio y Miguel-hijo que tiene como moraleja lo malo de interrogar. A pesar de los esfuerzos de sus padres y abuelos, no cabe duda que los hijos nacidos y educados durante la posguerra habían heredado, eso sí, la historia social de la lucha cainita. Sólo cabe preguntar si la comprenderán algún día.

3.2.2.1-4: Un monólogo epistolar: *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (1999) de Fernando Arrabal

Un monólogo epistolar, poético, y erótico en el que la lectura de algunas cartas, los recuerdos de la protagonista, la fantasía y una parábola-mito chino se mezclan con la memoria autobiográfica e histórica de su autor, Fernando Arrabal, *Carta de amor (Como un suplicio chino)* (1999) parte del último capítulo de la novela del mismo escritor, *Ceremonia por un teniente abandonado* (1998): “Carta de amor a mamá en el día de sus noventa años.” Al servirse inusual y casi exclusivamente la protagonista de *Carta de amor* de la voz segunda a lo largo de su semi-parlamento –la madre anciana tutea a su hijo, quien se encuentra lejos–, llegamos a oír también la “voz” latente del hijo-autor mediante las misivas ¿ficticias? tuyas, amén de la del padre, un personaje ausente cuya desaparición ha sido el suceso desencadenante de la antigua querrela entre la madre y su hijo: éste cree que ella denunció la fuga de su padre de una cárcel franquista. Tal desavenencia entre la madre y su hijo, que ha llevado a éste a no escribir a su progenitora después de cumplir los diecinueve años, se basa en la biografía arrabaliana, la misma que deslucen, en gran parte de sus obras, en el ansia del personaje del hijo/novio de castigar sádicamente a la madre/mujer.¹⁴⁸

Carta de amor, sin embargo, rompe con el esquema sádico anterior, pues parece ser un intento por parte del hijo-autor de reconciliarse de algún modo con su madre, imputando la condena a muerte de su padre y la escisión familiar entre su madre y él a la que realmente lo merece: “madrstra historia.” Con esta pieza Arrabal logra situar la memoria de su tragedia personal en el contexto colectivo de la historia traumática española de la Guerra Civil. Recita la madre:

Ahora me escribes:
 ‘A ti y a mí
 la guerra civil,
 madrastra historia
 nos infligió este martirio chino.
 A punto también estuvimos de devorarnos.
 Pero incluso prisionero de la fatalidad
 soñaba con la esperanza.
 Aquella que alimentó mi infancia
 y mi adolescencia
 ...contigo.’ (Arrabal, “Carta” 27)

¹⁴⁸ La novia/madre ha sido sacrificado o torturado de modo sádico a manos de su hijo/novio en las siguientes obras arrabalianas, entre otras: *Fando y Lis* (1955), *El gran ceremonial* (1963), y *Strip-tease de los celos* (1964), *El arquitecto y el emperador de Asiria* (1966), ...*Y pusieron esposas a las flores* (1969)

En última instancia, el hijo-Arrabal por lo menos otorga la palabra a la madre, quien comparte sus sufrimientos y su perspectiva sobre la aprehensión del padre y la reacción de su hijo, mientras “lee” algunas cartas amarillentas, sus supuestas respuestas –jamás enviadas– a las imputaciones hostiles de su hijo.

Al mismo tiempo, habría que hacer hincapié en la calidad ilusoria de dicha correspondencia con el hijo en el día del cumpleaños de la monologuista veterana. Efectivamente, la madre nos brinda una versión distinta de la manera en la que le llegó la dichosa carta tan esperada –pese a que las palabras que emplea para describir su reacción permanecen iguales– al final de casi cada escena: 1) “Ayer por la noche (víspera de mi cumpleaños) la carterera me entregó tu carta” (30) 2) “Esta mañana (¡del día de mi cumpleaños!) la vecina me trajo el fax con tu carta.” (32) 3) “Esta mañana (¡del día de mi cumpleaños!) el portero acaba de subirme tu carta con una caja de bombones, de los que a mí me gustan.” (35) y 4) “Esta mañana (¡del día de mi cumpleaños!) un mensajero acaba de entregarme tu carta con un ramo de flores, las que más me gustan.” (36). En la última escena, su imaginación le lleva a percibir una llamada telefónica de parte de su hijo:

Está sonando el teléfono. ¡Qué alegría!
(En verdad no suena el teléfono.)
 Seguro que es mi hijo...
 Hace tantos años que no he oído su voz...
 ¡Hijo mío!
(El teléfono sigue sin sonar.)
 ¡Voy!... ¡Voy!... Cariño...no te impacientes.
 Aquí estoy...Dime...corazón mío.
(Toma ‘un teléfono’ que en realidad no existe. Le habla como si el objeto estuviera entre sus manos.) (39)

El autor, incluso, concibe “*la posibilidad de un final aún más feliz: con la aparición del hijo –con un ramo de flores– durante la última ‘conversación telefónica’ de la madre*”, transformando, de esta forma, las ilusiones de la protagonista en realidad. Pero independiente de que las citas poéticas de la presunta carta que “lee” o recita la madre sean, en rigor, fruto de una misiva verídica o de su imaginación deseosa, el hecho de que Arrabal las ha escrito en su obra biográfica señala su afán de reconciliarse con su madre de alguna manera, si bien se puede interpretar el monólogo de modo paradójico también. En todo caso, no cabe duda que Arrabal achaca la culpa, o por lo menos parte de ella, al sino colectivo que vivieron los españoles en función de la contienda de 1936.

La madre, asimismo, está deseosa de imputar poéticamente su discordia familiar a la fatalidad colectiva de su país:

Durante el tiempo de un soplo era, junto a tu hermosura, hermosa. ¡Hijo mío!
 Madrastra historia
 abrió un paréntesis de rabia que ha llegado casi hasta hoy.
 ¿Por qué no comprendimos durante tantos años
 que la tragedia de la guerra civil nos impulsaba a devorarnos en el fondo del pozo de la
 angustia?
 Éste fue nuestro martirio chino.
 [...] Éramos como tres reses que
 madrastra historia
 trataba de cazar y aniquilar.
 La guerra civil nos metió por el portalón de la tragedia. (31-34)

Pero además de atribuir al conflicto de 1936 el infortunio particular que dividió permanentemente al padre, la madre y su hijo, la protagonista inculpa la lucha cainita, igualmente, de la destrucción de su amor incestuoso con su hijo inocente y devoto. En un recuerdo de su hijo cuando éste tenía doce años, aduce “me transformaste en Cibeles. Me imaginabas madre de los dioses”, una deidad griega de la vida, la muerte y la resurrección, quien fue la amante de su propio hijo, Atis. De ahí que la anciana lamenta: “La guerra civil terminó un día. Pero para tu padre, para ti y para mí, ha durado ¡tanto! Como si hubiéramos tenido que asumir los rituales ancestrales del taurobolio” (33-34). El taurobolio, según la monologuista, era el sacrificio de un toro o un enemigo, para rociar el neófito con su sangre y, de esta manera purificarlo, con el fin de “rendir culto a la madre de los dioses.” A través de este rito griego que supuestamente llevaron a cabo Cibeles y Atis, la protagonista alude al sacrificio del padre durante la contienda civil, algo necesario, quizá, para purificar a su hijo y acercarle a ella. O puede que tal comparación de su vida con la del mito griega quiera señalar, simplemente, el sino fatal del destino de la madre, el padre, y el hijo, arrastrados por la sangre expiatorio que los ha rodeado desde la Guerra Civil.

Aparte de servirse de la mitología griega para examinar su sino, la protagonista –al igual que su hijo a través de su presunta carta, y el dramaturgo mediante el subtítulo de la obra– también se sirve del mito del suplicio chino, el cual consiste en encadenar a dos chinos enamorados y dejarles en un pozo hasta que parecen devorándose, para describir líricamente la trágica hostilidad entre la madre y su hijo:

Tú padre,
 tú y yo
 hemos sido víctimas del suplicio chino.
 Madrastra historia
 nos encadenó a ti y a mí y nos arrojó al fondo de la tragedia

Cuando nos precipitó, atados, quisiste dejar de llamarme ‘mamá’.
 Cómo te costaba, entonces, pronuncia tan dulce palabra
 [...] Años después
 madrastra historia
 nos despeñó, atados, hacia lo más hondo del infortunio. (37-38).

Una vez más, el autor alude al amor incestuoso entre la madre y el hijo, encadenados como los amantes en el mito del suplicio chino. Una vez más, queda patente que el cruel y perenne enfrentamiento entre el hijo y la madre se debe a “madrastra historia”, al trauma colectivo de todos los españoles, que terminó por arrojarles a un hoyo profundo sin salida en el que terminaron atacándose sin tregua.

En resumen, Arrabal se sirve con bastante pericia de los mitos antiguos, combinados con el recurso de la lectura-monólogo de cartas ¿ficticias?, para brindarnos líricamente otra faceta de su memoria particular, situada en el contexto del trauma colectivo de 1936. Es más, el estilo del monólogo epistolar, entremezclado con las referencias a los mitos antiguos, permite la confluencia de múltiples tiempos teatrales sobre el escenario: el tiempo dramático principal del cumpleaños de la madre, las épocas a las que pertenecen los recuerdos de ésta, el tiempo fantasioso de la escritura de la carta por parte del hijo, y los años en los que escribió la protagonista sus propias respuestas en los susodichos papeles amarillentos, amén del tiempo antiguo de los mitos. Por último, la relación amor-odio entre la madre y el hijo corre paralelo al mito de las dos Españas, las cuales conviven y comparten una cultura a la vez que sus enfrentamientos desembocaron en la lucha cainita de 1936. Si bien esta obra cuestiona magistralmente la memoria histórica de la Guerra Civil, ni ésta ni la posguerra se convierten en un tiempo dramático, por lo que no calificamos a la pieza de meta-memoria histórica.

3.2.2.2 La metateatralidad como técnica primaria de la memoria explícita

Como advertimos en la introducción a esta sección sobre la estética de la memoria explícita, una gran parte de las obras que versan sobre la retentiva de la Guerra Civil de forma activa echan mano a varios recursos teatrales para retratar la memoria colectiva y personal del trauma. Entre las técnicas populares, se incluye el metateatro, es decir el procedimiento por el cual el conflicto dramático de una obra versa, en algún sentido, sobre el teatro mismo. El término puede referirse o bien a un

texto teatral que se trata de otra obra dramática, o bien a uno que se autor-referencia y quizá examine de cerca los procedimientos teatrales. En su obra *Drama, Metadrama, and Perception* (1986), Richard Hornby aduce que el uso habitual del procedimiento metadramático suele reflejar el cinismo de una sociedad hacia la vida. De ahí que el empleo de dicha técnica tiende a proliferar cuando se cree que el mundo es falso, por lo que el drama dentro del drama sirve de metáfora de la vida (Hornby 45). Tal conclusión resulta primordial cuando se tiene en cuenta que el metateatro deviene una técnica al uso entre las obras que se escriben sobre la contienda civil durante la transición y la democracia. Puede que el empleo de este recurso teatral refleje la desilusión de los vencidos cuando el gobierno, una vez más, hizo caso omiso a la contra-memoria histórica –y a toda memoria del pasado– durante la transición política, para impulsar, en lugar suyo, la amnesia colectiva.

También identifica cinco sub-categorías distintas de procedimientos metateatrales: (1) el teatro dentro del teatro, (2) la ceremonia dentro del drama, (3) el desempeño de un papel dentro de otro, (4) las referencias o alusiones literarias o a la vida real, y (5) la auto-referencia (Hornby 32). De acuerdo con dichas categorías, la técnica más popular entre los dramaturgos que se sirven de la metateatralidad como forma principal de evocar el conflicto de 1936, viene a ser la tercera sub-categoría, si bien, como advierte el crítico, rara vez se encuentran de forma pura; más bien, los autores dramáticos tienden a amalgamarlas dentro de la misma pieza. En efecto, la mayoría de las piezas que hemos colocado en este apartado y el de la meta-memoria histórica se valen fundamentalmente de la técnica del desempeño de un papel dentro del otro como una forma de actualizar o reflexionar sobre la conflagración civil. Como puntualiza, las piezas cuyo procedimiento metateatral principal consiste en el desempeño de un papel dentro del otro, suelen tratarse de las inquietudes individuales en relación a las de la sociedad en general (85). En consecuencia, resulta significativo que, con frecuencia, el papel que desempeña el personaje dentro de la acción dramática suele ser el de su propio personaje de joven, y a menudo dentro del marco del conflicto de 1936.

3.2.2.2-1: Una comedia de derechas

La primera de estas piezas, *Se vuelve a llevar la guerra larga* (1974) de Juan José Alonso Millán, se supone una anomalía, pues se trata de una comedia pura de derechas. Si pensamos en la susodicha conclusión de Hornby con respecto a los momentos en los que abunda el recurso del metateatro, puede que la escritura de esta obra se deba al atisbo, por parte de los franquistas, de la decadencia de la dictadura. Por otro lado, habría que reincidir en el género cómico de esta pieza, ya que, con su humor punzante –repleto de equívocos, juegos de palabras, ironía, caricatura y sátira que raya en ocasiones en lo esperpéntico–, su función esencial sería la de entretener, en lugar de fomentar el pensamiento profundo. Puesto que tal planteamiento lúdico del conflicto civil resta seriedad a las secuelas nefastas del mismo, el objetivo del dramaturgo sería que el público –en la línea de la obra pirandelliana *Enrique IV*– entrara en la complicidad de esta farsa, atiborrada de un humor blanco y ligero que recuerda a Mihura, Jardiel Poncela, y en ocasiones, al teatro clásico. En concreto, se trata de un juego cómico a caballo entre *El baño de las ninfas* (1966) de Calvo Sotelo y *Noviembre y un poco de Yerba* (1967) de Gala. Al igual que en la pieza de Gala, en la de Alonso Millán una mujer de derechas oculta a un refugiado en plena contienda civil –sólo que en este caso resulta ser un prófugo del ejército republicano y un pintor de derechas, Benito–, por lo que se acaban enamorándose. En aras de preservar su amor a largo plazo, la mujer procura crear la ilusión de continuación sempiterna del conflicto de 1936, provocando así que su pareja sea completamente dependiente de ella, y por tanto, incapaz de dejarla.

Con este fin, Josefina, la protagonista de *Se vuelve a llevar la guerra larga* (1974), se esmera en conservar su casa del mismo modo en el que había permanecido durante la Guerra Civil a lo largo de treinta y siete años. Es más, monta una especie de farsa metateatral de la prolongación de la lucha cainita, transformada en una quimera bélica, imperecedera e idealizada, pues lo más temible nunca pasa, mientras que la protagonista disfruta de una situación, a todas luces, disparatada. En plena decadencia de la dictadura, Josefina recurre a un sinfín de procedimientos teatrales para maquinar este escenario guerrero burlesco, atiborrado de muchos tópicos bélicos de la lucha cainita. El decorado antiguo, a título de ejemplo, refleja una casa burguesa en zona roja que procura disimular su ideología y aislarse del mundo exterior.

Por añadidura, los sobrinos de Josefina, naturalmente a petición de la protagonista, se disfrazan una que otra vez de milicianos rojos para irrumpir en su casa y registrarla, mientras su querido permanece oculto y atemorizado en su escondrijo. A cambio de dinero, estos sobrinos hasta graban cintas radiofónicas e imprimen periódicos que dan noticias simuladas sobre la contienda civil. Así, por ejemplo, al entregar las cintas a Josefina, Julián afirma: “Hay tres discursos políticos, dos mítines, varios partes militares y mi mujer ha grabado el discurso que usted me dio, imitando la voz de la Pasionaria” (Alonso Millán 339). Después de oír una de las cintas grabadas, Benito concluye, evidentemente provocando la risa de la audiencia: “Ya estoy hecho un lío con estos partes. Según mis cálculos, los nacionales llevan más de veinte años dando la vuelta a la Península. Rodean Madrid y cuando ya parece que van a entrar se van a Orense” (343). Por su parte, Josefina miente a Benito al aseverar, cómicamente, que “cuando no han entrado en Madrid será porque se lo están pensando” (343). Además, le asegura que, debido a la escasez de alimento, ella intercambia los cuadros que él pinta por comida. Es más, la protagonista prepara únicamente comida propia de un sitio en guerra que sufre una gran carestía de alimentos, a saber boniatos, lentejas, y malte, entre otras cosas.

Curiosamente, cuando Josefina, chantajeada por el sacerdote nuevo de su parroquia, le descubre la verdad a su ingenuo amado, su primera reacción es, irónicamente, pedirle la mano a la mujer que había montado todo esta farsa con el propósito de conservar el amor de Benito. Más irónica aún resulta la reacción de Benito al presentarse dos suplentes de los sobrinos-milicianos de Josefina en su casa, justo después de que el protagonista escuche un parto bélico ficticio que había tocado, fortuitamente, en las cintas grabadas. Todo ello provoca que Benito, atolondrado, huyera a las calles de Madrid por primera vez desde la Guerra Civil, y que regresara a casa, más amedrentado aún, para comentar, con el candor de un niño, todos los tópicos de la España comercializada y globalizada. Y es que el Madrid que encuentra se muestra tan distinto al que Benito conoció de algún tiempo a esta parte, con lo cual, vista desde la perspectiva del protagonista masculino, la urbe se caricaturiza y se satiriza ante el espectador. Así, por ejemplo, describe Benito un estacionamiento público después de salir de la casa de Josefina por primera vez en treinta y siete años: “Un refugio sin personas, lleno de coches requisados por el gobierno. Al cabo de un rato pregunté que si se podía salir a la calle sin peligro, me dijeron que sí...y algo que no entendí bien de la zona azul. ¿Es que esto ya no es zona roja?” (370).

De ahí que la obra se titule “*Se vuelve a llevar la guerra larga*”, pues Benito exhorta a su mujer, quien le complace con gusto, que convierta la casa de nuevo en un refugio guerrero, puesto que prefiere la época de la Guerra Civil a la de 1974, incluso si esto significa renunciar a la riqueza y la notoriedad que le habría correspondido si hubiera optado por desvelarse como el pintor de sus cuadros famosos. En un último giro irónico que censura manifiestamente el arte popular, el dueño de una galería que había consagrado la fama de los cuadros de Benito, Don Justo, consigue que sus pinturas se vuelvan aún más célebres al fingir la muerte del artista, quien promete con gusto no salir de casa otra vez.

Se puede argumentar que el procedimiento metateatral de *Se vuelve a llevar la guerra larga* sea el de la primera subcategoría, es decir el teatro dentro del teatro –ya que Josefina transfigura la casa en un escenario bélico, propio de la época de la Guerra Civil–, por lo que convendría sacar a colación la siguiente aseveración de T: la técnica metateatral del desempeño de un papel dentro de otro se halla, con frecuencia, en conjunto con las del teatro o la ceremonia dentro del drama. A tenor de ello, también es verdad que los protagonistas y sus amigos re-representan perpetuamente un papel que corresponde al pasado. Por así decirlo, calificamos el procedimiento metateatral de *Se vuelve a llevar la guerra larga* dentro de la tercera categoría, puesto que Josefina y Benito re-escenifican continuamente otro papel suyo, uno que corresponde a la memoria particular y colectiva del pasado bélico. Por artimaña de Josefina, ambos sustraen sus vidas de 1974 a las del tiempo de su juventud, enmarcado en el conflicto de 1936, pues esa situación, a pesar de ser trágica, favorecía su relación, ya que le obligaba a Benito a permanecer escondido en la casa de Josefina. En este sentido, cabe señalar las tres sub-categorías del procedimiento tercero marcadas por T: (1) el voluntario, (2) el involuntario y (3) el alegórico (73). Ni que decir tiene que la primera sub-categoría hace referencia a los personajes quienes, por su propia voluntad, desempeñan un papel dentro de otro para lograr algún fin. Sin duda, Josefina, así como los sobrinos-milicianos y sus suplentes, integrarían esta primera sub-categoría, mientras que Benito evoluciona de un personaje que realiza su segundo rol de forma involuntaria a uno que lo ejerce, al final, de forma voluntaria.

3.2.2.2-2: La actualización de un mito antiguo

De forma similar, *El doble otoño de mamá bis; casi Fedra* (1978) de Ramón Gil Novales combina la tercera sub-categoría con la primera en la clasificación de T, ya que en esta pieza un grupo de actores ponen en escena la actualización de un mito griego. La trama cuenta la atracción fatal entre el hijo, Enrique, y su madrastra, Susana. La acción dramática gira en torno a un desencuentro de amor-odio particular con raíces en la época de la conflagración civil. De hecho, el subtítulo señala el origen de la historia dramática en el mito griego de Fedra, el mismo que, como observamos, utiliza Emilio Hernández –sin llegar a actualizarlo en la conflagración de 1936– en *Fedra, una tragedia española* (1986).

Pero, como sugiere la palabra “casi” del subtítulo de *El doble otoño de mamá bis*, la pieza de Ramón Gil Novales intertextualiza y actualiza el mito de Fedra de modo parcial. A diferencia de Hipólito, Enrique corresponde a Susana-Fedra, e inclusive coquetea con ella, desquitándose así de su padre, Eduardo, quien insiste en esquivar las indagaciones de Enrique con respecto a su comportamiento durante la Guerra Civil. Y es que, según los tíos maternos con los que Enrique había pasado la mayor parte de su vida después de la muerte de su madre, su padre se había aprovechado de la tragedia colectiva española para escaparse de la penuria que experimentaba en Barcelona. En efecto, se había convertido en voluntario del ejército republicano, para de este modo, pasarse de bando, abandonar a su esposa republicana y a su hijo, y reconciliarse con sus padres nacionales, quienes habían desheredado a Eduardo por haberse casado con una “roja”. Puesto que encarna el reproche de su traición, Eduardo ansía deshacerse de Enrique, por lo que le compra un billete de vuelta a la casa de sus tíos. A la hora de la despedida, éste rechaza la petición de Susana de llevarla consigo, ocasionando así que su madrastra, al igual que su homóloga griega, inventara una historia de acoso sexual por parte de su hijastro, la misma que cuenta a Eduardo. Como Teseo en el mito griego, su marido se encoleriza y asesina a su hijo, pero a diferencia de su homólogo antiguo, el propio padre será el que dispara a Enrique.

Como acabamos de observar, Gil Novales entremezcla la tragedia particular de Enrique –es decir la del mito de Fedra– con la desgracia colectiva de la contienda de 1936. En primer lugar, habría que destacar el hecho de que el dramaturgo redactó

este texto teatral en plena transición, cuando la amnesia colectiva reinaba a ojos vistas. De ahí el enfrentamiento entre el amor indiferente y pasivo de Eduardo – metáfora del olvido colectivo–, con el amor activo y apasionado de Enrique, el mismo que encarna los esfuerzos de algunos vencidos por revelar las barbaridades impugnes de la Guerra Civil. Huelga decir que aquél triunfa por imposición y fuerza. Al igual que Eduardo, muchos españoles deseaban envolver las barbaridades del pasado en un olvido sosegado, pero falso, entre 1975 y 1982 –y aún hoy –. Si bien este comportamiento no condujo a los españoles a otra contienda cainita, les trajo, eso sí, víctimas individuales, semejantes al personaje Enrique en *El doble otoño de mamá bis*.

Pero no hay que olvidar el cariz metateatral de la obra, el cual sirve de la técnica de distanciamiento emocional para los espectadores. Al inicio del primer acto los tres actores se dirigen al público para narrar las historias de sus personajes:

Susana. – ¡Desmochada, incompleta, brasa sin llama, rescoldo, así fui hasta que llegó él!
 Enrique. –De lejos vine, felices me las prometía, encontré la natura y me perdí.
 Eduardo. –Vivía de rechupete, heredé un hijo cabrito y amanecí cornudo, ¿no es triste fin?
 Susana. (*Levantándose.*)– ¡Ay de mí!
 Enrique. (*Lo mismo; a Susana, como si intentara calmarla.*) –Si hay culpa, échasela a Eurípides. [...] También yo, por amor a la verdad, desde muy lejos, aterricé en Madrid.
 Eduardo. – ¡Lo que es tus ideas....!
 Enrique. –En la guerra civil, siendo yo crío, me pusiste a parir.
 Eduardo. – ¡Anda de ahí, so fornicador!
 Enrique –Cuentas exijo.
 Eduardo. –Y mis cuernos, ¿de matute? [...] Sabiendo lo que sé, a tiros os sonrojo.
 Enrique. –Padre, este drama está por ver.
 [...]
 Susana. –De esposa y madrastra será mi papel.
 Eduardo. – ¡Ensangrentada! (Gil Novales, *El doble* 135-136)

Con sus referencias al dramaturgo griego, así como estas presentaciones iniciales por parte de los actores y los apartados que ocurren a lo largo del drama, amén del lenguaje –todos los cuales ostentan un tinte barroco y farsesco–, Gil Novales logra conjugar no sólo el tiempo de la puesta en escena por parte de los actores y el tiempo dramático del drama que representan, sino también el del mito griego y el del teatro áureo.

Sin duda, las insinuaciones metateatrales se funden con el argumento dramático. Cuando el padre y el hijo empiezan a tomar cariño el uno al otro, Susana se escandaliza, y rectifica el montaje del drama griego: “¿Qué burrada es ésta? Os habéis salido del texto.” (171). Tal síntesis del momento de la puesta en escena con la acción dramática de su personaje da pie a la confesión de Susana a Eduardo de sus relaciones infieles con su hijo, la cual, a su vez, impulsa la profundización de la

discordia entre el padre y el hijo. En otra ocasión, los tres actores-personajes detienen la acción dramática un rato con el objetivo de disputar el final, pues Susana y Enrique abogan por un desenlace innovador:

Susana. –Nos liamos. Triángulo a la francesa y hacemos vodevil
[...]
Enrique. –Hagamos de nuestra capa un sayo, padre. Evitemos todo la mandanga de la dramaturgia en conserva.
Eduardo. –En contra del texto no llegaríamos ni al pie del lecho.
[...]
Enrique. –Eso sueña a determinismo.
Susana. –A chapuza de melodrama.
Eduardo. –Pues para otra cosa no presto mis apellidos. Se acabó el vodevil.
[...]
Susana. –No tienes entrañas. Tu mujer, tentadísima y sin atreverse. Mira hacia la sala.
Eduardo. –Truco viejo.
Enrique. –Es inútil, Susana. Hemos de volver al drama.
Eduardo. (*Con tristeza.*) –No hay modo de sacudirme el papel. Mejor sería no decir ni mu. (174-176)

Al descartar la posibilidad de otro final más cómico, Eduardo y Enrique vuelven al tono naturalista y dramático, dando lugar así al que el hijo pesquise una vez más en las memorias divergentes sobre su abandono paternal en plena lucha colectiva.

Al final, sin embargo, vuelven al tono barroco y farsesco. Susana le acusa a Enrique de haberla violado y le incita a Eduardo a darle garrotazos a su hijo junto a ella, provocando que ambos “*descargan el garrote a la vez. Al agacharse Enrique, el golpe de Susana da en Eduardo y el de éste en ella, desplomándose los dos*” (185). Más aún, Eduardo amenaza metateatral y farsescamente a Enrique: “Antes de que termine la función, estarás tan estirado como mi abuelo” (184). Después de disparar Eduardo a Enrique, éste escucha el desplome del cuerpo de Susana, cuyo personaje se ha suicidado como la Fedra del mito griego. Todo ello le afecta sobremanera, pues al igual que el Enrique pirandelliano del drama histórico, *Enrique IV*, el protagonista de *El doble otoño de mamá bis* se adentra desmesuradamente en su papel, y por tanto, no resulta capaz de distinguir entre la “realidad” del actor que representa y su dramatización metateatral de Enrique-Hipólito:

Enrique. (*Casi en susurro.*) – ¡Susana...! (*En ese momento se oye el ruido característico de un cuerpo al desplomarse. Enrique acude a la puerta de la derecha. Lo que ve la paraliza. Poco a poco, cae de rodillas, sin desviar su empavorecida mirada. Y así queda, como electrizado. Por el lateral izquierdo aparecen Susana y Eduardo poniéndose los abrigos.*)
Susana. (*Reparando en Enrique.*) – ¿Qué hace ese ahí?
¡Pues sí que le ha cogido fuerte!
Eduardo. –Se habrá dormido. ¿Le digo algo?
Susana. –Haz lo que quieras.
Eduardo. (*Tras ligera duda.*) – ¡Bah, un comediante!
Susana. –Vámonos. (*Salen.*) (186)

Mientras que Susana y Eduardo salen ilesos de la puesta en escena, Enrique permanece paralizado –¿físico o mentalmente?– en la representación de la tragedia que acaba de suceder, la misma que enlaza con la de Fedra, así como la colectiva de 1936. En suma, si bien se cuestiona la memoria de acontecimientos ocurridos en plena Guerra Civil en esta obra, no correspondería al subgénero de la meta-memoria histórica, pues no establece ninguna dialéctica directa entre una representación teatral de la época bélica y el tiempo principal de la transición política.

3.2.2.2-3: La quinta pieza sobre el Guernica

Además del fracaso de la utopía, con frecuencia se percibe la influencia de Buero Vallejo en las tragedias de Ignacio Amestoy, ya que éstas suelen valerse de la historia para poner en tela de juicio algunas situaciones actuales. De ahí que el Actor que hará de Mikel en la quinta de seis obras españolas escritas sobre el bombardeo, *Gernika, un grito. 1937* (1994) de Amestoy, proyecte el tiempo de la contienda civil a conflictos posteriores antes de que empiece la puesta en escena de la anécdota ficticia basada en la tragedia auténtica de Guernica: “Podría ser Dresde, en 1945...Bagdad, en el 91...O Sarajevo...Pero será Gernika, la ciudad sagrada de los vascos. 1937. Exactamente el 25 de abril. Es el atardecer de ese día.” (33).

Además de servirse del procedimiento de la tercera sub-categoría de T, el desempeño de un papel dentro de otro, Amestoy se aprovecha también del de la quinta sub-categoría, es decir el de la auto-referencia, para hacer hincapié en la extensión y repercusión, tanto en el espacio como en el tiempo, del que aspira que disfrute su pieza, ubicada en un momento y un lugar precisos: la víspera y el día del bombardeo del pueblo de Guernica. Como subraya puntualmente Mariano de Paco, “a partir de este Prólogo se manifiestan con claridad dos nociones de espacio: el teatro y la ciudad de Gernika, y otras dos de tiempo: el presente de la representación y el pasado de la historia dramatizada” (*Gernika* 19). Al igual que la acción dramática de *Dionisio Ridruejo*, la de *Gernika* tiene lugar durante dos días –en este caso, el 25 y el 26 de abril de 1937–, si bien el tema del imperialismo despótico se dilata para englobar sucesos similares de la actualidad. Nada más iniciar el Prólogo, los actores salen “*vestidos con la ropa que van a utilizar en la función, pero sin completar su caracterización*” (33), para ir colocándose varias prendas de su atuendo a medida que

se dirigen al público, concomitantemente turnando entre el uso de la voz primera y la tercera para referirse a sus personajes, todo ello con el fin de acentuar metateatralmente la paradoja de la división y la conexión simultánea entre el espacio mágico del teatro y la realidad del pueblo vasco de Guernica.

En un momento del Prólogo, inclusive, se confunden el espacio del escenario y el tiempo de la representación con la época bélica y el espacio dramático del pueblo de Guernica. En efecto, mientras que el actor que hará de Pedro intenta hacer una presentación autorreferencial de su personaje, María repite varias veces la primera línea agorera de la intrahistoria ficticia que ella y sus compañeros están a pique de representar, a la vez que el actor que hará de José desempeña, momentáneamente, la función de director teatral:

María. – (*La abuela, que ha quedado en el centro del escenario, con José, y también con Pedro, el amigo. Se pone una peluca.*) El cántaro del pozo está tocando a muerto.

José. – (*Yendo hacia su posición el decorado, a la puerta del caserío, donde se sienta y trenzará el cesto de mimbre.*) Es mi hermana María, con tantos años como yo. Es la madre de ésta (*Ha señalado a Ana, que sigue recogiendo la ropa.*), de Ana, y la abuela de Basili. (*A Basili.*) Basilia, ¿qué haces aquí? A lo tuyo, a lo tuyo. Que ya has dicho lo que tenías que decir. (*A Mikel.*) Y el soldado, a la guerra. (*Se van Basili y Mikel. A Pedro.*) ¿Tú, quién eres?

Pedro. – Pedro, el amigo de Basili.

José. – Ya te había conocido, ya. Pedro, el contrabandista. ¿Y qué haces aquí?

María. – El cántaro del pozo está tocando a muerto.

Pedro. – Lo de la presentación.

José. – A ver lo que cae, ¿no?

Pedro. – Hay que estar a todo.

María. – El cántaro del pozo está tocando a muerto.

José. – Pues ya oyes: el cántaro del pozo está tocando a muerto.

Pedro. – Lo oigo, lo oigo.

José. – Si lo has oído, te puedes ir. Que la historia empieze. (*Amestoy, Gernika 36*)

Habría que puntualizar que este diálogo constituye el único momento en el que confluyen plenamente ambos tiempos y espacios, pues éstos suelen alternar, si bien la gran mayoría de la acción dramática corresponde al tiempo dramático del 25 y el 26 de abril de 1937. María, José y Pedro, por cierto, desempeñan, junto a los demás familiares y los vendedores en el mercado, el papel del coro que cantará y reflejará la tragedia del fracaso particular y colectivo en lo que se refiere a la búsqueda de la felicidad y la paz. A través de los recuerdos relatados de María, por ejemplo, se pone de manifiesto el mito de la tradición e la índole bélica de los españoles: “Una guerra, hace tanto tiempo que ya no me acuerdo, me quitó a mi padre. Otra guerra, va para sesenta años, casi me roba a mi marido y a ti, hermano, te dejó inservible...” (38).

Aparte de servir de intermediario y enlace en el espacio y el tiempo, los actores de *Gernika, un grito. 1937* también se valen de la auto-referencia en el Prólogo –y en ocasiones al principio o al final de las ocho escenas– para convertirse

en portavoces del autor, proporcionar información del fondo o hechos documentales, devenir al público en cómplice de la representación, amén de describir el decorado, pedir disculpas con anterioridad por cualquier fallo suyo, y rogar al espectador que supla cualquier carencia inherente en la puesta en escena. Quizá la utilización de estos últimos procedimientos, propios del teatro del Siglo del Oro –si bien se emplean en *Gernika, un grito en sentido inverso*–, aunados a otros que corresponden a la comedia clásica, tales como los apartes de José y el papel de bufón que desempeña en ocasiones el tío retrasado de Basili, Txomin, corresponden al afán de Amestoy de trascender, por medio de la estética, a todas las épocas con su intrahistoria melodramática, o más bien *pasionalista* en los términos de Amestoy¹⁴⁹, de amor y desamor entre dos vascos, Basili y Mikel. En síntesis, el segundo marido de la viuda Basili, Mikel, parece condenado desde antemano a la fatalidad, la misma que se consume en su muerte, a pasos del refugio, durante el bombardeo de Gernika, justo antes de que este soldado republicano y pelotari pudiera jugar un partido importante y así costear su fuga con Basili a Cuba. El ineluctable malogro de su proyecto utópico particular se ve reflejado, sin duda, en la inexorabilidad de la tragedia del pueblo de Guernica.

En este sentido, la intrahistoria soterrada, cotidiana y ficticia de la pareja se enlaza cabalmente con la Historia conocida, colectiva y auténtica. Tal enlazamiento se deja entrever mediante la conexión entre el simbolismo del único decorado permanente y el mito antiguo vasco, es decir el árbol de Guernica –símbolo de la esperanza puesto de relieve también en la primera obra teatral escrita sobre el bombardeo, *Guernica* (1959) de Arrabal–. De hecho, Basili hace referencia al árbol en un símil particular a la hora de describir a su novio, Mikel, “tan bello como ese roble” (Amestoy, *Gernika* 69). Según aclara De Paco, *Gernika* entra en el término de Amestoy, “tragedia actual”, ya que “posee una compacta organización dramática, a pesar de su forma fragmentada [...], en la que su autor ha conjugado el documento histórico con una actitud por él llamada *pasionalista* que da cabida a tensiones individuales que humanizan el proceso de revisión histórica y ofrecen, entrecruzados, creación dramática y hechos reales.” (*Gernika* 17) En efecto, la trabazón entre la intrahistoria particular y emotiva, y la historia colectiva y auténtica, se percibe a través de la intervención de la actriz que hará de Basili en el Prólogo:

¹⁴⁹ Amestoy denomina “pasionalismo” el tono de “realismo apasionado” con el que se comunica el actor suyo con el espectador (*Gernika* 17).

El 25 de abril de 1937 es la víspera del bombardeo de Gernika. Ese día, cuando la madre de Basili recoge las sábanas del tendedero de su caserío –ahora mismo–, todo está decidido en el Cuartel General de los militares sublevados mandados por Francisco Franco. Pero la orden la tiene que dar Berlín. Y la dará. Gernika, la villa de las libertades vascas, va a ser masacrada por la Legión Cóndor que manda el general alemán Hugo Sperrle, responsable de todas las fuerzas alemanas en España, a las órdenes directas de Franco. Como se ha sabido. (Amestoy, *Gernika* 34-35)

Conviene observar, asimismo, que esta narración destaca aquel prisma de destino trágico que alberga Amestoy en lo que se refiere a la inevitabilidad del trauma colectivo y el particular. En definitiva, la fusión total entre la intrahistoria y la historia colectiva se consuma al final cuando, al cargar el fusil sobre su hombro y salir a luchar en el conflicto armado como una Juana de Arco moderna, Basili distingue entre la muerte accidental de su primer marido y el fallecimiento de Mikel en el bombardeo de Guernica: “Esta no es la misma muerte que aquella. Ahora han querido matarnos a todos. Eliminarlos como a ratas. Para que no crezca la vida sobre esta tierra. ¿Tanto nos odian que nos ven como ratas? ¿Se puede odiar tanto, Dios de los Ejércitos?” (81). En lugar de lamentar su sino particular, lo coloca dentro de la tragedia colectiva para clamar contra el arrasamiento perverso de su pueblo.

Con frecuencia Amestoy introduce cifras documentales en su anécdota efectista, es decir que se sirve de procedimientos brechtianos con el fin de compatibilizar el alejamiento espacio-temporal, y por ende la distancia emocional del espectador –la misma que propicia su reflexión–, con el acercamiento afectivo del público a la historia de ficción, el cual impulsa la identificación con las víctimas-personajes antiheroicas. He aquí un ejemplo de ello al final de la primera escena:

José. – ¿Es bueno contigo?

Basili. – ¿Mikel?

José. – Sí, Mikel.

Basili. –Es bueno, abuelo; sí. Sí que es bueno. Si es que vive...

Ana. – ¿Venís a cenar o no?

José. –(A Basili.) Vamos.

(*Entra José. Basili se queda en escena.*)

Actriz-Basili. –En la víspera del bombardeo, la ofensiva hacia Bilbao contaba en tierra con 60 batallones nacionales y 7 mixtos, los Flechas Negras, de italianos y españoles. Y por el aire, la Legión Cóndor, concentrada en Burgos, Vitoria y Soria, con un total de 3.000 hombres y 103 aparatos, alemanes e italianos, algunos el último grito [...] (45).

Si bien es verdad que estas cifras, así como el carácter autorreferencial de la pieza, presumen de objetividad y tienen el efecto de distanciarnos emocionalmente de la intrahistoria de ficción, también es cierto que los adjetivos crudos que las acompañan median en nuestro juicio del evento, acercándonos al concepto maniqueo del autor. Ello se nota en la intervención de la Actriz-Basili al comenzar la escena séptima: “Se

contaron 1654 muertos y 889 heridos: ametrallados, alcanzados por las bombas, aplastados en los refugios o devorados por el fuego bajo los escombros” (73). En resumidas cuentas, el hecho de que la larga ristra de cifras documentales incluida por Amestoy parezca objetiva, puede ocultar, en cierto modo, el matiz parcial que la brindan tales vocablos.

Por último, la inserción de algún elemento surrealista y la alusión a componentes y figuras de la pintura célebre de Picasso, insinúan la influencia del cuadro, si bien tenue al compararla con otras piezas escritas sobre Guernica. En este sentido, cabe señalar la escena, caracterizada por “*un aire ralentizado*” en la que agoniza Mikel, así como la participación del personaje llamado Vendedora de Velas – una vela arde justo en el centro del cuadro de Picasso– en el coro de la pieza. Otro ejemplo sería la escena tercera, un monólogo surrealista en el que Txomin alude a la tragedia, sirviéndose del triángulo simbólico lorquiano que relaciona la luna, la muerte y el amor, y mencionando las vacas que se convierten en toros. Ni que decir tiene que el toro es otro protagonista del lienzo afamado.

3.2.2.2-4: Un semi-happening: *Las manos* (1999) de José Fernández, Yolanda Pallín y Javier Yagüe

La otra pieza que combina el procedimientos del desempeño de un papel dentro de otro con el de la auto-referencia, *Las manos* (1999) –la primera obra colectiva en una trilogía de la juventud de José Fernández, Yolanda Pallín y Javier Yagüe–, viene a ser una obra experimental en lo que se refiere a su estilo. De acuerdo con el prologuista y también dramaturgo, Ignacio Amestoy, este juego memorialístico, esta “épica de lo cotidiano”, significa “un punto de inflexión en el teatro alternativo”, pues se trata de “un espectáculo que va más allá del escenario” (6-7), el mismo que este autor dramático describe así:

La acción se desarrollará sobre un largo escenario, rodeado de espectadores por tres de sus lados. Los actores, representantes de múltiples personajes del poblacho, sobre todo jóvenes – será, lo hemos dicho, la *Trilogía de la juventud*–, rompe desde el primer momento la impenetrabilidad de la escena para acercarse el público y comentarle su historia personal, mostrando a los espectadores fotografías u objetos pertenecientes a sus propias vidas y a las suyos, cercanas siempre a las de los personajes que más tarde sentiremos en ese escenario tan cercano. Es un juego de sinergias. Y se pretende, en último término, que el espectador integre su discurso implícito en el discurso explícito del hecho teatral. En una ocasión, a través del diálogo con los actores, en otra, por medio de un trago que se le ofrece. ¿Hay que mencionar a Brecht? Por supuesto, pero va más allá o más acá. (*Las manos* 8)

Si bien la idea original y el entramado de *Las manos* se deben a sus tres autores, este juego sinérgico alterna y aúna las memorias particulares y colectivas de los actores y espectadores con los de los autores para crear una manifestación viva de la síntesis de la memoria colectiva. Constituye, al final de las cuentas, una especie de semi-*happening*, cuyo diálogo improvisado fue reducido, consolidado y fijado para la versión que publicó la Sociedad General de Autores y Editores en 2001.¹⁵⁰

Ambientada en un pueblo humilde de Castilla a mediados del decenio de los 40, y dividida en 45 escenas cortas, la acción dramática se organiza alrededor de las estaciones y las vicisitudes que experimentan seis jóvenes, cuyas vidas son determinadas por el rigor del clima y la naturaleza, amén de la influencia de los clérigos, el “progreso” europeo, y la omnipotencia de los dirigentes militares y económicos. Con respecto a estos últimos, cabe señalar que la viuda del marqués, la dueña de las tierras, determina el sino de estos labradores humildes que constituyen prácticamente servidumbre feudal –los patrones medievales seguían rigiendo la vida campesina española en ese entonces–, pues alquilan y trabajan sus tierras a cambio de recompensas exiguas. La brecha económica desmedida entre los inquilinos hambrientos y desesperados y la rica propietaria, Remedios, se colma en el suicidio de un pueblerino anciano y lesionado a quien el ama había echado de su tierra arrendada por no estar ya en condiciones de trabajarla.

Con todo, las más desamparadas, de seguro, serían las mujeres, ya que, aparte de tener que enfrentar las injusticias económicas, las inclemencias del tiempo, y los prejuicios religiosos, al igual que sus homólogos masculinos, también les toca soportar el privilegio y la supremacía masculina. De ahí que recurran a las supersticiones y los rezos con el fin de ejercer una autonomía ilusoria sobre sus vidas. Por su parte, la primacía de la religión sobre el bienestar del ser humano se pone de

¹⁵⁰ En una Nota preliminar a la obra, Fernández, Pallín y Yagüe apostillan lo siguiente: “El espectáculo que tenía como base este texto comenzaba con el relato directo de los seis actores, quienes abordaban a grupos reducidos de espectadores y compartían con ellos retazos de su propia memoria personal, o bien improvisaban sobre algunos de los materiales que se habían recopilado en el proceso de ensayos. Aquel relato devenía a veces en una conversación con los espectadores que decidían compartir sus propios recuerdos. No es posible reproducir lo que allí sucedía, jamás fue igual. [...] Los textos que aquí se presentan son los que se utilizaron en las funciones con espacio escénico a la italiana, y son considerablemente más reducidos que los discursos que improvisaba cada uno de los actores en las funciones con el espacio original. Hemos considerado lógico poner el nombre de los actores que decían estos textos en esas transiciones, pues en buena medida son los autores de esos párrafos. También utilizamos los nombres de los actores en aquellos momentos en que hablaban al público no desde el personaje, sino como ellos mismos. Esta decisión es, obviamente, un homenaje a esas siete personas que dieron carne y aliento a este espectáculo” (13). Sin duda el espectáculo se trataría de una representación en viva de cómo se conjuga y se forma la memoria colectiva.

manifiesto a través de la decisión de la patrona de destinar su dinero caritativo a la rehabilitación de la catedral madrileña –quemada por los republicanos durante la Guerra Civil–, en lugar de usarlo para aliviar el hambre de la joven Queti y otros inquilinos suyos. El cura, por su parte, dicta cursos de catequismo patrióticos y apocalípticos que provocan pesadillas en el niño Nique, cuyo padre fue fusilado por republicano durante el conflicto civil.

Así y todo, existe un animal, el burro, incluso más inerme que los campesinos, a la vez que encarna una extensión de ellos, el burro Albebrín. Los tres dramaturgos dan voz al mismo antes de que caiga fulminado por tanto trabajar. Albebrín describe el efecto de tanta faena así: “Tengo sed y estoy viejo y me cansa sólo el cargar con los arreos. No puedo ver, me duelen los dientes, me cuesta caminar, pero si no llevo el trozo de madera nadie va a poder hacerlo. Dependen de mí para su comida, porque ellos viven de los granos que se separan de las espigas, igual que los pájaros.” Más aún, el burro se equipara a los campesinos: “[Los pueblerinos] arañan la tierra para sacar lo que comen y nada más. Ellos son animales, igual que yo” (Fernández, Pallín y Yagüe 64). Nada más morir la bestia, Paciano, desesperado, *“le quita los arreos al macho y se los comienza a poner.”* A renglón seguido, un espectro viviente del burro Albebrín se dirige a Paciano para dar voz a sus pensamientos, describir el pasado, y pronosticar el futuro del labrador:

Yo sabía que estos arreos serían para ti. Hemos hecho la faena juntos y hemos tirado de esa cuerda hasta que se rompía nuestra sangre. Ahora yo estoy muerto y tú te llamarás Albebrín, porque todos los machos que tiran de este trozo de madera se llaman Albebrín, para que las personas no se confundan. Yo he sido Albebrín, porque ya no hay más animales como yo, porque todos murieron. Tú no durarás mucho, tienes mal una pata y será mejor que te sacrifiquen y se coman tu carne (66).

Resulta curioso que el único muerto viviente que conversa a lo largo de esta obra es el burro, cuyo sino, en buenas cuentas, es simbólico del de la vida campesina en general.

Ahora bien, habría que patentizar que la memoria de las anécdotas intrahistóricas sobre los campesinos que habitan este pueblo castellano desprende de las siguientes fuentes: fotos, lecturas epistolares y noticieros, asociaciones, descripciones narrativas, similitudes en las estaciones y la naturaleza, amén de anécdotas que los actores relatan al público. En efecto, se inicia la escena tres con la lectura epistolar de algunas cartas guardadas por la tía del actor que nos brinda información del fondo:

Actriz (Elena). – (*Lee como de corrido el encabezamiento*) ‘Querida amiga: Espero que al recibo de la presente estéis todos bien en tu casa. Yo ando bien aquí..., ando estos días un poco

tristona, porque es pensar que se acercan las fiestas y darme la llorera que no hay quien me pare...’

Actor (Eugenio). – (*Sacando de una caja de latón o de donde sea el lugar del que se sacan los recuerdos, un atadizo con cartas*) Éstas son cartas de mi tía Berta. Se las escribió una amiga que se fue a servir a Madrid. (23)

Conviene apuntar la liricidad de la segunda acotación, un característico del lenguaje que se nota con frecuencia en *Las manos*.

Nada más terminar sus descripciones, los actores se meten en sus papeles respectivos –cada actor hace de por lo menos dos personajes diferentes– con el fin de que se materialice el pasado sobre el escenario. De hecho, reviven las reminiscencias de una manera que imita la confección de la memoria histórica, haciéndola patente. Así, por ejemplo, comienza la obra:

Juan. –La única foto que tengo de mi abuelo joven es de soldado. Negro como un tizón y con aspecto enfermizo. Muy flaco.

Paciano, apoyado en un árbol, lía un cigarro. A su lado, Cosme está tumbado en el suelo, y duerme como un ángel. Juan, el muchacho que viene de hacer la mili, llega caminando con su ropa de soldado desabrochada, cargando un petate.

¿Qué hacéis aquí? (15)

De modo que el actor Juan se dirige a los espectadores para relatar el único recuerdo que posee de su abuelo. Al instante, se convierte en un personaje que representa a su ascendiente con motivo de poner en escena un pasado ficticio que, al mismo tiempo, estriba en las vivencias de su propio abuelo.

Entre los otros ejemplos llamativos de cómo los actores dan entrada a los recuerdos representados sobre el escenario, figura la introducción a la escena doce, la cual contiene información del fondo acerca de cómo le pusieron el nombre al hermano menor de Juan, Nique; amén del principio de la escena dos, en la que inclusive una frase publicitaria que había oído a su abuela repetir en contadas ocasiones desgrana la reminiscencia de la nieta de Lidia sobre el retorno al hogar, luego de haber cumplido el servicio militar, de su tío abuelo, Juan. En este caso, una de los personajes, Berta, se dirige a Juan, narrándole en voz pasada el recuerdo de juventud que la Actriz llamada Esperanza –la sobrina nieta de Juan– introduce:

Berta. –“Antes del chocolate Matías López”. Me lo decía tu hermana. Eres el antes del chocolate Matías López. Y fue lo primero que pensé cuando te vi, el día que volviste al pueblo. Tan flaco y tan blanco. Luego me contó tu hermana que habías pasado la mitad del servicio en el calabozo, por responder, que siempre ha sido lo que te ha perdido, no callarse.

Actriz (Esperanza). –Fue como encontrarme una foto de mi abuela en el escaparate. Así de cercana me resultaba la frase. Nunca había visto el anuncio, en realidad. ANTES Y DESPUÉS DEL CHOCOLATE MATÍAS LÓPEZ. Allí estaba, entre postales, insignias republicanas..., es una tienda que está en una calle cerca de Chueca. Mi abuela me lo decía cuando era pequeña. ‘Tú eres el antes del chocolate Matías López.’ Pensé en comprarlo para llevárselo a la abuela, cuando fuésemos al pueblo. No lo hice. Al fin y al cabo, la abuela no se acuerda de las cosas. Ya no hace nada. Cuando era pequeña, la recuerdo siempre haciendo cosas. Ahora

está sentada al lado de la ventana, y hay días que no conoce a nadie. Antes siempre tenía que estar haciendo algo.

Juan con Lidia. Juan, sentado, comiendo un trozo de pan y cortando con una navaja pequeños trozos de queso. En la proporción de unos y otros pedazos sabemos que nunca han conocido la abundancia. Lidia está sacando las cosas del petate, una camisa, un pantalón, una muda.

Juan. – ¿Te vas a poner a lavarla ahora? (20)

La intervención de la Actriz Esperanza demuestra precisamente cómo surgió el recuerdo sobre la escena a representar. Más aún, relaciona la memoria colectiva sobre dicha escena –ella no presencié el suceso que remembra, ya que no había nacido, y por tanto, se la tuvieron que haber contado– con la vida de su abuela hoy por hoy.

Entre la información del fondo que los protagonistas y los actores proporcionan al público, o bien directamente o bien mediante el diálogo, se incluyen reflexiones filosóficas, emociones, pensamientos, recuerdos –dentro del recuerdo principal–, y otras anécdotas sobre los personajes. Asimismo, detallan las estaciones y sus significados para la vida campesina, así como las faenas de los diferentes habitantes del pueblo. En cierto sentido, fluyen los roles de los protagonistas de *Las manos*, quienes fluctúan entre narradores que sitúan la memoria a escenificar y personajes de ficción, como propone la acotación con la que empieza la escena ocho: “*Lidia y Berta hablan alternativamente entre ellas y al público. Entre ellas, la mínima conversación de la faena. Al público, las explicaciones de lo que ambas ya saben.*” (36) En otros momentos, salen de sus papeles de modo un tanto Pirandelliano y definitivamente autorreferencial, amén de indicar objetos nostálgicos suyos al público e incluso ofrecerle un trago.

Y es que los actores pretenden que la audiencia integre sus propias reminiscencias en la memoria particular e intrahistórica que relatan los actores, la misma que se vincula a la memoria histórica a través de la lectura de algunas noticias, los comentarios que emiten los personajes acerca de dichas divulgaciones, y la entonación de las coplas populares. En una instancia, la calidad de *happening* metateatral del montaje original se acentúa palpablemente, pues en el momento de desglosar los quehaceres y el significado del verano campesino para el público, el elenco discute el reparto del diálogo:

Juan. –Por San Bernabé se corta el centeno por el pie.

Paciano. –Eso ya lo he dicho yo.

Juan. – ¿Cuándo?

Paciano. –Al principio.

Juan. –Estaba pensando en otra cosa.

Paciano. –Ya sé yo en lo que estabas tú pensando...

Berta. –Anda, sigue y no enredes.

Cosme. –A mí el verano me encanta, porque el pueblo se llena de gente, ¡son las fiestas!, y es como si el calor alimentara la vida; a mí el verano en el pueblo me gusta, porque parece que no estoy en el pueblo. (34)

Tal particularidad autorreferencial se pone de relieve aún más cuando los personajes hacen referencia a críticos y autores de cuya obra se han servido intertextualmente Fernández, Pallín y Yagüe, en conjunto con los actores, al montar *Las manos* y preparar su edición. De ahí que *Las manos* se sirve, aparte del tercer y el quinto procedimientos metateatrales, también del cuarto: las referencias o alusiones literarias o a la vida real. Efectivamente, al final de la escena trigésima novena hay una sección intitulada “refranes” en la que, como se puede imaginar, los personajes citan dichos del campo, las mismas que casi siempre aluden al azaroso del clima. A título de ejemplo, citamos el vínculo entre la lluvia y la providencia celestial, a través de la cual los pueblerinos procuran ejercer si quiera un poco de control sobre el destino de sus cosechas:

Paciano. –Por San Vicente, toda agua es simiente.

Juan. –Si llueve por Santa Bibiana, lleve cuarenta días y una semana.

Cosme. –Marzo marceador, de noche llueve y de día hace sol.

Lidia. –Agua por San Juan, quita vino, aceite y pan.

Queti. –Dicen que si el cielo de los pueblos está tan alto, es porque lo ha levantado el campesino de tanto mirarlo.

Cosme. –Lo que se echa de menos es un sentido, un orden...

Berta. –Bueno, quien mejor sabía de todas estas cosas es don Miguel Delibes. (123)

Esta referencia al novelista consagrado da pie a la siguiente escena que versa sobre “la helada como *deus ex machina* que termina de decidir el futuro de aquellos jóvenes” personajes, la misma que, como esclarecen los tres autores de *Las manos* en un pie de página, consiste en una adaptación de “la magnífica escena de la novela *Las ratas*, de Miguel Delibes” (124). En ella, será Juan el que incide en la crudeza de la naturaleza, la misma que ha dado ocasión a una helada tardía y ha determinado sus vidas, por lo que recrimina a sus compañeros indefensos por recurrir al canto y al rezo: “Aquí no queda nada que hacer. Esta helada ha sido como si nos dieran el salvoconducto” (128).

De modo parecido, durante el velatorio de la escena vigésimo quinto, los actores salen de sus roles para mencionar el teórico John Berger, en cuya obra se inspira *Las manos*:

Juan. –Que le veo y no puedo dejar de acordarme de mi padre. A mi padre se lo llevaron arrastrado los militares. A los dos años volvió al pueblo, pero ya no era el mismo. Ni un par de meses pasó en casa cuando apareció en el monte con un tiro en la espalda. Y yo sé que fueron ellos.

[...]

Queti. –Cada cual tiene su momento. Ya ves el tío Lisardo, que estando ya dentro de la caja, se despertó y de eso viene que le digan ‘el Resucitao’.

Berta. –Menudo susto.

Aquí se hace el rompimiento del velatorio: Personajes a Actores. Hablan de John Berger.

Queti (Asu). –Eugenio.

El Difunto (Eugenio). – ¿Eh?

Queti (Asu). – ¿Cómo se llamaba el libro ese de John Berger que hablaba de los cotilleos de los pueblos?

El Difunto (Eugenio). –*Puerca tierra.*

Queti (Asu). –Ése era: *Puerca tierra.* (85-86)

Más allá del oportuno del tema de los cotilleos, el argumento de *Puerca Tierra* sobre la sepultura de la vida campesina en aras de la “prosperidad” europea viene perfectamente al caso, como demuestra también otra escena simbólica –cuyo tema nos recuerda el final del *Jardín de los cerezos* (1904) de Chéjov– en la que Juan intenta desmantelar a azadonazos el aparato lustroso que terminará convirtiéndoles en prescindibles a los campesinos humildes. En resumidas cuentas, esta máquina simboliza el cambio fundamental de una economía principalmente agrícola a una industrial, una mudanza que, huelga decirlo, no beneficiará a los pobres de siempre. Con un candor que no deja de ser irónico, los pobres labradores se esmeran en cuidar del aparato y hasta subrayan ingenuamente su esperanza en la nueva manera de cultivar la tierra –“esto es el progreso, la ciencia, para que la gente viva mejor” (Fernández, Pallín y Yagüe 137)–, la cual, como previene Juan, culminará en la expulsión de los aldeanos del campo y su desplazamiento a la ciudad, en la que soportarán la misma, o incluso peor, escasez.

En un final que destaca el carácter metateatral de la pieza, los personajes se dirigen a grupos diversos de espectadores para narrar líricamente la marcha de Juan del pueblo a raíz de la severidad del clima, la modernización de la agricultura y la discriminación contra su persona por su ideología republicana, amén de hacer hincapié en su nostalgia por la vida campesina. A renglón seguido, salen de sus papeles para relatar el intento patético de Juan –ahora un abuelo anciano– de volver al pueblo en el que había nacido:

Juan, en el centro, con una maleta en una mano y un pañuelo atado en la otra. Deja ambas cosas en el suelo y se dispone a esperar.

Los actores, a sus grupos de espectadores.

[...]

Queti. –Según [Juan] se iba alejando del pueblo parecía que se le iban borrando los colores de la ropa.

Paciano. –Era como si el cuerpo se le fuera haciendo hilachas. No volvió la cabeza en ningún momento.

Cosme. –A Juan le gustaba mucho levantarse al alba para ver el campo. Hay una hora en que la niebla se levanta del suelo muy poco a poco.

Lidia. –El helor ha dejando en los campos una luz blanca y rara como un baño de leche.

Los actores callan y miran a Juan. Éste enciende un cigarrillo.

Elena. –El abuelo Juan no ha vuelto nunca. Dijo que lo había jurado por San Buenaventura.

Espe. –El invierno pasado, estábamos comiendo un día en casa y de pronto dijo una palabra mágica: zaquizamí.

Luis/Jesús. –Dijo que tenía un polluelo de águila en el zaquizamí, y que tenía que volver al pueblo.

Eugenio. –Buscamos zaquizamí en el diccionario y es el doblado de las casas, el desván.

Barde. –Al día siguiente el abuelo se marchó. Lo recogió la Guardia Civil de Tráfico esa misma noche.

Asu. –Iba andando por la M30 y decía que iba al pueblo, que tenía que llegar para San Bernabé.

Vale (138-139).

Aunque *Las manos* integra anécdotas sobre los otros jóvenes protagonistas –a saber Berta, Queti, Lidia, Cosme y Paciano–, el sino del personaje de Juan, como se puede percibir, es el hilo conductor de la pieza. Puesto que, a pesar de ser pobre, Juan siempre ayuda a, y piensa en, los demás, amén de luchar en contra de la injusticia, su personaje ostenta connotaciones cristianas:

Juan. –He ido a la poda donde Saturio. Les hacía falta ayuda, y como no tienen qué darme me han dejado que me trajera los sarmientos. Esa gente lo está pasando mal.

Lidia. –Otros lo pasamos peor. Yo no sé si eres bueno o eres tonto. ¿Y no podías haberte acercado otro día que no cayera tanto frío? Te habrás puesto buenas las manos agarrando los nudos helados. A ver. Enséñamelas.

Juan deja al lado del fogón los sarmientos. Tiene las manos llagadas.

Juan. –Por las heladas he ido. Para tener con qué calentarnos. No es nada. Con el frío no duelen.

[...]

Lidia. –Pues algo habrá que hacer para llenar el estómago y no pasar frío.

Juan. –Trabajar. Habiendo manos... (88-89).

“Las manos llagadas” de Juan, aparte de cotejarle intertextualmente con la figura de Jesucristo, también apuntan al motivo del título alegórico de la pieza, ya que, es con “las manos” que los campesinos trabajan y sufren por un terreno que no es suyo –lo alquilan para vivir de una fracción de su cosecha–, al igual que Cristo se sacrificó para el beneficio de los demás, como simbolizan las heridas en sus manos. Y lo que es más, el afán de Juan de ayudar a los demás y de luchar contra las injusticias perpetradas por los ricos y los falangistas pone de manifiesto su fidelidad a su padre difunto, fusilado durante la Guerra Civil por republicano, del mismo modo en que la lidia de Jesús contra las injusticias terrenales reflejaba la voluntad de su Padre. Si bien es cierto que tal paridad resulta irónica en función del ateísmo de Juan, tampoco hay que olvidar que Fernández, Pallín y Yagüe parecen distinguir entre las instituciones/autoridades religiosas y la figura revolucionaria de Jesucristo.

3.2.2.2-5: Una tragicomedia tierna y humana: *La cena de los Generales* (2008) de José Luis Alonso de Santos

La omnipotencia, así como el resquicio de vulnerabilidad dentro del poder, se deslucen en la siguiente obra, en la que interviene Franco: *La cena de los Generales* (2008) de José Luis Alonso de Santos. El personaje del Caudillo se encuentra ausente o latente durante la gran mayoría de la acción dramática, si bien el conflicto dramático estriba en los preparativos para una cena oficial a la que asistirá el dictador y sus oficiales dentro del hotel Palace en Madrid, un sitio todavía agujereado por los bombas del bando Nacional, ya que Franco había ganado la contienda civil hace apenas unos días. Dentro de este marco, Genaro, el Maître del local –una especie de quijote, supuestamente apolítico pero con evidentes simpatías republicanas– se aprovecha del requerimiento del Teniente franquista de sus servicios para convencerle de que el único modo de preparar una cena de primera para el dictador es, irónicamente, dejar en libertad, si quiera durante un día, a los antiguos cocineros profesionales de la cárcel franquista.

Y es que Alonso de Santos acentúa el valor y el predominio del arte, en este caso el del chef profesional, sobre cualquier conflicto ideológico, incluso una Guerra Civil. Hasta cierto punto, este tema recuerda el de *El hombre de oro* (1997) de Mayorga, cuyo argumento despuntaba lo fundamental del arte de la sastrería. En *La cena de los Generales* inclusive el Teniente, un arquetipo del militar franquista, llega a estimar la habilidad con la cual estos cocineros profesionales orquestan una comida de gran calidad, por lo que les felicita al final. En cambio, durante la única intervención directa por parte del personaje de Franco, queda patente que éste no entiende del arte, pues al visitar la cocina, nunca menciona ni siquiera si le había gustado la comida. Más bien, se fija en el hecho de que la bandera estaba un poco torcida y arresta al Teniente por haber permitido que algunos cocineros izquierdistas salieran de la cárcel para preparar la comida que había degustado.

Con todo y eso, la cena de Franco les brinda, paradójicamente, a los antiguos compañeros y anti-héroes tiernos una oportunidad de revivir de modo metateatral – emplea el procedimiento tres, el desempeño de un papel dentro de otro, respectivamente– sus vidas como habían sido antes de la toma de Madrid, época en la que disfrutaban de la dignidad de ejercer un oficio y desempeñarlo bien. Nada más

quitarse la ropa del presidio y ponerse su vestimenta de chefs profesionales dentro del espacio único del comedor, ellos comienzan a recordar sus antiguas vidas y profesión. Aunque los adquieren –o readquieren– de forma obligatoria, desempeñan su papel de cocinero, nuevo y antiguo a la vez, con gusto. Inclusive llegan a sentirse realizados y olvidarse de su condición actual de presos durante un tiempo. Así lo demuestran las acotaciones que intercalan la entonación de una zarzuela por parte de uno de los cocineros:

[Nando] empieza a cantar el coro de repatriadas de 'Gigantes y Cabezudos', mientras sigue cortando verduras; primero tímidamente, y luego a plena voz. Los demás le escuchan y cantan con él algunas partes [...] Al terminar la romanza los demás cocineros le piden que siga, y él lo hace, cada vez más animado, pasando de una a otra zarzuela sin parar, cantando las partes más conocidas de las mismas. La Chef ve, complacida, el ambiente que se va creando [...] Da la impresión de que es un día normal de trabajo, que hay un ambiente cordial, y que no sucede nada especial (Alonso de Santos, "La cena" 846-847).

Aparte de la zarzuela, conviene subrayar que esta tragicomedia, cuyo tono de entrañable, patética y humana comicidad nos recuerda del de *¡Ay, Carmela!* (1987) de Sanchis Sinisterra, entremezcla con mucha pericia una plétora de géneros y estilos heterogéneos, entre los cuales constan los siguientes: el suspense, la comedia de intriga –en la que el espectador sabe lo mismo o menos que los personajes–, el drama, la farsa, el absurdo, y el surrealismo.

Su faceta metateatral incluso goza de referencias intertextuales al cuento de hadas de Cenicienta –el procedimiento cuarto en la lista de Hornby–,¹⁵¹ puesto que es precisamente a “*las doce de la noche*” que el Capitán llega a poner fin a la ilusión de los presos de estar viviendo de nuevo su pasado digno en el que trabajaban de cocineros respetados para un hotel prestigioso:

Andrés. – Bueno, ya habéis oído. (*Empieza a quitarse la ropa de cocinero.*) Habrá que cambiarse. Esto se acabó.

(*Empiezan todos a quitarse las ropas de cocineros. Sacan sus ropas de presos del armario donde estaban, y las reparte Antón.*)

Antón. – Tomad.

Nando. – ¿Dónde dejamos las ropas de cocinero?

Maître. – No sé. En el armario, supongo.

La Chef. María, vamos a cambiarnos. Nuestra ropa se quedó en el lavabo.

[...]

Nando. (*Mira sus ropas.*) – Por un rato me había olvidado de vosotras...

Andrés. – Tus piojos te estarán esperando, Nando.

Nando. – Sí, y más ahora, que voy bien alimentado.

Antón. – Qué vida está...

[...]

(*Siguen cambiándose en silencio, llenándose el lugar de sus negros pensamientos sobre su futuro.*)

Antón. – ¡Qué puta vida ésta!

¹⁵¹ Nos gustaría reincidir en la fluidez de las categorías propuestas por Hornby, ya que la mayoría de las obras que incluimos en este apartado se valen de más que una técnica metateatral.

(*Van terminando de cambiarse las ropas, mientras Nando canturrea, en voz baja, con aire triste y melancólico la zarzuela 'Gigantes y Cabezudos'.*) (884-885).

Huelga decir que este canto de la zarzuela contrasta sobremanera con el anterior, pues ya depuestos de sus disfraces –los mismos que son, a todas luces, legítimamente suyos, ya que corresponden a sus vidas decentes de antaño–, los cocineros vuelven a su realidad actual de presos atropellados. Sin duda quisieran, de ser posible, prescindir de su rol original en la acción dramática. Mas, lamentablemente, a estos cocineros-presos indefensos, sólo les queda servirse del amor, la fantasía, el recuerdo, y la comicidad resignada y patética para bregar con su realidad nefasta.

Habría que agregar que, antes de que se acabe esta ocasión singular de hacer del papel antiguo suyo, es decir de cocineros, estos prisioneros anti-heroicos hasta dan órdenes al Teniente:

La Chef. – ¿El menú lo hace usted, o yo, teniente? Porque si va a dar usted las órdenes no me hago responsable [...] Lo que no ha venido es café.

Teniente. – ¿No han traído café? Tiene que estar uno en todo.

Maître. – Pues tráigalo y no se quede ahí parado, si quiere que haya café. Y Champagne, que tampoco hay.

Teniente. (*Molesto, ante las órdenes que le están dando.*) – A ver si se creen que es tan fácil, que salgo a la calle y me lo dan todo así, sin más. No saben lo que ha costado conseguir lo que hemos traído. Y ha tenido que ser por las malas. Hemos ido a las casa, a las tiendas, a los almacenes y nadie daba nada, y eso que les hemos dicho que era para Franco; así que hemos tenido que mandar las tropas y cogerlo a la fuerza. Los madrileños no se dan cuenta de lo agradecidos que tienen que estar a Franco por haberles liberado.

La Chef. – Si usted lo dice...

Maître. – Café no creo que encuentre ni debajo de las baldosas. No hay ni un gramo en todo Madrid.

Teniente. – Usted no conoce al teniente Medina. Veremos si Franco toma café o no toma café esta noche.

(*El Teniente se va con paso rápido hacia el comedor.*)

Maître. – ¡Y el champagne, mi teniente! ¡No se le olvide!

(*El Teniente se detiene un momento, y se vuelve, a punto de replicar. Luego hace un gesto de impotencia y sale.*) (Alonso de Santos, “La cena” 836-837).

Con este modo de manipular y retar al Teniente, Genaro y los cocineros se salen con la suya, por lo que en pleno preparativo del festivo franquista traman disimuladamente una celebración matrimonial entre dos cocineros, Ángel y María. Este festejo –para el cual Alonso de Santos se vale del segundo procedimiento teatral, la ceremonia dentro del teatro– suplirá al que fue interrumpido por el arresto de los novios. De ahí la importancia del champagne.

De hecho, la manera por la cual Genaro y los cocineros mangonean al poderoso oficial franquista es una de las maneras que –junta a los equívocos, la ironía, el doble sentido, las mentiras, la caricatura, y los bulos–, Alonso de Santos inyecta comicidad en esta pieza que, según José Gabriel López Antuñano, constituye “una de

las comedias más redondas del dramaturgo” (“La cena” XXVII). En esta instancia, lo cómico se produce, parafraseando a dicho investigador,

por la oposición entre dos niveles de discurso, consecuencia de ese doble plano que [Alonso de Santos] utiliza en algunas obras. [...] El manipulador manipulado es recurso frecuente en las comedias: el personaje débil que en su trayectoria pasa a dominar el campo de acción o de influencia del personaje fuerte. Este cambio de papeles ridiculiza al que ostenta un poder, más frágil de lo que se suponía (LXXIII).

Y lo que es más, existe otro nivel cómico a este manejo del Teniente por parte de los cocineros, el mismo que sobresale al examinar la escena sobre el champagne y el café a la luz de la primera escena en la que el Teniente sustenta el mito del Caudillo omnipotente y el del bando republicano indisciplinado por la debilidad de sus mandos, a la vez que aboga por la disciplina y el orden:

Cuando hay alguien ahí está el Caudillo, atento y vigilante siempre. No duerme nunca, no descansa jamás, no se fía de nadie...Es como Dios, está en todos los sitios, donde menos se le espera. Y cuando todo el mundo se siente vigilado nadie ceja en el cumplimiento de su deber, por la cuenta que le tiene. Por eso hemos ganado la guerra; y la ha perdido la República, que era un desastre, con todos mandando al mismo tiempo. La disciplina es lo más importante que puede haber. Uno a mandar, y los demás a obedecer. (Alonso de Santos, “La cena” 807)

Sin duda, la inversión del poder por parte de los cocineros que presuntamente están al mando del Teniente, así como el desconocimiento por parte del Franco del modo por el cual el Teniente ha mandado a hacer su cena –sacando a presos políticos suyos de la cárcel– resta validez a su discurso.

Con todo y eso, el Teniente conserva la ilusión de estar al mando, por lo que les ordena a los cocineros servir la cena como si estuviera al comando de una tropa:

Teniente. – Bueno..., pues ha llegado el momento...

(Está el Teniente evidentemente nervioso, mira a los lados, y se frota las manos una con la otra.)

¡Hay que empezar a servir la cena! ¡Todo el mundo a sus puestos!

(El Teniente parece a punto de dirigir una batalla. Los cocineros se van hacia sus sitios y se preparan como para empezar un duro combate. Entran en este momento los camareros del comedor, y se quedan colocados en fila, también de forma expectante y un tanto militar. El Maître se junta a ellos, y se coloca e cabeza de la fila.)

[...]

Maître. *(Contagiado del ambiente castrense se pone firme, y habla de forma militar.)* – Ya se han sentado. Cuando usted mande, mi teniente, comenzamos la operación.

Teniente. – ¿Todos preparados?

(Da el Teniente unos pasos por la cocina, con todos los demás inmóviles y en silencio, mirándole.)

¿Todo a punto?

(Coge el teniente su reloj, y se queda mirándolo unos segundos.)

Pues... ¡Adelante!

(Toca La Chef un silbato que se había puesto en la boca, y toda la cocina cobra un movimiento febril y compulsivo. Los camareros van con sus platos vacíos por los fogones de los cocineros, salen al comedor por la puerta batiente, regresando rápidamente a por otro plato. El aire militar tiene también algo de danza irreal, bajo el amarillo de las lámparas, y la

luz roja que emiten los fogones. Todo ello se completa con la música militar que empieza a tocar en ese momento la banda.) (873-875).

El sesgo de batalla militar fantasmagórica que impregna la escena en la que se sirve la comida, aparte de reincidir en la calidad de militar del personaje de Teniente, también recrea metafóricamente la Guerra Civil.

El pasado de la lucha cainita también se reencarna, en cierto sentido, en las disputas simbólicas entre los cocineros, generalmente de izquierdas, y los camareros, que solían ser de derechas. A título de ejemplo, he aquí las acotaciones que corresponden un momento de gran teatralidad en el que se re-escenifica la Guerra Civil por medio de un duelo de canciones entre camareros y cocineros:

Sigue pasando Nando con gran maestría de una zarzuela a otra, hasta que, en un momento dado, empiezan a cantar una canción de la zarzuela La Calesera que habla de la libertad, con evidente intención, y se crea un clima especial entre los presos [...] Flora, que se ha quedado parada escuchando, en ese momento se pone a cantar el 'Cara al Sol', como respuesta, uniéndosele los otros camareros [...] Los cocineros se quedan un momento en silencio, y luego reaccionan, cantando a su vez, canciones emblemáticas del bando republicano en la guerra civil [...] Los dos grupos, enfrentados, cantan ahora a voz en grito. (848-849).

Pero el pasado guerrero y el recuerdo de los días en los que los presos-cocineros desempeñaban su oficio libremente no son las únicas épocas cuya memoria se actualiza al ponerlas en escena de modo metateatral, sino también la ocasión de la boda de Ángel y María, la misma que había concluido prematuramente en virtud del arresto de los novios por las autoridades del bando vencedor. Por tanto, la pareja se sirve de una especie de magia fantástica y teatral al reconstruir su matrimonio en plenos preparativos para la cena de Franco:

María. —...Ésta es como si fuera nuestra comida de boda, ¿no Ángel?

Ángel. (*Preocupado.*) — Vamos a ver si sale bien...

María. — Por qué no. El Señor Genaro lo está arreglando todo [...] Lo peor es que estoy feísima con esta ropa, y este pelo. Aquel día estaba mucho más guapa.

Ángel. — Estás preciosa. Eres la novia más bonita del mundo. Lo mejor es que nos imaginemos que no ha pasado nada...que todo sigue como aquel día...

María. — Entonces no estamos en la cárcel, ¿verdad?

Ángel. — Claro.

María. — Y están aquí con nosotros lo invitados, y la familia.

Ángel. — Todos, con nosotros.

María. — ¿También Alfredo, el chef?

Ángel. — También Alfredo. Ese, el primero.

María. — ¿Me dejas que invite también a todas las que están en la cárcel ahora conmigo?

Ángel. — Nos va a salir carísima la boda, pero bueno, que vengan todas. Y ya puestos, que vengan también los que están en el Modelo. Sobre todo los socialistas. Y en todas las cárceles de España.

María. — Entonces...es la boda mejor del mundo...

Ángel. — La mejor, Mari. La mejor. (*La besa.*) (858).

Por lo visto, recuerdan y reviven imaginariamente un momento suyo que les fue arrebatado por la represión franquista, haciendo incluso que el recuerdo de ese

momento se confluya con su realidad y deseos actuales para crear un tiempo intermedio ilusorio.

Pero a pesar del recuerdo bonito, su imaginación, el ambiente festivo, y la comida abundante, la omnipresencia e influencia de Franco aún planea sobre la boda clandestina, como evidencia la sonoridad aplastante del himno nacional franquista, vituperado por los camareros al mismo tiempo que Ángel y María intercambian sus votos nupciales. En efecto, disimulan, en ocasiones cómicamente, los cocineros y la pareja delante del Teniente y Mustafá, el moro que trabajaba de guardia franquista. De hecho, dicha escena de gran teatralidad, en la que llegan a entremezclar las dos celebraciones –una pomposa y ostentosa y la otra humilde y soterrada–, reincide en la omnipotencia de Franco. Así y todo, no hay que perder de vista el hecho de que Franco, sin conocimiento suyo y paradójicamente, ha sido el motivo del entendimiento entre varios miembros de ambos bandos, quienes han colaborado en el proyecto de su cena oficial. A lo largo de *La cena de los Generales* Alonso de Santos resta maniqueísmo a la pieza por incidir en lo siguiente: la reconciliación entre ambos bandos se convierte en realidad cuando trabajan juntos, como ha sido el caso del cocinero-presos Antón y el guardia Mustafá, quienes llegan a estimarse después de charlar e intercambiar cigarrillos. Pero no cabe duda que el mejor ejemplo de ello sería el sacrificio de El Rubio, un camarero de derechas que intercambia su ropa con la del cocinero izquierdista, Ángel, –del mismo modo en que las efigies vivientes lo hicieron para los prisioneros en *Los Santos* (1946) de Salinas– para tomar su lugar en la prisión franquista, permitiendo así que Ángel se fugue con su novia María, a quien el mismo Rubio había querido como mujer.

3.2.2.3 Los espectros vivientes en dos piezas de Santiago Martín Bermúdez

La primera obra de Santiago Martín Bermúdez, *Auto de fe* (2003) consiste en un monólogo breve y satírico pronunciado por un redivivo paródico de Francisco Franco. En el mismo, el espectro viviente del ex dictador amalgama coloquialismos vulgares con copiosas técnicas poéticas –aliteración, repetición, onomatopeyas, entre otras– para brindar al espectador su perspectiva de la memoria histórica bélica. Juzga particularmente, o mejor dicho justifica de manera fanfarrona y ordinaria, los fusilamientos que caracterizaron su gobierno totalitario: “Yo, personalmente, no maté

casi a ninguno, desde luego, pero todos fueron matados en mi nombre, y yo lo acepto, asumo y resumo. Y consumo, y de ello presumo; y hasta, si es preciso, prosigo, y persigo a los que quedan, si es que quedan [...] Hubo que matarlos, no creáis que lo lamenté. Un verdadero militar no lamenta matar” (Martín Bermúdez, “Auto” 117).

Con vocablos altisonantes, y a la vez vacíos de todo significado real, el espectro jactancioso de Franco brinda al espectador su interpretación singular del título *Auto de fe*: “Pero matarlos ha servido, sobre todo, para que pasemos de la defensa propia o el pequeño crimen a una cota mucho más elevada, el auto de fe. Que es auto de fe y acto de fe y pacto de fe. Por qué no se había conseguido domeñar la mala hierba que se comía la patria.” Si desde los tiempos de la Inquisición la frase Auto de Fe se ha referido a una sentencia y un castigo público que se lleva a cabo por parte del penitente, el personaje del redivivo de Franco otorga al título un giro irónico, el cual subraya su incultura. Efectivamente, asevera que quiso que la lucha de 1936 “fuera guerra, larga, con muchos muertos, [...] la extremaunción, la de los enemigos españoles de España, el enemigo de adentro”. Y lo que es más, se ufana, sin un ápice de remordimiento, de que fueron “tres años de guerra, bendito sea Dios, con destrucción abundante, con torrencial traumatismo, con fusilamientos sistemáticos, que ya no eran simple represión, sino auto de fe, acto de fe. Y pacto de fe”. Aparte de tergiversar el significado de *Auto de fe*, la aparición del ex Caudillo también pone de relieve el mito que fomentaba a lo largo de su régimen que la contienda era necesaria para asegurar la concordia y el orden en España: “la guerra es la paz del futuro” (117). A lo sumo, este monólogo viene a ser una re-representación paródica de la exégesis franquista de la memoria colectiva, impuesta como única e incontrovertible en la Península a lo largo de la dictadura.

Como gran parte de las obras que versan sobre la Guerra Civil, la segunda obra a tratar en este apartado, *No faltéis esta noche* (1994), también de Martín Bermúdez, entreteje la memoria particular con la social. Si bien es cierto que esta pieza se centra más en la memoria privada –toda la obra gira en torno a la crisis de mediana edad de Virginia y las consecuencias de la misma–, también es verdad que arranca con una escena sobre la memoria histórica de la Guerra Civil, la cual terminará, en cierto sentido, desencadenando la acción dramática. Una política desbancada por los jóvenes, Virginia decide retomar su olvidada tesis doctoral sobre la Guerra Civil, por lo que pasa una semana grabando las evocaciones bélicas de su Padre, “uno de los últimos testigos de aquella guerra”, quien afirma no haber

“disfrazado nada, aunque puede que haya olvidado cosas”. Aunque el Padre duda del escaso interés que pueda suscitar su memoria de aquella contienda, Virginia le asegura que, si bien le costará comprobar documentalmente algunas de las aseveraciones de su Padre, a su modo de ver, ha sido “un privilegio” escuchar “tantos datos de primera mano” (Martín Bermúdez, “No faltéis” 34). Es más, “el material de esas cintas es inapreciable”, pues “hay cosas que sólo [su padre conocía]” (36). Significativamente, la actitud del Padre sobre el atractivo del tema de la memoria histórica del conflicto civil refleja la postura imperante en España desde la transición política —e incluso la que perdura, hasta cierto punto, en pleno siglo XXI—, como confirma su hija:

Virginia. — [...] Pensé que siempre sería un tema interesante. Y ahora no le interesa a nadie. Sin embargo, ¿se ha dicho acaso la última palabra sobre el asunto?

El Padre. —Desde luego que no. Tal vez falta perspectiva aún. Hay muchos que han callado lo que sabían.

Virginia. —Como tú...

El Padre. —Como yo, sí. Que me he decidido hablar ahora que sé que voy a morir. Ahora que mi hija vuelve en sí después de carecer de tiempo durante años y años, ocupada en modernizar el país desde un despacho del que ha sido desalojada por otros al parecer más modernizadores que ella. (34)

Con esta censura lúdica de las andanzas políticas de su hija, el Padre esgrime el mismo argumento que repercute en tantas obras que tratan de la memoria de la Guerra Civil —el valor de la memoria histórica frente al empeño de los jóvenes en modernizar todo— y que se destaca sobre todo en *El arquitecto y el relojero*. Curiosamente, el Padre también incide en la falta de distancia temporal con la lucha de 1936, percepción que aún persistía a finales del siglo anterior, y que parece seguir perdurando, al concluir la primera década del siglo XXI. Uno de los corolarios de esta idea es meta-literaria, en el sentido de que aún se puede escribir más obras sobre dicho tema. Es más, quizá sean de alta calidad, debido a la dilatada perspectiva temporal, así como el disminuido ardor personal e ideológico relacionados habitualmente con la distancia temporal con el trauma. Por otro lado, está claro que estas hipotéticas obras serán escritas por los descendientes de los testigos verídicos, y por ende, se basarán enteramente en la memoria colectiva, en lugar de la particular.

En su testimonio, el Padre también desmitifica, sin maniqueísmos, los discursos aún reinantes de uno y otro bando. Le asegura a Virginia que el bando republicano no fue, ni con mucho, únicamente una víctima de un bando con medios superiores: “Hace muchos años que he aceptado que las cosas fueron como fueron, que cometimos aquellos errores, uno detrás de otro cada vez más perfectos en tanto

que errores, cada vez más beneficiosos para el enemigo” (33). Por otra parte, reniega del discurso franquista sobre lo ineluctable de la lucha de 1936: “Yo lo veo todo con gran claridad. Todo es opinable, la propia guerra lo es. Considero que no era inevitable que estallase, digan lo que digan los profetas del pasado, que te lo explican todo a posteriori.” (34).

Así y todo, mediante una elipsis súbita, nos percatamos de que el Padre se ha suicidado, y por lo visto, el tema de la remembranza de la Guerra Civil se muere con él, pues su fallecimiento propicia el hundimiento de Virginia en una crisis de mediana edad, por lo que abandona, una vez más y pese a los regaños proferidos por seres queridos, la tesis doctoral sobre la lucha de 1936. La defunción de su progenitor amado también impulsa a Virginia a imaginar, dar forma a, y tratar con espectros de sus seres queridos difuntos –sobre todo el de su Padre–, quienes la visitan con frecuencia a raíz de su soledad. En una entrevista con el dramaturgo, Santiago Trancón describe a los redivivos de *No faltéis esta noche* de esta manera: “Son muertos que viven exclusivamente en la mente de los vivos, lo que los recuerdan, añoran, necesitan, y van desapareciendo en la medida en que se olvidan, aunque, por la convención teatral, puedan aparecer en escena”. Por su parte, el dramaturgo detalla la técnica de los muertos vivientes –o “invitados” como los llaman los personajes de *No faltéis esta noche*– así: “Es un recurso fantástico un poco arriesgado, aunque creo que funciona al evitar cualquier exceso de onirismo o irrealismo, pero sin que desaparezca el elemento de extrañeza” (Trancón, “Con Santiago” 29-30). Parecidos a los espectros vivientes de *¡Ay, Carmela!*, los de Martín Bermúdez se asoman ante Virginia con toda naturalidad –se trata de una licencia poética muy teatral que da imagen, voz y autonomía al recuerdo de un personaje vivo–, si bien su hija Rosa tiene dudas acerca de la cordura de su madre cuando la observa, al parecer, conversar sola.

Estos muertos resucitados aparecen únicamente cuando Virginia está sola y nostálgica. A título de ejemplo, nada más salir Rosa de la escena después de discutir con su madre sobre su afán por “mantener conversaciones sola, hablando con los muebles, en el vacío”, repentinamente, “*al fondo, aparece el padre de Virginia*” por primera vez sobre el escenario –aunque, por el diálogo, sabemos que no es la primera vez que se ha asomado–:

(*Ella está fija en la puerta por donde ha salido Rosa y no le ve. Es él quien se hace notar al seguir el comentario de Virginia.*)

El Padre. –Tú eras así a su edad.

Virginia. – (*Se vuelve. Emocionada.*) ¡Papá...! (*Se miran unos instantes, en silencio, sin moverse cada uno de su sitio.*) Iba a llamarte. [...] ¿Estabas escuchando?

El Padre. – (*Se disculpa.*) No, no te aseguro que no. Sólo el final.

Virginia. – Pero nunca has venido sin que te llamara.

El Padre. – En este caso es algo especial (Martín Bermúdez, “No faltéis” 48-49).

El aparecido del Padre difunto, al igual que el de Carmela después de su fusilamiento en la obra de Sanchis Sinisterra, se trata de un recurso teatral por el cual un actor encarna y da forma corporal a una evocación de otro personaje vivo, a saber Virginia en *No faltéis esta noche*.

Pero, tales apariciones por parte de los difuntos –también una manera de escenificar la vida después de la muerte de un modo pagano, aunque no exento de mucha humanidad– tienen sus límites, los mismos que son delineados por la realidad teatral, y a menudo delimitados por los redivivos con tierna comicidad:

Virginia. – Quisiera abrazarte, papá...

El Padre. – (*Como ante un capricho infantil de imposible cumplimiento.*) No puede ser... Ya es demasiado que hasta ahora haya podido venir a verte.

Virginia. – Es tu quinta visita...

El Padre. – No quisiera decirlo, pero ahí va: esta visita es la última. A partir de ahora ya no puedo ser tu invitado.

Virginia. – (*Horrorizada.*) ¡Cómo!

El Padre. – (*Intenta tranquilizarla.*) Podremos seguir comunicándonos, al menos durante cierto tiempo. Pero esto se acabó... (*Ante la desolación de su hija.*) Si no, eso de morirse sería un cachondeo. Hala, yo me muero, pero seguimos viéndonos de visita. Morirse es algo mucho más serio.

Virginia. – Entonces tendremos que decírnoslo todo ahora.

El Padre. – Te insisto en que sí nos podremos comunicar.

Virginia. – ¿Cómo?

El Padre. – Con golpecitos, como cuando me llamas. Dos golpecitos, llamada. Tú me preguntas. Yo respondo: un golpe significa *sí*. Dos golpes: *no*. Tres golpes: *no sé*. Y podemos hacerlo más complejo.

Virginia. (*Desolada.*) ¿Y ahora qué voy a hacer?

El Padre. – Siempre será mejor que morirme del todo (49-50).

Tampoco pueden los muertos vivos responder a preguntas teológicas: “sabes que eso es como los abrazos, no se puede” (51). Se advierte, asimismo, que los espectros de *No faltéis esta noche* acuden cuando la persona viva los “llama” y se comunican entre sí, pues el Padre de Virginia le previno a su hija de la visita de Gabriel, el padre difunto de su nieta. De cuando en cuando se les conceden a los aparecidos privilegios inusuales, como sostiene el espectro de Gabriel: “me ha sido permitido contemplar unos segundos a mi hija” (55). Gabriel también le comenta a Virginia que se ha vuelto capaz de tomar bebidas que le molestaban de vivo, que los redivivos carecen de cualquier noción del tiempo, y que dejan los celos “por el camino”: “es algo tan humano que no acabas de creerlo...” (56). Este resucitado del primer marido difunto de Virginia también le aclara que no les es permitido a los aparecidos observar

perpetuamente a sus seres queridos vivos –“sólo alguna visita excepcional, como ahora”–, que no están al tanto de las noticias socio-políticas, que se les olvidan sus habilidades terrenales, y que su aspecto viene a ser, en rigor, “una proyección, probablemente favorecida”, pues “lo han hecho lo mejor que han podido” (57). Junta a *¡Ay, Carmela!, No faltéis esta noche* es, a fin de cuentas, la obra en la que se delinearán más explícitamente las capacidades de los muertos vivientes, amén de su modo de “existir”, si bien nunca se percata de quiénes en concreto elaboran las reglas. Puede que sean los vivos que los convocan mediante la memoria. Habría que añadir, asimismo, que mientras *¡Ay, Carmela!* no entra en la meta-memoria histórica de la Guerra Civil porque tiene lugar íntegramente durante los años bélicos, *No faltéis esta noche* no se inscribe en dicho subgénero por lo contrario: su acción dramática jamás corresponde a los años de la Guerra Civil ni de la posguerra.

Si lo del código de golpecitos como medio de comunicación nos parece un tanto insulso y arbitrario, y lo del abrazo y la pérdida de los celos nos recuerdan de las normas de los muertos reencarnados en *¡Ay, Carmela!*, la siguiente intervención por parte del Padre manifiesta expresa y poéticamente el concepto de Sanchis Sinisterra acerca del modo por el cual los espectros vivientes van borrándose:

Sólo puedo decir que no existe la eternidad, según me han informado. Debe de ser porque todo tiene un límite. Ah, se me olvidaba: y que ‘nosotros’ existimos mientras alguien vivo puede evocarnos en su memoria. Por esa razón nuestro destino es difuminarnos dulce, lentamente, como una música que se extingue o como un crepúsculo de estío. Yo existo por ti. (51)

En suma, como concluye Virginia, “existir es ser recordado”, y por tal razón, la imagen del Padre va cobrando vida y desvaneciéndose en virtud de la ilusión y el recuerdo de su hija.

Ahora bien, cabe subrayar que, como toda memoria funcional, dentro de la memoria de Virginia se confunden y se solapan distintas personas y momentos de su pasado, los mismos que se ven reflejados en esta dramatización de su memoria. Es por eso que el invitado-primer marido de Virginia le explica a su viuda que a menudo les convoca a él y a su segundo marido difunto, Sergio –él que hizo del padre de Rosa después de la muerte de Gabriel–, al mismo tiempo. Seguramente sin darse cuenta, Virginia les había recordado a ambos maridos suyos a la vez, originando que se conocieron “en la muerte”. Por tal motivo, el redivivo de Sergio se asoma en la escena que sigue a la de la aparición de Gabriel.

También, habría que resaltar el hecho de que no todos son capaces de percibir a los “invitados” o aparecidos vivientes. Quizá por su falta de imaginación, Rosa –la

hija de Virginia—, no resulta capaz de ver ni de oír a los muertos vivientes, por lo que, nada más llegar a creer en la disposición de su madre para convocar a los muertos, la comienza a envidiar. Y lo que es más, Rosa intenta desesperadamente contactarse con sus seres queridos difuntos, pero sin efecto, aunque su madre le asegura que pueden advertir a ella:

Rosa, sola, estudia en un grueso manual. Del fondo, una tenue música. En pleno estudio, se vuelve de repente, como si hubiese oído algo. Pero regresa, como si se tratara de una falsa alarma, al voluminoso tratado. Al cabo de unos segundos mira de nuevo, convencida ahora de que no era imaginación suya lo que antes escuchó.

Rosa. — *(Se dirige a u punto del despacho.)* Sé que estás ahí. No lo niegues. ¡Eres tú! ¿Me oyes? Responde. Sé que eres tú. ¡Sergio, contesta! *(Le gana un cierto desaliento.)* No quieres saber nada de mí. Si no está mi madre delante, no hay nada que hacer. Tiene que ser con ella, ¿verdad? *(Admite.)* Está bien, pero por lo menos podrás escuchar, mientras esperas a mi madre. No te preocupes, cuando llegue ella, os dejaré solos. [...] Es normal que yo quiera verte. ¿Sabes? Fui yo quien eligió esa fotografía tuya. [...] ¿Por qué tiene mi madre la exclusiva contigo, y con el abuelo, y con mi padre? No hay derecho. Es un abuso. ¿Es que yo no pinto nada? [...] Si pudiera, me gustaría preguntarte algo. Es la parte más difícil, al menos para mí.

(En ese momento surge Virginia, atraída por la voz solitaria de su hija. Se queda mirando a su hija, sin atreverse a regresar por donde ha venido.)

[...]

Virginia. —Sería mejor que estudiaras en tu habitación. Allí podrías monologar cuanto quisieras sin que nadie se enterase. *(Se dirige a su mesa y toma una carpeta.)*

Rosa. —No monologo. Hablo con Sergio.

Virginia. —¿Ah, sí? *(Al vacío, pero sin prestar atención, incluso con desdén.)* ¡Hola, Sergio! ¿Qué te trae por aquí?

Rosa. —No es manera de tratar a Sergio.

Virginia. —Sé como tratara a Sergio. Era mi marido. Y, a veces, es mi invitado.

Rosa. —Mío también.

Virginia. —Si te empeñas, te cedo la mitad, pero tendrás que reconocer que soy la única que está en condiciones de recibirlo.

Rosa. — ¡Por qué!

Virginia. —Tú sabes por qué.

Rosa. —Tú le ves. En cambio, yo... *(Repentinamente afligida.)* Y mi padre... No he visto a mi padre. Tú sí, pero yo no lo he visto *(Parece que se va a echar a llorar.)*

Virginia. — *(Acude a consolarla, ahora en un tono muy diferente.)* Rosa, pequeña, ¿no iras a llorar? Reconocerás que, por lo menos, pudiste comunicarte con tu padre.

Rosa. —No escuché su voz...

Virginia. —Pero él si escuchó la tuya.

Rosa. — ¿De verás me oyó?

Virginia. —Claro, mujer. Fuiste muy lista. Te diste cuenta de las idas y venidas de los invitados.

[...]

Rosa. —Sergio no ha venido hoy, ¿verdad?

Virginia. —Yo no lo veo.

Rosa. —Entonces, me he pasado un buen rato hablando con las paredes. Creía que era él. Oí un ruido.

Virginia. —Ya te he dicho que no hacen ruido.

Rosa. — ¿Tus invitados?

Virginia. —Nuestros invitados.

Rosa. — ¿Cómo consigues que vengan?

Virginia. —No lo consigo. Son ellos los que vienen.

Rosa. —Pero eres tú quien los invita...

Virginia. —Se invitan solos. Yo procuro no pensar en ello. Deseo tanto que vengan que intento que no se note.

Rosa. —Papá ya no viene. ¿Por qué?

Virginia. –Te lo he dicho muchas veces. Se acabó su turno. Dentro de poco se terminará el de Sergio. Entonces no sé qué haremos. (62-63)

Hace falta, por tanto, más que un anhelo para convocar a lo muertos. Se necesita, además, un afán de no descuidar de la memoria personal y colectiva, una imaginación viva, amén de, como no, la venia del dramaturgo, ya que se trata de *su* obra de teatro. Al mismo tiempo, no hay que perder de vista el hecho de que los muertos vivientes se asombran de sus propias capacidades ilusorias, como bien expresa El Invitado-Gabriel: “Es como si siguiéramos siendo un matrimonio. Tengo la impresión de haberme escapado de casa” (59).

A medida que la obra desenlaza se incorporan algunas meditaciones místicas y cada vez más elementos fantásticos. En lo que se refiere a los conceptos espirituales, Virginia concluye que la muerte es un anti-infierno en el que se disipan los malos sentimientos, dejando el amor hasta que éste difumine con el objeto del mismo. En cuanto a los elementos fabulosos, se colman cuando Virginia –quien se adentra cada vez más en su crisis de mediana edad después de perder la capacidad de comunicarse con su padre y sus ex maridos– provoca la muerte del ex novio de su hija, Giorgio, tan solo al pensar en y “convocar” a este joven que jamás había conocido. En efecto, lo inverosímil del desenlace raya en lo disparatado, tanto que cabe preguntar si esta viuda se habrá adentrado definitivamente en su propio mundo irreal.

3.2.3 El teatro de la meta-memoria histórica

Cuestionar, confrontar, y/o poner en entredicho la memoria de una época mediante uno o más recursos explícitos –a saber el anacronismo, la metateatralidad y/o los muertos vivientes–, para entablar una dialéctica manifiesta entre dos periodos distintos, es la definición del subgénero del drama histórico que denominamos el teatro de la meta-memoria histórica. Ya que el hecho histórico que estudiamos se trata de la Guerra Civil, uno de los tiempos dramáticos debe corresponder a dicha época y/o su continuación en la posguerra, y el otro tiene que tratarse de un tiempo posterior tanto al final de la contienda como al primer tiempo dramático. Puesto que el prefijo griego “meta-“ significa un valor “más allá del” vocablo que califica, el término meta-memoria histórica se refiere, entonces, al modo teatral y literario por el cual una obra

exterioriza y debate, de manera palpable, la relación entre dos épocas diferentes, y por ende, la formación de la memoria colectiva.

Tal subgénero llega a ser el resultado del acercamiento, cada vez más patente, entre el drama histórico y el teatro memorialístico. Tan sólo tres de las 64 piezas, o el cinco por ciento de la dramaturgia sobre la Guerra Civil escrita entre 1939 y 1969, tendrían cabida bajo la clasificación de drama de la meta-memoria histórica. Es más, sendas tres fueron escritas a finales de los años 60. Bajo este aspecto, cabe reincidir en que la obra originaria del teatro de la meta-memoria histórica en España viene a ser *El tragaluz* (1967) de Antonio Buero Vallejo. En cambio, el 45 por ciento de los textos teatrales redactadas sobre la contienda civil entre 1970 y 2009 pertenecen a este subgénero. Entre las obras escritas en la década de los 80, así como la primera década del siglo XXI, más de la mitad se trataría de teatro de la meta-memoria histórica. Habría que añadir que durante los primeros nueve años del siglo XXI se escribieron más obras que se inscriben en dicho subgénero que en cualquier de los decenios anteriores. Entre las obras redactadas a principios de este siglo caben, por lo demás, la mayor parte de las piezas más logradas de este estilo –y del teatro cuyo tema es la Guerra Civil en su totalidad–. Conviene agregar, asimismo, que el recurso explícito más utilizado entre las obras de este subgénero corresponde, como veremos, al de los muertos vivientes.

3.2.3.1 La anacronía como motor principal de la meta-memoria histórica

Como hemos visto a lo largo de este estudio, una gran cantidad de los dramaturgos cuyas obras hemos colocado en otros apartados también se sirven, con frecuencia, de la temporalización anacrónica de, por ejemplo, la analepsis. Sin embargo, hemos creado este apartado para incluir a todas las piezas cuya manera *principal* de gozar de una memoria activa de la Guerra Civil viene a ser, como no, la escenificación de una o más analepsis, prolepsis, *raccontos* o *flashbacks*,¹⁵² cuyo alcance generalmente extiende al tiempo bélico, desde un tiempo posterior a 1939 que

¹⁵² La analepsis es una anacronía que consiste en un salto hacia atrás en el tiempo dramático. El *racconto* y el *flashbacks* son variaciones de la analepsis, y se diferencian entre sí por lo que el *racconto* disfruta de una amplitud temporal mucho más extensivo en comparación con los *flashbacks*, los cuales suelen ser de corta duración. La prolepsis, en cambio, se refiere al salto anacrónico hacia adelante en el tiempo dramático.

corresponde, habitualmente, a los años 70 o 80, es decir al período de la transición política.

Entre dichos tipos de temporalizaciones anacrónicas, la analepsis, sin duda, es su forma más común. Según mencionamos, al estudiar las obras que se sirven de la anacronía como técnica explícita primordial pero que no entraban en el subgénero de la meta-memoria histórica, el empleo de este recurso abunda, sobre todo, en los años 90. Visto en su totalidad, la anacronía constituye, además, el estilo dinámico más popular –seguido por el de los muertos vivos y, por último, la metateatralidad– entre las obras cuyo tema es la Guerra Civil.

3.2.3.1-1: Dos piezas épicas: Gala y Falcón

A partir de una mirada sardónica y grotesca sobre el mundo *camp* que trajo el progreso económico, Antonio Gala nos ofrece una revista o zarzuela épica sobre dos personajes de nombres simbólicamente irónicos, Víctor y Carmela –sus nombres aluden al triunfo y la lucha–, y su desamor anti-heroico e intrahistórico. *¡Suerte campeón!* (1973), una obra cuyo título satiriza la canción triunfal y popular del mismo nombre del bando vencedor, es la historia de una pareja de enamorados pobres que sacrifican su amor por la supervivencia. Una analfabeta con herencia republicana, Carmela, y Víctor, un ex héroe quijotesco del bando nacional, son aprovechados por los pudientes de sendos bandos –la obra dista de ser maniqueo en lo que se refiere a la ideología política–. Carmela se hace de amante de un hombre fascista, repulsivo y egoísta, Diego, mientras que Víctor trabaja de empleado-esclavo para un pariente de ideología izquierdista, el Tío Eugenio. A medida que transcurre el tiempo, Víctor se casa infelizmente y emigra a Alemania en pos de empleo, mientras que Carmela se convierte en prostituta. A pesar de haber prosperado económicamente, ambos permanecen abatidos y nostálgicos en sus vidas respectivas.

Con respecto al empleo de las analepsis, toda la obra, en rigor, constituye un *racconto*, o retrospectiva extensa, que se entrelaza a menudo con intervenciones por parte de los protagonistas desde un tiempo dramático posterior, y que abarca toda la edad adulta de Carmela y Víctor, desde su primer encuentro en 1941 hasta la muerte fortuita y metafórica de Víctor en virtud del hundimiento de un centro comercial en los años 60. Por lo visto, el progreso material no les trae la felicidad, por lo que el

protagonista, en realidad, ya se trataba de un muerto en vida. Habiéndose vuelto más perspicaz en la muerte, el espectro viviente de Víctor regresa al escenario para contar y representar, de manera metateatral, su historia de desamor a los espectadores, a quienes se dirige al inicio de *¡Suerte, campeón!*: “En definitiva... todos tenemos, antes o después, veintidós años. Pero sólo un momento... Veintidós años y esperanza... Entonces, al principio, yo también... Pero discúlpennme si hoy no finjo tenerlos. Disfrazarse y fingir es cosa del teatro, y aquí no se va a hacer una comedia.” Pero detrás del género de la zarzuela y el tono irónico, se trasluce un drama tierno y trágico.

Al mismo tiempo, Víctor se dirige al público para incidir en el filtro subjetivo del personaje/dramaturgo por el que se pasará este cacho de la memoria particular y colectiva a escenificar:

Yo no la cuento bien: la he repetido con demasiada frecuencia... Recuerdo, de repente, datos que no sé situar. Confundo lo real con lo inventado. Le doy sentido a palabras que no lo tuvieron... o que sólo lo tuvieron después. Añado pormenores para que ustedes me crean, como si la vida necesitase ser creída... Incluso se me olvidan momentos que eran inolvidables... Por eso les pido que me ayuden a contarles mi historia. Si me atropello, si resulta confusa, ayúdenme a entenderla... En el fondo, todos nos parecemos. (Gala, *¡Suerte, campeón!* 583-584)

Así, al comenzar el montaje de su remembranza, Víctor no duda en pedir ayuda a los espectadores, pues ellos serán los que analicen y sigan contribuyendo a la formación de esta memoria particular y colectiva.

Por añadidura, Víctor se sirve de referencias metateatrales –en cierto sentido, dirige la representación de su propia memoria– para poner de relieve algunos de los detalles escenográficos, al parecer nimios, que terminan por transmitir el significado que él ha sacado de la reminiscencia:

(Carmela avanza hacia Víctor. Representa dieciocho años. Pero su traje, su peinado, sus alhajas –recargados y excesivamente lujosos– corresponden a una mujer mayor [...] Víctor niega con la cabeza, dulcemente triste.)

Víctor. –Ese es el traje del último momento... *(Carmela baja los ojos.)* Hay que empezar por el principio.

Carmela. –Volveremos a tropezar en el sitio de siempre...

Víctor. –No se puede saber hasta el final.

Carmela. – ¡Yo no quiero llegar a ese final!

Víctor. –Quizá hoy lo evitemos...

Carmela. –Eso decimos cada día... Pero ¿es que depende de nosotros? *(Por el público.)* ¿Y ellos?

Víctor. –Hacen su papel como pueden: están. No hay que pedirles más.

Carmela. – ¡Lograremos hacernos entender?

Víctor. – *(Afirma.)* Cuando ellos y nosotros tengamos las mismas ilusiones... Vamos. Quítate todo lo que has ido perdiendo. *(Ante la mirada sorprendida de Carmela.)* Perdiendo, no ganando. Aquel día eres tú. *(La va despojando.)* Sin alhajas, sin peluca, sin pestañas postizas... Sin tacones. *(A los pies de Carmela ha caído el traje lujoso y largo. Ahora es una adolescente con una batita gastada, unos gruesos calcetines, un enorme desvalimiento y una*

expresión decepcionada.) Pero sonríe...Lo único que tenías era la vida, ¿no te acuerdas?
(585-586)

Al acentuar lo esencial de la vestimenta de Carmela, Víctor hace hincapié en la conclusión, un tanto trillado, que ha sacado de su vida y muerte: el amor vale más que el dinero. También se deja entrever la complicidad de Carmela en la puesta en escena de la memoria de sus vidas respectivas. Por así decirlo, los dos se han convertido en actores de su propio pasado, encarnando así su recuerdo ante el público.

A lo largo de tal representación-canto de la memoria particular y colectiva sobre el escenario, Víctor y Carmela comparten sus recuerdos divergentes de la Guerra Civil y salen de sus papeles para introducir a ratos narraciones o explicaciones en voz pasada sobre aquel tiempo de la posguerra española que están re-representando teatralmente. Entretanto, el diálogo, los recuerdos contados y los efectos sonoros que transmiten voces radiofónicas, plasman la historia colectiva de estos años crueles de los 40 y 50. En una ocasión, una de estas voces difunde la noticia del atropello de una mujer dedicada “a la antipatriótica labor del estraperlo”, y acto seguido, la Madre de Carmela, la cual se supone que se trata de la mujer arrollada por un tren de la que hablaba el noticiero, sale al escenario para contar en voz pasada su recuerdo particular de la Guerra Civil, así como su intento en balde de cuidar de sus hijos y su muerte. Significativamente, tanto el padre de Carmela como el de Víctor eran hombres humildes, fusilados por bandos distintos. En otro momento teatral, “*un espantoso estrépito*” representa el lanzamiento lejano de la bomba atómica en Hiroshima durante la Segunda Guerra Mundial. A raíz de tal sonido, “(*Carmela, asustada, ha corrido hacia Víctor. Él la detiene con un gesto.*) Ya no estábamos juntos... (*Ella baja los ojos. Se aleja.*) Al soñador lo habían despertado a pedradas” (632). En efecto, tanto Víctor, en su función de actor-director, como el autor teatral, entremezclan la historia universal con la memoria particular de Víctor, plasmada con frecuencia hasta en sus direcciones escénicas y metateatrales.

Pero no hay que perder de vista el prisma de Gala que, independiente de sus ideologías distintas, lo que estropea el amor entre la pareja es el culto a las posesiones. Y es que el sufrimiento auténtico de Carmela por el hambre y el de su familia le conduce a una solución desesperada: decide vender su cuerpo por dinero. Esta decisión da pie a una de las escenas más tiernas e irónicas de la pieza, en la cual Víctor, ignorante de la decisión que Carmela ya ha tomado, rechaza la petición de convertirse en su primer amante, pues piensa que pasarán toda la vida juntos después

de comprometerse. Luego de haber vivido toda su vida, Víctor, el “director” y narrador de la remembranza escenificada, lamenta con nostalgia y arrepentimiento: “Esa fue la única noche de amor que yo he vivido...” (631). De ahí en adelante, sigue la epopeya de los antihéroes intrahistóricos, vencidos por la sociedad y sus decisiones, avanzando cada uno hacia un destino cada vez más atiborrado de riquezas materiales y menos satisfecho en lo que se refiere al amor. De hecho, se escenifican simultáneamente las relaciones sexuales, despojadas de todo amor, entre Carmela y un cliente, y entre Víctor y su esposa malquerida. Simultáneamente, se multiplican los clichés cursis, las canciones y referencias populares, las imágenes y el lenguaje satírico-grotesco, los lujos materiales *kitsch*, y en fin, todos los signos del mundo *camp*, cuyo aumento corre paralelo tanto a la adquisición materialista como a la vacuidad espiritual que experimentan los protagonistas.

Para colmo irónico de su soledad, los dos protagonistas se topan durante la fiesta del fin del año de los 60, cada uno sumido en el recuerdo de sus declaraciones de amor durante la Nochevieja del 44. Dieciséis años después, tales reminiscencias, transmitidas por sus voces de jóvenes, se entremezclan con el diálogo de sus personajes ya mayores:

Voz de Víctor. –Yo no estaré más solo. Tú no estarás más sola. Nunca creía que nadie pudieses querer a nadie tanto
 Voz de Carmela. –Vuelve a decirme eso todas las Nocheviejas de mi vida...
 Víctor. – (*Violento.*) ¿Usted cree que eso de las uvas trae suerte?
 Carmela. – (*Tirando su paquete.*) No...No creo en la suerte. (667)

A renglón seguido, se advierte que, si bien Carmela reconoce a su antiguo novio, Víctor la desconoce –“¡Qué tontería! Me recuerdas a una novia que tuve hace quince años...No sé, por la voz será...” (668)–, pero ya que Carmela seguía hermosa y él infeliz con su matrimonio, recurre a los servicios de prostituta de su antigua enamorada. Después, dejan de nuevo de ser actores re-representando el *racconto* de sus vidas, para, valiéndose de un cambio de voz, compartir sus pensamientos respectivos, a modo de narradores, desde más allá del tiempo teatral de la analepsis que escenifican:

Carmela. – (*Segundo tono.*) No me reconociste.
 Víctor. – ¿Cómo iba siquiera a pensar en la posibilidad...?
 Carmela. –Eso fue lo peor.
 Víctor. –Había pasado tanto tiempo, te llamabas Laura, te habían cambiado mucho...
 Carmela. –A ti también...
 Víctor. – ¿Por qué no me dijiste...?
 Carmela. (*Niega.*) ¿De qué hubiera servido? Tú habías dejado de ser tú, y yo ya no era yo. (669-670)

De este modo, saltamos seguidamente entre tres tiempos dramáticos: el del recuerdo del año 1944, el de tiempo dramático de la analepsis, 1960, y el del tiempo posterior ambiguo desde el que hacen referencia a su remembranza. Pues bien, en lugar de revelar su identidad, Carmela –quien no ha suprimido su cariño para su amado– opta por hacerle a Víctor un regalo, de forma anónima. Ella comienza a recordar desde el tiempo de la narración para terminar entrando en el tiempo de los años 60:

¡En la mesilla de noche me dejaste mil trescientos pesetas! Todo lo que llevabas. Te las devolveré... (*Telefona.*) ¿Diego?, he resultado pedirle al concejal esa declaración de ruina. Me gustaría que la ruina fuera la tuya, pero en fin... Guárdate tu cochino porcentaje... A cambio debes darle un puesto en tu empresa a un conocido mío... No hay nada entre nosotros, no seas pelma; es un pobre hombre: Víctor Pinar [...] Y que no se entere de que yo ando por medio... Sí, yo soy un hada madrina. (671)

Irónicamente, tal regalo material, obsequiado con el corazón y la conciencia de Carmela, termina trayéndole a Víctor más infelicidad. A la esposa de éste, Rosa, sólo le interesa hacer alarde de sus posesiones nuevas. Por de pronto, tanto Víctor como Carmela, sienten cada vez más como si estuvieran alejándose de sus propias identidades. Al naufragio de sus almas lo acompaña un hundimiento metafórico del lugar del trabajo nuevo del protagonista, descrito de manera mordaz por la prensa, remedada por Víctor de muerto: “El accidente se atribuyó a un defecto en el cálculo de resistencia de materiales o a un exceso de mercancía expuesta [...] Sólo hubo que lamentar una muerte: la del jefe de la planta de electrodomésticos, cuyo cuerpo quedó aprisionado entre una lavadora de dieciséis programas último modelo y un horno doméstico de reciente importación.” (686). Luego de entonar satíricamente la canción de “Suerte campeón” una vez más –“Bienestar y progreso, / sin hambre ni dolor. / Qué gusto de estar vivos. ¡Suerte, campeón!” (687)–, ambos protagonistas se disponen a iniciar nuevamente la puesta en escena de su historia-memoria. Huelga decir que, según Gala, la historia se repite. En resumen, si bien se sirve de elementos metateatrales, y un narrador que supuestamente constituye un muerto viviente, la analepsis es la técnica activa de la memoria que sobresale más en esta pieza.

Si bien *¡Suerte, campeón!* goza de elementos épicos, *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* (1982) de Lidia Falcón se trata, sin duda, de una epopeya feminista. Lo que aproxima ambas obras serían, cómo no, sus protagonistas épicos y anti-heroicos, la mezcla de la memoria histórica con la intrahistórica, y los *raccontos* de dilatada amplitud y alcance que se encuentran en ellas. En *Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* –la versión larga de una pieza corta, *Con el siglo*, que la misma autora montó en un espectáculo colectivo–, la indumentaria de las tres actrices,

quienes interpretan a cuatro protagonistas, será la que irá cambiando conforme avanza el tiempo dramático de la analepsis. El *racconto* del recuerdo de la anciana Montserrat parte de un aprieto femenino actual, irónicamente en pleno cincuentenario de la proclamación de la Segunda República Española, es decir el 14 de abril de 1981: la bisnieta adolescente de Patro, Esther, se ha quedado embarazado y su novio la abandona al saberlo. En lugar de contar su dilema a su bisabuela, sin embargo, lo comenta a la amiga de ésta, Montserrat, por su actitud más abierta con respecto al aborto y las cuestiones femeninas en general. Por ello, al final de la obra, antes de acudir las tres a un centro feminista de “Planning Familiar”, Montserrat indica sardónicamente a su amiga: “¿ves? Las feministas tenían que resolverte el último problema de tu vida” (Falcón 58).

Y es que, a lo largo de la analepsis que comienza en el año 1912, el año en que ambas protagonistas contaban con doce años, Montserrat, la hija de una familia acomodada, procura convertir a su antigua criada, Patro, al feminismo, sino que a ésta le estorban sus prejuicios sociales: estima más importante el sindicalismo obrero, el mismo que no cree compaginar con el feminismo. Esther, la receptora de tal epopeya memorialística, se emociona a veces al escuchar que las mujeres, tanto intrahistóricas como célebres, se afligían del mismo modo o más que ella sufre ahora. No obstante, al final se hastía con tanto relato, discusión, y sobre todo canto, acerca de la Guerra Civil y la posguerra por parte de sus mayores. Habría que apuntar, empero, que Esther permanece fiel a su herencia obrera, adoptando, durante el desenlace, el mismo argumento que esgrimía su bisabuela: “eso del feminismo es cosa de señoras ricas...” (55).

Pero si bien Falcón censura este prejuicio de las obreras, también es cierto que su pieza favorece sobremanera y de modo maniqueo la ideología republicana, y fundamentalmente, la perspectiva feminista de la memoria particular y colectiva. De ahí que se destaca el sufrimiento de las mujeres a manos de los hombres, mientras que se resta importancia al de los varones. Luego de cantar y contar su recuerdo particular y colectivo de la contienda de 1936, Montserrat narra: “Y aquí nos quedamos los supervivientes, que fuimos las mujeres. Las que reconstruimos el país con nuestros brazos y con nuestros vientres.” A renglón seguido, “*sale Patro por el foro, mal vestida. De fregona de 1940.*”:

Patro. – (*Dirigiéndose al público*) Hicimos las carreteras y picamos en la mina.

Montserrat. –Y parimos, parimos, parimos. Diecisiete millones de españolitos en cuarenta años. El milagro demográfico de España.

Patro. –Hilamos miles y miles de Kilómetros de telas. Cosimos millones y millones de trajes.
 Montserrat. –Fregamos miles y miles de Kilómetros de suelos y millones y millones de platos.
 (40).

Al mismo tiempo que las actrices –sobre todo Montserrat– citan los actos heroicos y colectivos de las mujeres, también ponen de manifiesto perennemente las fallas de los hombres particulares. Así Esther se queja que no sabe mucho en torno a la contienda civil, pues su padre “dice que está harto de cuentos de guerra, que las viejas solo hablan de fantasmas”. Su Madre, por su parte “obedece, no quiere saber nada del pasado, dice...sobre todo cuando [su] padre grita. Hace unos años” su madre “tenía un baúl lleno de fotografías debajo de la cama” –eran “fotografías de la Guerra Civil Española” y estaba su “abuela con un mono azul y un fusil al hombre”– que su padre “quemó porque [les] podían meter en la cárcel, dijo” (31). Así es que Falcón incluso imputa a los hombres el desmantelamiento de la contra-memoria particular y colectiva, el cual suprime la constante revisión de la memoria histórica, además de su traspaso a las siguientes generaciones.

Al igual que *¡Suerte, campeón!*, esta zarzuela épica de Lidia Falcón solapa narraciones por parte de Montserrat-anciana y comentarios por parte de Esther, desde el primer tiempo dramático, con la puesta en escena del *racconto*, el mismo que se entrevera con hechos históricos contados por las mismas protagonistas, himnos, fotos, y proyecciones de películas –todos documentales– que corresponden a la época de la analepsis. Esta faceta verídica de la obra, en la línea del teatro documental de Peter Weiss, destaca, claro está, el cariz femenino de la memoria colectiva de la historia. Así, por ejemplo, las protagonistas hacen hincapié en las cifras de las víctimas y heroínas de la represión femenina:

Patro. –Doscientas cincuenta mil personas cayeron bajo los pelotones de fusilamiento en quince años.
 Montserrat. –Veinticinco mil fueron mujeres.
 Patro. –De 14 años...
 Montserrat. –Y de sesenta...
 Patro. –Milicianas, guerrilleras, militantes de los partidos políticos.
 Montserrat. –Madres y esposas e hijas de los dirigentes políticos.
 Patro. –Activistas sindicales.
 Montserrat. –Escritoras, periodistas, maestras.
 Patro. –Murieron por sus ideales.
 Montserrat. –Fueron torturadas, humilladas, violadas por los fascistas antes de morir [...] Cuidaron a los hijos en la cárcel, mantuvieron a los pobres en el hogar, esperando a los hombres en un imposible regreso.
 Patro. –Murieron en las ciudades incendiadas y en las grandes caravanas de exilio. En los campos de concentración y en la miseria del emigrante [...] Llevaron los mensajes clave para los grupos de resistencia a través de las montañas, burlando los puestos de vigilancia, desafiando los controles y los registros, durante los tres lustros que se mantuvo la lucha guerrillera en el país

[...]

Montserrat. –Nadie ha recordado sus nombres.

Patro. –Nadie ha escrito su epopeya.

Montserrat. –Porque la historia, aun la clandestina, la repudiada, la enterrada, siguen escribiéndola los hombres. (44-45)

Mediante estos personajes femeninos épicos y su reescritura, un tanto narrativa, de la historia, Falcón pone de relieve la contra-memoria colectiva de la historia femenina soterrada, algo poco común en este entonces, si bien ha ido ganando terreno con el tiempo. Así y todo, se trata de una faceta de la memoria cuyo testimonio literario queda pendiente aún hoy.

3.2.3.1-2: Otro mito griego actualizado de Ramón Gil Novales

En *La urna de cristal* (1989), Gil Novales se vale de nuevo de una técnica de alienación, en la línea de Bertolt Brecht, con motivo de provocar el análisis distanciado de una actualización teatral de otro mito griego. En este caso, se trata del de Electra, ya llevado al escenario en relación con el tema de la Guerra Civil, como observamos en el segundo capítulo, por Antonio Martínez Ballesteros en *Orestíada-39* (1960). En lugar del recurso de las referencias metateatrales que examinamos en la obra anterior de Gil Novales, *El doble otoño de mamá bis*, en *La urna de cristal*, el dramaturgo se aprovecha de una máquina tragaperras con pantalla que se asemeja a una urna de cristal con una apertura en el proscenio. Semejante a las técnicas de distanciamiento que ha utilizado Buero Vallejo en obras como *El tragaluz* (1967) y *Caimán* (1981), dos jóvenes escépticos contemplan el pasado de 1936 a través de la susodicha máquina de ciencia ficción localizada en un “Museo de Historia”. La antigua criada de la familia de Elena, Pabla –en el tiempo dramático actual una trabajadora en tal museo de la historia colectiva–, sirve de mediadora entre dos épocas. Es, en fin, la que impulsa a ambos jóvenes, representantes de una generación que premiaba el olvido del pasado nefasto, a empaparse de una memoria particular y colectiva que les atañe, a través del recurso del *teatro dentro del teatro*.

En este sentido, los dos jóvenes se convierten en espectadores y jueces ficticios de la puesta en escena de la historia bélica, particular y colectiva, que les facilita la máquina tragaperras. La audiencia verdadera se desdobra, a su vez, en público y juez, tanto de los dos jóvenes espectadores como de la escena del conflicto

de 1936 que éstos atestiguan. En efecto, nada más picar su curiosidad, Pabla “*deja caer una ficha por la ranura de la máquina. Los personajes se ponen en movimiento y van saliendo, a excepción de Alfonso, Elena, Adrián, Eugenio y Leonor, que se sientan ante dos mesas con refrescos.*” Al preguntar uno de los dos jóvenes, Carla, a la antigua criada por la identidad de los personajes, anteriormente inmóviles, que han comenzado a desplazarse dentro de la máquina tragaperras, “*Pabla se adentra en el escenario y gira alrededor del grupo mientras lo identifica*”: “Elena Losanglis; el coronel Alfonso Barasona; Adrián, primo hermano del coronel; el profesor Eugenio Arcusa y su mujer, Leonor.” Es más, ella indica la fecha de la acción dramática del *teatro dentro del teatro* que está a pique de ponerse en marcha: “Era una noche del catorce o quince de julio del año 1936” (Gil Novales, *El doble otoño* 178). De este modo, Pabla modera el tiempo segundo, si no interviene completamente en la puesta en escena de la memoria de 1936 hasta más avanzada la acción dramática, cuando lo hace ligeramente como personaje del segundo tiempo.

Antes de que hablen los personajes, cuya memoria se resguarda dentro de la máquina tragaperras, Pabla y los dos jóvenes desocupan el escenario para dar lugar al tiempo teatral de la analepsis de la lucha cainita. Al comienzo del segundo acto, en cambio, después de manipular la máquina de ciencia ficción y ofrecer a los jóvenes información del fondo, Pabla se adentra de inmediato en la remembranza de la máquina. Por tanto cesa, durante la duración de su intervención en la analepsis, de narrar la historia a los jóvenes:

(Carla, Mario y Pabla. Ésta introduce una ficha en la máquina tragaperras. No aparece ningún personaje).

Pabla. – *(Tras golpear con su palma la máquina).* Me extraña que no entre nadie. *(Vuelve a hacerlo).* ¡A ver si se ha estropeado! *(Mirando hacia el escenario).* ¡Ahora!

(Ha entrado Marta).

Pabla. – *(A Carla y Mario).* Yo venía de la calle y me la encontré donde se ha parado. *(Ya junto a Marta).* Buenos días.

Marta. –Buenos días Pabla [...] (223)

Desde el inicio de la reminiscencia que la máquina ofrece a su público ficticio y real, percibimos el cainismo latente entre dos primos hermanos, Alfonso-Agemenón y Adrián-Egisto, que el estallido de la Guerra Civil atizará pocos días después. Al unirse sendos a sus bandos respectivos –Alfonso es un Coronel Republicano y Adrián, el gobernador y un miembro del bando nacional–, observamos el modo por el cual la violencia particular y colectiva se contagian, volviéndose una fuerza superior que dominará las acciones de todos los personajes. Adrián aprovechará de la escisión

colectiva para tomar las reinas de la casa en son de proteger a la familia de su primo. Coloca a Irene de trabajadora en una oficina y a Orencio-Orestes en el servicio de la Alemania de Hitler, con motivo de despejar el camino hacia Elena-Clitmenestra y Marta-Electra, físicamente la homóloga de su madre de joven. Adrián inclusive confiesa su amor, anteriormente silenciado, que siempre ha albergado hacia su cuñada, la cual considera que se le fue arrebatado por su primo hermano. Según aduce Alfonso, refiriéndose al aprovechamiento del tiempo bélico por parte de su primo hermano para confesar su amor a Elena: “Es su guerra y tú eres su presa. Viejísimas historia...” (218).

Pero al mismo tiempo que Adrián se beneficia de la circunstancia bélica para poner en marcha sus propósitos deshonestos, una decisión fatídica que Alfonso toma a contrapelo, en aras del bien del ejército republicano –el bombardeo del convento en el que vivía su hija menor, Adelaida, originando así la muerte de ésta–, desata la violencia dentro del seno de su familia. Su mujer, ya insatisfecha con su marido, se aprovecha del sacrificio de su hija como pretexto para alejarse de su marido, mantener relaciones infieles con Adrián, y adoptar la ideología franquista de éste. Más luego, Elena se vale, a la inversa, de las combatividades colectivas para liberarse definitivamente de su marido y así casarse con su amante Adrián. Efectivamente, delata el escondrijo de Alfonso para provocar su fusilamiento por parte de los franquistas, y oculta esta información de sus hijos hasta que Pabla decide comunicársela. Al igual que el mito griego, tal confesión –unido al regreso de Orencio– conduce a la ejecución de una venganza por parte de éste y su hermana Marta. En cierto sentido, se destaca la dicotomía entre el rol periférico de las mujeres en el conflicto civil y su papel fundamental en la violencia casera, esfera en la que, tanto Elena, con su crimen clandestino, como Marta, con su afán de venganza, desencadenan las escisiones familiares. De hecho, se puede cotejar la discordia en el hogar, es decir la disensión entre los que fomentan el olvido y la paz ficticia, y los que ansían profundizar en la verdad, con el mito de las dos Españas, tan en boga durante el franquismo.

En cuanto a la estructura de la pieza, a ratos los personajes del segundo tiempo teatral se vuelven inmóviles mientras los del primer tiempo –Pabla y los dos jóvenes, Carla y Mario– se asoman sobre el escenario para brindar información del fondo, comentar y analizar lo observado. Así desglosan la decisión que se ve obligado a tomar Alfonso sobre el bombardeo del convento en el que moraba su hija:

Pabla. – (*En voz baja, como si temiera turbar la quietud de Alfonso*). Ahí, en ese momento, estuvo la raíz de todo.

Carla. – ¿La raíz de todo? Me parece que el coronel no fue quien empezó la guerra.

Pabla. –Ya. Pero si no hubiera dado la orden...

Mario. –Después de rendirse lo hubieran fusilado los sublevados por no sublevarse.

Pabla. –O sea que, según usted... (*Pensativa, como si le hubieran roto el esquema*). Según usted, el que tenía que morir era el padre, don Alfonso.

Mario. –Por lo que hemos visto, eso es lo que se deduce

[...]

Pabla. –A lo que voy es si ustedes creen que obró bien el coronel.

Carla. –A mí, como hija, maldita la gracia que me haría, por bien que obrara mi padre.

Mario. –Habría que estar en su pellejo para saberlo. (193)

Además de intentar desgranar la culpa colectiva de la particular, un testigo de tal trauma colectivo y personal, Pabla, admite que incluso ella puede aprender del prisma de los jóvenes. Con su trabajo valeroso, Pabla se convierte tanto en difundidora como receptora de la memoria colectiva, reflejando la manera por la cual la formación de la misma transcurre en la vida real. Más llamativamente aún, Mario concluye sagazmente que no es posible juzgar plenamente a los protagonistas de aquel tiempo, como no vivió a la sazón ni, por ende, pudo ponerse en el pellejo de Alfonso. Su falta de prejuicios le convierte en receptor y difundidor imparcial de la memoria histórica.

Marta-Electra, protagonista del segundo tiempo, también le concede a su padre querido el beneficio de la duda, y por consiguiente censura la conversión, tanto familiar como colectiva, de su hermana menor en mártir simbólica: “¿Y el respeto a la memoria de Adelaida? La han resucitado con frases huecas, la han convertido en un símbolo de la crueldad de los otros, le han quitado el silencio que ambicionaba. Y ahí la tienes en las calles, en los escaparates, en las farolas, con un aire de mártir que le hubiera horrorizado. ¿No es repelente?” (209). Marta, en fin, es la única personaje que cuestiona las interpretaciones propagandísticas del incidente fatídico. Cuando su hermana Irene le acusa de renegarse de “los hechos” y de perdonar a su padre, Marta replica: “¿Y por qué he de aceptar únicamente los de una parte? ¿Qué prueba tenemos? Su hipócrita escándalo, el martilleo de su propaganda. No hay buenos ni malos. [...] Dices que [mamá] era diferente antes de la guerra. ¿Y cómo era papá? ¿No se desvivía por nosotros [...]? ¿Le considerabas capaz de matar a uno de sus hijos?” (237). Al estar confrontado por su esposa, Alfonso concuerda con su hija mayor y censura la manera por la cual Elena se ha aprovechado, tanto personalmente como de parte del bando nacional, de la muerte de su hija: “[Tú eres] alguien que ensucia la memoria de nuestra hija, beneficiándose de su muerte, viviendo a costa de

ella. Vuestras radios pregonan tu ejemplaridad de madre de una mártir. ¿No te da náuseas servir a sus verdugos?” (217)

Adrián, por su parte, es aún más agresivo en su manera de imponer su propio mito, su propia versión de la historia. Así le advierte en una admonición a Marta: “Has de olvidar a tu padre, debes olvidarlo si de verdad querías a tu hermana Adelaida” (235). La tergiversación tanto de la memoria de Adelaida –un personaje latente en el *teatro dentro del teatro*–, como de la de la Guerra Civil, en aras del beneficio propio o colectivo, viene a ser la razón por la cual es preciso volver a poner en tela de juicio aquel tiempo nefasto desde la perspectiva de un tiempo posterior, y la distancia emocional que ésta ofrece. Es más, al dar a conocer esta reminiscencia a la generación joven de Carla y Mario, éstos aportan sus propios puntos de vista, contribuyendo así a la continua modificación y formación de la memoria colectiva de la lucha cainita.

La máquina tragaperras resulta ser una manera eficaz para restar parcialidad a la evocación particular de dicha época, si bien se notan las narraciones subjetivas por parte de Pabla. A título de ejemplo, he aquí la respuesta posterior de la criada a Carla, después de que ésta ofrece otra interpretación de la analepsis escenificada de Pabla: “Eso también es verdad. No se me había ocurrido. (*Queda pensativa. Tras breve pausa.*) Lo malo es que siempre he contado la historia de esa manera.” (214). Los jóvenes, en definitiva, brindan una óptica moderna a la memoria histórica y particular que cuenta Pabla, coadyuvando de esta manera la reevaluación perpetua de la historia colectiva.

Por otro lado, Pabla parece bastante imparcial cuando se le coteja con otra testiga de los acontecimientos, la vecina Leonor, la mujer de un hombre normal que fue fusilado al inicio de la Guerra Civil por haber votado socialista una vez. Si bien en 1936 ella había pedido a Adrián que interviniera en defensa de su marido, Eugenio, quitando importancia a las inclinaciones políticas de su marido tanto antes como después de su fusilamiento, Leonor inventa otra historia cuando Atilino, un investigador, acude a entrevistarla sobre la muerte del coronel Alfonso nada más morir Franco. Como muchos otros compatriotas suyos, Leonor no duda en cambiarse de chaqueta según le convenga, asegurándole al joven investigador que su marido estaba entre “un puñado de auténticos héroes, que luego nadie recuerda”:

La verdad es que la resistencia duró varios días. Perseguido, cambiando de escondite cada dos por tres, Eugenio consiguió formar pequeños grupos, los armó con viejos fusiles y escopetas de caza, y luchó hasta que apenas le quedaron hombres [...] Retenga ese nombre. Fue el alma de

la resistencia en esta parte de Aragón. Eugenio organizó una increíble red clandestina. Al cabo de un año logró que los pasaran a Francia [...] Murió hace cuatro años.” (243-251)

Pabla, por su parte, admite a los jóvenes que no había atestiguado tal dramatización anacrónica de la entrevista de su vecina a mediados de los 70; más bien la conocía por el cotorreo. Sin duda, dicho testimonio –ni siquiera exagerado, sino completamente artificioso– por parte de Leonor, acentúa la manera por la cual se forman los mitos falsos, y más aún, cómo se desfigura la historia documentada, según los propósitos de sus interlocutores y escritores. Pero con tal de que exista personas como Pabla, dispuestas a promover el conocimiento de la memoria histórica, habrá una esperanza de que las atrocidades cometidas en la Guerra Civil se conozcan en todos sus vertientes. De ahí la estructura circular de la puesta en escena del *teatro dentro del teatro*, pues los personajes del segundo tiempo dramático se inmovilizan en las mismas posturas que las que habían tomado al principio de la obra, mientras que Pabla se dispone a poner en función la máquina de nuevo para los clientes que vengan.

3.2.3.1-3: Una comedia semi-absurda de Manuel Martínez Mediero

Otra obra de estructura circular, *¿Qué hiciste en la guerra, mamá?* (1999) de Manuel Martínez Mediero –una obra costumbrista cuya comicidad popular estriba en el tono irónico, los equívocos, y la parodia–, comienza y termina con la misma acción dramática, en el mismo momento y espacio escénico. A lo largo de la comedia, el conflicto dramático y el diálogo se vuelven cada vez más exagerados, absurdos, y esperpénticos, como si provinieran de una pesadilla. Y es que Martínez Mediero sugiere que, si bien toda la acción teatral –los amoríos entre Emilio y una estudiante, la lucha anarquista de los hijos y el padre de Emilio, el asesinato de su hermana travesti y prostituta, y la confesión por parte de su madre de que Emilio había nacido antes del matrimonio de sus padres, en plena Guerra Civil– se trata de un mal sueño, también conserva algo de verdad. En efecto, al final de la obra, se escenifica la siguiente conversación entre Emilio y su madre:

Emilio. – ¿Eh...? (*Está como salido de un sueño.*) ¿Eh...? Ah, eres tú... ¿Tú? ¿Eres mamá...?
Doña Lola. – Claro que soy so... ¿Quién quieres que sea?
[...]
Emilio. – Es que esto es muy serio... Y otra cosa que quiero preguntarte, mamá: ¿Cuándo nací yo?
Doña Lola. – ¿Cómo que cuándo naciste? En la guerra...

Emilio. – ¿Pero antes o después de la Victoria? [...] ¿Y yo tengo una hermana? ¿Era papá anarquista?

Doña Lola. – (*Se pone muy seria.*) ¿Por qué me preguntas eso?

Emilio. – ¿Tengo o no tengo una hermana puta en Barcelona...?

Doña Lola. –Hijo, qué preguntas me haces tan difíciles. Eso nunca se sabe...Tu padre, sí, tu padre era anarquista... (Martínez Mediero, “¿Qué hiciste?” 429-430).

Así termina la pieza, sugiriendo, insistimos, tanto la calidad onírica de la acción teatral como su fuente, hasta cierto punto, verídica.

Dentro del largo sueño del protagonista que suscita la acción dramática, la madre anciana de Emilio, Doña Lola, permanece sola una noche. Temerosa de los violadores y pirómanos que supuestamente viven en la zona, comienza a ponerse nerviosa y nostálgica. Por tanto, recuerda la primera noche en que tuvo relaciones prematrimoniales con Emilio padre:

Doña Lola. – [...] Si mi Emilio viviera... (*Respira hondo.*) Ah, si viviera...Dios mío, si viviera y fuéramos como éramos [...] Pareces muy segura, pero no lo eres sin el ser que te amó y tú todavía lo amas porque no lo olvidas...Tú también eres un poco como Dios dando vida a todo a través de los sueños... ¿Cómo voy a olvidar la primera noche aunque peque de pensamiento...? ¿O ya no es pecado...? No podía serlo. Vino a casa y ya presentíamos la debacle. Mi padre no lo podía ni ver, pero vestido de anarquista estaba para comérselo. La noche antes de la liberación por los nacionales...Verlo salir corriendo. Un hombre como una catedral...De la guerra lo mejor son los encuentros porque de tu cuerpo sale una fuerza interior que te impulsa a hacer cosas que de otra manera no harías...

(*Baja la luz y queda frente a la televisión donde vuelve Lina Morgan cuando lentamente aparece su marido, Emilio, vestido con el traje de miliciano anarquista de la guerra de España, con alpargatas y un mono negro. Cruza en bandolera el máuser y la manta y la cantimplora. Resulta obvio que su novio es el doble de su hijo Emilio que le tapa los ojos.*)

Emilio. – (*Se tapa la nariz.*) ¿Quién soy?

Doña Lola. –Esas manos...Esos brazos... ¿Eres tú, Emilio, amor mío...

Emilio. – ¿Me recuerdas?

Doña Lola. –No he podido olvidarte...

Emilio. –Lola...no te beso porque te respeto...Durruti nos inculcó en su ideario el respecto a la mujer española sobre todo a las que sois unas niñas todavía...Durruti, qué gran hombre, y lo han asesinado los comunistas...

Doña Lola. –Ya lo sé, amor mío. Ese uniforme será inolvidable. [...] Ya lo sé, la guerra es muy dura pero muy bonita para las novias...Y con un anarquista ni te cuento...

Emilio. –Y qué hago si me acuerdo mucho de ti y no puedo aguantarme.

Doña Lola. –Pues no olvides que Azaña os quiere así, enteros, de una pieza, y con *El Quijote* en las manos [...]

Doña Lola. –Ni Loliya ni nada...Tus hijos irán con la frente muy alta y habrá uno que se llame Emilio que será tu vivo retrato...Serán hijos de posguerra que un día llevarán la llama olímpica sanos y fuertes y no enclenques como nacerían ahora...

Emilio. – ¿Y si me matan...?

Doña Lola. –Ya se lo contaré yo a ellos.

Emilio. –Pero no serán mis hijos, Lola, serán los hijos de otro Emilio [...] Lola, que esto no puede ser, que mira que si llega una bomba y me quedo sin nada, después qué...

Doña Lola. –Pues me tienes a mí, que para eso nos han entrenado a las mujeres en España por si os tiran una bomba en semejante sitio...

Emilio. –No puede ser, Lola, yo te amo...Y no puedo aguantarme porque te quiero...Y de aquí ya para Valencia...Venga, coño, Lola que sea lo que Dios quiera y ábrete de piernas, corazón... (*Oscuro.*) (378-380)

De manera que el parlamento imaginativo y nostálgico de Doña Lola, quien está a solas, trae a la memoria su marido difunto, Emilio-padre, el mismo que se resucita

sobre el escenario con la edad con la que Doña Lola primero lo conoció. Al principio, el redivivo Emilio-padre conversa como un espectro vivo con su viuda, desde el momento teatral del sueño de su hijo, pero ambos entran en seguida en el momento del *flashback* de Doña Lola. Con su diálogo atestado de coloquialismos, humor chabacano, tensión sexual, tópicos y clichés tergiversados –un lenguaje habitual en las obras de Martínez Mediero–, ambos reviven el preludeo de sus primeras relaciones sexuales en plena contienda civil. Pero, visto está, Doña Lola lo hace a la luz del conocimiento posterior del momento que da pie a la analepsis, como demuestra su capacidad de predecir, de algún modo, el futuro y cómo serán sus hijos. Con todo y eso, hay otro giro técnico a esta analepsis de Doña Lola: sucede que fue, en rigor, un sueño-*flashback* dentro del sueño de Emilio hijo. De ahí que Doña Lola declara lo siguiente a su hijo Emilio y su nuera, Rosa: “Hijo, menos mal que volvéis, que me había dormido y he soñado con tu padre cuando vino a verme del frente de Peñarroya...Dios mío, pero qué me habrá ocurrido...” (385). Doña Lola también desconcierta y desilusiona a su hijo derechista y tradicional al aducirle: “Por culpa del frente de Peñarroya viniste tú antes del desfile de la Victoria [...] Vaya, se me escapó...Mira, hijo, que tu padre venía del frente de Peñarroya y me dio mucha pena...” (386). A esa confesión se debe el título cáustico de la pieza, *¿Qué hiciste en la guerra, mamá?*

Cuando su hija travesti, Amparo, también alega que Emilio fue fruto de relaciones extramatrimoniales, impulsando a Emilio a pedir cuentas, Doña Lola responde con el siguiente monólogo, antes de caerse fulminada:

Emilio, hijo, vente a razones, que ya no eres un niño [...] y tú con sus clases, siempre defendiendo la honestidad, el orgullo del pasado lejano, que tanto nos inculcaron los que se beneficiaron...Pues mira, hijo, se puede uno inventar el pasado y hasta idealizarlo. Yo viendo lo puro que eras me lo inventé para engañarme, para no darte un disgusto. Me dije: para qué le voy a decir lo contrario, si él cree que todo cuanto le rodea es como él quisiera que fuese; para qué hacerlo sufrir si cree en el matrimonio sacramentado, que la guerra civil fue algo que Dios quiso para hacer una España decente, para qué quitarle esa ilusión...Pues sí, hijo mío, tú naciste antes de finalizar la guerra, y Amparo es el resultado de la posguerra, que yo creo que los dos sois la verdadera imagen de lo que nos pasó. Tu padre llegó del frente de Peñarroya, arrojando mil peligros tras una noche de intensos bombardeos, y cuando Badajoz estaba a punto de caer en las garras de las águilas, tuve con él una noche como jamás se volvió a repetir, y naciste tú, un hijo deseado, muy deseado, que tuvimos que ocultar para no ser delatada, pero nadie ha tenido la culpa de que inventaran el catolicismo bestia y la urbanidad en lugar de la ética y así ha pasado que hayáis nacido tan distintos y tan raros...(Se le entrecorta la voz.) y tan raros...(Doña Lola muere.) (419-420)

Con esta justificación, Doña Lola ofrece una exégesis de dos memorias divergentes de la Guerra Civil y el franquismo, así como las ideas que sustentan a ambas. Por fin, esta madre anciana defiende la contra-memoria del conflicto civil, la misma que se

entrelaza con su memoria particular y la herencia de su hijo, quien, por su parte, siempre ha creído en la versión de la memoria histórica que le había brindado el régimen franquista, el cual disfrutaba del poder a lo largo de su juventud. Así y todo, no hay que olvidar que el susodicho final proporciona al público la oportunidad de desentrañar los confines difusos entre la fantasía y la realidad a su manera.

3.2.3.1-4: El tiempo enigmático: Claudio Cordero Guiza y Raúl Dans

Redactada por un alumno de la RESAD, *La maleta* (2003) de Claudio Cordero Guiza, se trata de una obra breve, simbólica y un tanto surrealista, que parte de la lectura de algunas cartas por un Joven de derechas –quien las había encontrado dentro de una vieja maleta– a la madre analfabeta, María, de un exiliado español llamado Manuel. Los recuerdos de éste, mayormente narrados en parlamentos largos o leídos mediante las cartas, versan sobre los campos de concentración en los que Manuel –un octogenario en el tiempo dramático actual– sufrió sobremanera, pero también conoció al amor de su vida, Zuckerhut, un judío-alemán con el que tuvo que exiliarse nuevamente al final de la Segunda Guerra Mundial para disfrutar plenamente de su amor homosexual. Como colofón, el propio Manuel termina leyendo una correspondencia suya a su madre, cuya lectura había sido iniciada por el Joven. Simbólicamente, un compañero de los campos de concentración y Marie, una mujer que se había convertido en prostituta a cambio de su liberación, aparecen desnudos ante la madre de Manuel para relatarles sus recuerdos respectivos. Y es que las misivas de Manuel también “desnudaron” a las personas que éste había conocido en los campos de concentración, si bien la veracidad de los escritos e incluso su existencia están puestas en entredicho por parte del Compañero. Puede que resulten ser hasta una comunicación imaginaria con su madre por parte del protagonista anciano.

La primera acotación de *Lugar* (1993) del Raúl Dans declara engañosamente que “*la acción transcurre en la primavera del año 1977*” (5) pues, a base de una suerte de realismo mágico, el dramaturgo gallego crea un espacio teatral enigmático en el que el tiempo se dilata y lo irreal ocurre dentro de lo real. Efectivamente, el espacio único de este drama de intriga –el apeadero del pueblo español denominado Lugar– se convierte en un lugar de la memoria del protagonista y oriundo de Lugar,

David. Aunque permanece físicamente en el andén a lo largo de la obra, nos vamos percatando que David –el único personaje de *Lugar* que goza de un nombre propio– ha emprendido dos viajes distintos en el tiempo. “Viaja”, en concreto, al pasado de 1964, y luego, al año 1989. Cabe puntualizar, sin embargo, que la acción dramática brota, en realidad, de una combinación de los recuerdos y la fantasía de dicho protagonista.

Ya que Dans sitúa el tiempo principal en plena transición democrática, el primer “viaje” del protagonista le brinda la oportunidad de servirse de su conocimiento posterior del régimen, y el subsiguiente cambio del gobierno, durante su regreso al año 1964. Con tal juicio, advierte a su amigo de la infancia, el Viajero, que no deba seguir adelante con su proyecto avieso que cuenta con el apoyo del dictador. Y es que David sabe que el proyecto hidráulico que está a punto de emprender el Viajero pretencioso en nombre del progreso y la fama –“Esta tierra pasará a la historia de la nación como merece, con hechos de los que enorgullecerse, se lo garantizo” (Dans 11)– terminará provocando la pérdida de los hogares de muchos residentes de Lugar, entre los cuales se incluye el de su familia. Simultáneamente, queda patente que el Viajero hace caso omiso a los daños colaterales que originará su proyecto infame entre el pueblo humilde de Lugar, el cual pasa por desapercibido entre la intrahistoria relegada, al igual que el tren simbólico que rara vez para en el andén de dicha aldea recóndita.

Se advierte el primer indicio del desajuste temporal que existe entre El Viajero y David cuando, después de afirmar con una nostalgia irónica que Lugar está “ajeno al paso del tiempo”, aquél se percata, simbólicamente, que se le ha parado el reloj nada más llegar al pueblo en el que se crió (8). Al mismo tiempo, surgen cada vez más señales que apuntalan al reconocimiento, cuando menos al nivel subconsciente, entre los ex amigos infantiles, si bien ambos protagonistas se obstinan en alegar lo contrario. Puesto que no cuadra en lo natural, los dos niegan obstinadamente a aceptar los anacronismos que rezuman su encuentro ¿fortuito? en el andén de Lugar:

DAVID. –Usted es igual a una persona que conocía hace mucho tiempo.

VIAJERO. –Por favor.

DAVID. –Pero no puede ser esa persona.

VIAJERO. –Ni me he apeado de un tren en marcha.

DAVID. – ¿Es que no lo entiende? Ese hombre está..., está...

VIAJERO. – (*Con incredulidad*). ¿Muerto? (*Pausa*). Puede pensar de mí lo que quiera, que soy un mentiroso o una aparición. Me importa un cuerno. En cuanto me libre el camino dejaré de importunarlo. (*David le libra el paso al Viajero*). Muy amable.

[...]

DAVID. –Prometo no volver a cuestionar su existencia. En serio, me equivoqué. Bien mirado, usted no se parece tanto a la persona que aguardo.

(Pausa.)

VIAJERO. –Acaba de decir que no aguardaba a nadie.

[...]

DAVID. –Puede que me encuentre con una persona que hace algún tiempo que no veo, alguien que creí que había desaparecido de mi vida para siempre. Oí que regresaba a Lugar.

(Pausa.) Él fue el responsable de que mi familia perdiese sus tierras. Y sospecho que lo hizo adrede. (17-18)

Si la diferencia de edad –David tiene 48 años y el Viajero 35 años– en el momento principal de la acción dramática parece sugerir lo contrario, las concomitancias entre los recuerdos e historias que cuentan los personajes principales apuntan a su factible, aunque suspicaz, reconocimiento, luego de muchos años sin encontrarse.

Y los recuerdos se entrecruzan sobre todo en lo que se refiere a su amistad infantil. En efecto, el Viajero relata cómo, junto a su mejor amigo de la infancia, colocaban clavos con frecuencia en la vía ferrocarril, hasta que un día, con motivo de impresionar a dicho compañero, se había acostado entre los rieles justo en el momento en que el tren pasó. A pesar de que el Viajero se había arriesgado la vida, afortunadamente el tren sólo se le había arrancado el globo ocular –amén de envalentonar su espíritu–, por lo que siempre llevaba un ojo de vidrio que llegaría a ser la atracción más popular entre todos los niños de la comarca. De ahí que el Viajero aduce: “Quizás en el interior del ojo sigamos siendo unos chavales que aguardan el último tren de Lugar poniendo clavos en los rieles... ¿Usted qué opina? ¿Cree que mis recuerdos, aquellos años están en su interior, cautivos en el vidrio?” (20)

Después de escuchar aquella historia, David permanece incrédulo ante los hechos. Puede que no quiera admitir la realidad, ya que un encuentro con su amistad infantil podría provocar un resurgimiento de la aflicción traumática asociada con aquel muchacho:

DAVID. – ¿Quién es usted?

VIAJERO. –Vaya. Si ni siquiera nos hemos presentado... (*Le tiende la mano.*) Emilio Taboada.

DAVID. – No, ¿quién es en realidad?

VIAJERO. – ¿Cómo dice?

DAVID. – (*Agarra al Viajero por las solapas.*) Y a me ha oído.

VIAJERO. – Pero, ¿qué rayos le pasa?

DAVID. – Todo lo que ha dicho... ¿Cómo lo sabe?

VIAJERO. – Yo...

DAVID. – ¿Quién se lo ha contado?

VIAJERO. – Nadie.

DAVID. – ¡Es un impostor!

VIAJERO. – No.

DAVID. (*Lo zarandea.*) – ¡Vamos, hable!

VIAJERO. – Es la verdad. Son... mis recuerdos.

[...]

DAVID. – Entiéndame, yo... Nunca imaginé que vería de nuevo a ese hombre, y menos en unas circunstancias tan insólitas (21-22).

Por otra parte, el Viajero tampoco desea reconocer la verdad, pues significaría o bien su muerte inminente o bien el fracaso de su proyecto. Por eso insiste en renegar de los hechos, y dirigiéndose a David, declara vagamente: “Sospecho que tiene algo contra mí, pero ignoro qué puede ser” (23).

No obstante el Viajero alberga sentimientos encontrados con respecto a su deseo de ser evocado por su amigo de la infancia. Por un lado, no quiere revelar la identidad auténtica de David porque supondría su propia ruina, pero por otro, el Viajero ansía que su éxito de vencedor sea advertido y admirado por su mejor amigo de la niñez: “Le mentí. En realidad, se parece usted mucho al muchacho del que le hablé. Incluso llegué a pensar que podría ser él” (31). David, en cambio, aspira a lo contrario, ya que se trata de un vencido de ideología izquierdista que fue obligado a abandonar todos sus proyectos por los varapalos del destino:

DAVID. – Que he desaparecido de la memoria de los que me conocieron. A veces hasta es un consuelo. No soportaría que vieses que he cambiado tanto.

VIAJERO. – Yo he trabajado como un negro para que eso no sucediese. Mi señora dice que son bobadas, como lo del ojo, ya sabe, pero para mí ha sido siempre una obsesión. Sí, lo confieso, y no me avergüenzo de ello. Sabía que el éxito me daría un lugar en la memoria de la gente. Sin embargo... (24)

En este sentido, el título no sólo se refiere al espacio físico del pueblo anegado, sino también al “espacio” metafísico de la memoria. El Viajero pretende conquistar a ambos para, de este modo, desquitarse de su amigo infantil que siempre sobresalía y probar, por una vez por todas, su propio poder y valía.

Ante el rechazo obstinado del Viajero de admitir que David podría tratarse de “aquel muchacho” –“si me encontrase con él, lo reconocería de inmediato” (25)–, David recurre a otra táctica. Propone que emprendan un “juego” o “pasatiempo” que acentúa el tono enigmático de la pieza, pues dentro del mismo confluirán los recuerdos e identidades de los personajes principales:

DAVID. – Se trata de imaginar que somos quien no somos. La situación sería la misma en la que nos encontramos, pero actuaríamos como si fuésemos otros.

VIAJERO. – ¿Otros? ¿Quiénes? ¿A quién tenemos que imitar?

DAVID. – Imitar no. Ser.

(Pausa.)

VIAJERO. – Y, en esa especie de farsa, ¿cuál sería mi papel?

DAVID. – Usted representaría a la persona que aguardo.

VIAJERO. – Yo no sé cómo se comportaría ese individuo, no lo conozco. Si usted me hubiese contado algo de él...

DAVID. – Actúe con naturalidad, déjese llevar. Recuerde que sólo se trata de pasar el rato.

VIAJERO. – ¿Y usted quién será?

DAVID. – El muchacho del que me ha hablado. Ese que tanto admiraba, el que pasaba con usted las tardes en este apeadero.

VIAJERO. – Es imposible que sea él. Ya le he dicho...

DAVID. – Es un juego. Se trata de crear una ilusión que trascienda la realidad.

VIAJERO. – Entiendo...

DAVID. –Elegimos un fragmento del pasado e indagamos en él, sin otro afán que el de comprender nuestros actos [...] El juego que le propongo no es tan disparatado. Además de la edad, la única diferencia entre su amigo y yo es el destino que su imaginación forjó para aquel muchacho. Y no es mucho teniendo en cuenta que el destino es producto del azar. Piénselo bien: quizás el futuro de su amigo sea mi presente. (28-29)

Con esta escena metateatral, se disuelven las fronteras entre el actor y el personaje, entre sus identidades reales y las que se forjan, entre su memoria verídica y la imaginada.

En dicha escena metateatral, los protagonistas se vuelven, a la vez, personajes ficticios y auténticos, actores y personas verídicas, que gozan de identidades entrelazadas por lo real y lo imaginado. Por lo demás, tal juego metadramático pone de manifiesto el objetivo del teatro memorialístico –crear una ilusión que indaga en el pasado para comprenderlo mejor–, quitando así el relieve de la distinción entre lo real y la ficción. Por lo visto, el Viajero se adentra, hasta cierto punto, en este “pasatiempo” memorialístico que revive la experiencia traumática de su infancia, es decir su arrollamiento por el ferrocarril:

VIAJERO. –Permanecí inmóvil. Sentí que esa experiencia cambiaría nuestras vidas. El último tren de Lugar asomó tras las rocas y se abalanzó sobre mí, implacable, haciendo sonar el silbato...

(El ruido es ensordecedor. El Viajero se tapa los oídos con las manos y emite un grito desgarrador que no se interrumpe hasta que el apeadero vuelve a quedar sumido en el silencio. Pausa.)

DAVID. – Un clavo.

VIAJERO. – Afilado como una cuchilla. Me vació el ojo. Pero sobreviví. (36)

Así el sonido del tren simbólico que pasa por el apeadero de verdad en 1964 –el año en el que se produce el encuentro fantástico entre los dos antiguos amigos–, sintetiza este tiempo dramático, el de la transición política de la que proviene el personaje de David, y el momento traumático revivido que tiene lugar en los años de la posguerra inmediata, si bien esto se esboza en voz pasada.

A raíz de dicho juego metateatral en el que David acusa al Viajero de tergiversar “sus vivencias a causa del resentimiento” (35), nos percatamos que la división cainita entre los dos amigos surge, como no, durante la Guerra Civil. Del mismo modo en que rehúsa reconocer a su amigo de la infancia, el Viajero también resiste dar crédito a la memoria histórica que alberga Lugar, un pueblo que pudiera tratarse de cualquier de las de la España rural. En concreto, el Viajero desconfía en la

aseveración de su amigo sobre el ocultamiento de un brigadista americano –un voluntario del bando vencido que quería rehuir las represalias franquistas– nada más terminar la lucha fratricida de 1936. La duda con respecto a la autenticidad de dicho *maquis* extranjero permite al Viajero poner en entredicho la existencia de –y por ende, su hurto de– un dólar de plata que presuntamente le había regalado tal soldado estadounidense a David. En efecto, el brigadista se lo había obsequiado a David en agradecimiento por haberle proporcionado comida durante su huida por el monte.

Por lo demás, el Viajero incrédulo insiste en hacer caso omiso al conocimiento del futuro que posee su antiguo compañero sobre el proyecto que dilucida:

DAVID. –Pero ¿cómo?... Lugar estaba ya hundido en el agua...

VIAJERO. – ¿Cómo dice?

DAVID. – El embalse estaba ahí antes de que usted llegase. Y ahora... ¡Ha desaparecido!

VIAJERO. – Por favor. Eso es totalmente imposible. La bebida le ha jugado una mala pasada.

DAVID. – ¿Qué día es hoy?

VIAJERO. – Jueves.

DAVID. – ¿De qué año?

VIAJERO. – Pero ¿qué importa?...

DAVID. – Estamos en el año 1964, ¿verdad?

VIAJERO. – Sí, abril de 1964

DAVID. – El accidente aún no se ha producido.

VIAJERO. – ¿Qué accidente?

DAVID. – Franco está vivo.

VIAJERO. – Sí, señor. Y por muchos años. Su presencia es indispensable en la inauguración de la Central.

DAVID. – El dictador no acudirá a la cita.

VIAJERO. – ¡Qué sabe usted!

DAVID. – Cancelará el viaje por motivos de seguridad. La expropiación de las tierras desencadenará más conflictos de los que imagina. Tendrá que conformarse con la presencia de los ministros de Obras Públicas e Industria.

VIAJERO. – No bromea con mi proyecto. Me he matado a trabajar para sacarlo adelante. ¡Quiero al Caudillo!

DAVID. – Antes de que usted apareciese todo era diferente. El dictador había muerto, el valle llevaba años anegado.

VIAJERO. – ¡Basta!

(El Viajero comienza a guardar sus documentos apresuradamente. David sube al andén y recoge del suelo las hojas del periódico que envolvían la botella de aguardiente).

DAVID. – Mire, la fecha de este diario.

VIAJERO. – ¡Apártese!

DAVID. – ¡Año 1977!

(Pausa).

VIAJERO. – ¿Qué es esto?

DAVID. – Es el periódico de ayer. En estas hojas traía envuelta la botella de aguardiente.

VIAJERO....

DAVID. – Yo regresé a Lugar en la primavera de 1977[...] He vuelto al pasado.

VIAJERO. – *(Arroja las hojas de periódico al suelo).* Está usted loco.

DAVID. – Debe creerme. He regresado al año 1964. [...] Aún estamos a tiempo de evitar que la aldea desaparezca bajo las aguas.

VIAJERO. – Nadie va a impedir que construya la Central. (38-40)

El Viajero ignora y desprecia, más bien, el aviso de David. Remarca nuevamente sus ideologías divergentes, ensalzando el progreso a costa de la inundación de Lugar.

Cuando David aduce que el “viejo pueblo” y “el pasado” son lo que importa, el Viajero replica: “Es el precio del progreso. Lugar está condenado a desaparecer. Medio centenar de casas, algunas tierras labradas y un puñado de recuerdos. Eso es todo lo que se pierde” (40) En cierto sentido, tal enfrentamiento entre el valor de los recuerdos y el del progreso recuerda *la Huerta de cerezos*, de Chéjov y *Las manos* (1999) de Fernández, Pallín y Yagüe.

Conforme el Viajero se obstina en negar la autenticidad del juego metateatral, David va desvelando la afinidad entre su “esparcimiento” y la realidad:

VIAJERO. – Si usted fuese aquel muchacho, cometería un error reconociéndolo. Ya ha oído lo que siento por él.
 DAVID. – Tu memoria ha modificado aquel tiempo. Nada sucedió como recuerdas.
 VIAJERO. – Reconozco que su interpretación puede llegar a resultar convincente y muy emocionante. Con todo y con éstas, no me interesa participar en su juego. Tengo la certeza de que la cosa no acabará bien si no lo dejamos ahora mismo.
 DAVID. – ¡Esto no es un juego, es la realidad!
 VIAJERO. – Una realidad inconcebible, amigo mío.
 DAVID. – Todo lo que está pasando ya ha sucedido. Tú y yo ya vivimos esta misma situación hace trece años [...] Ahora puedes rectificar uno de tus más grandes errores. Un error que te llevará a la muerte. (42).

Por fin, el Viajero consiente participar en el juego metateatral de la memoria pero procura cambiar las reglas del mismo, y por ende, exhorta a David que se acueste entre los rieles cuando pase el tren como él había hecho de niño. Pero, en función de su temor y lo inane de la propuesta de su ex amigo, David no acata:

DAVID. – Fue él quien arriesgó su vida...
 VIAJERO. – Teme que nada cambie, que todo siga igual.
 DAVID. – La raíz del fracaso...
 VIAJERO. – Nada puede mudar el porvenir. Regresar al instante primero...
 DAVID. – Una nueva vida...
 VIAJERO. – Y, a pesar de todo, tal vez volviese a repetirse de nuevo este momento...
 DAVID. – En el infinito...
 VIAJERO. – El mismo desenlace. (45)

Con estas consideraciones metaliterarias, el Viajero procura hacer que David contemple lo inevitable de la historia, así como su circularidad. Aún así, David intenta prevenir la tragedia. Con todo y eso, sus esfuerzos resultan baldíos, y por consiguiente, sucede precisamente lo que había advertido David que ocurriría: En cuanto dispara a su amigo en la pierna, El Viajero pierde el equilibrio, se tambalea, y se cae en la vía ferrocarril justo en el momento en que pasa el último tren por Lugar, originando, como no, su muerte.

Vuelto inconsciente por la herida, David yace en el andén hasta que el tercer personaje que intervienen en *Lugar*, El Viejo, se asoma para despertarle. El primer indicio de la identidad del anciano es su cojera. Paulatinamente nos vamos dando

cuenta que El Viejo se trata, en realidad, del homólogo mayor del protagonista. Así, el protagonista se escinde en dos y el Viejo de 1989 regresa al pasado para asegurar su propio porvenir, encarnado en el cuerpo lisiado de David. Con el valioso diamante que había encontrado en el ojo de vidrio de su amigo después del accidente en 1964, el Viejo le asegura a su homólogo joven que había comprado una pequeña propiedad:

Cuando la compré se decía que esta línea no tardaría en desaparecer. En fin. Yo ya estoy acostumbrado al ferrocarril. Forma parte de mis recuerdos. Aunque la vía muriese, escucharía el traqueteo del tren y sus largos silbidos de todos modos. (*Pausa*) Ya sé que hay momentos en los que parece que la melancolía va a ganar la partida, pero tenemos el deber de sobreponernos y continuar adelante porque si no, uno corre el riesgo de quedar atrapado allá para siempre. (49)

De seguro, la presencia física de David sobre el escenario se debe a la memoria traumatizada y estancada en el traqueteo del tren de su homólogo anciano. Pero la aparición de éste también se debe a la magia teatral y la justicia poética, pues el motivo del “viaje” del Viejo al pasado fue el de devolverle a sí mismo un pequeño envoltorio “suyo” –¿el dólar de la suerte del brigadista? ¿el diamante valioso del ojo de vidrio?– que “ha debido de caerle del bolsillo”. Al entregárselo a David le asegura: “Todo cuenta, ¿sabe? Hasta un descuidado envoltorio de papel. Imagine que lo pierde. Quizá su destino cambiase. Y eso no estaría bien. Piénselo. No sería justo” (50). ¡Quien pudiera conocer su futuro y alterar su destino! Con la magia teatral, sin embargo, dos tiempos distintos –1989 y la transición política– se bifurcan y confluyen a la vez, haciendo que la quimera se vuelva realidad y el vencido reciba una pequeña recompensa por su sufrimiento indigno.

3.2.3.1-5: El mal sueño de la herencia bélica y la deconstrucción onírica de los personajes históricos: Murillo Gómez, López Mozo, Alonso de Santos, Salom, y Maite Agirre

Perfume de la memoria (1999) es un texto teatral de Miguel Murillo Gómez que consta, en realidad, de dos obras distintas, *Perfume de mimosas* (1988) y *El pájaro de plata* (1999), cuyo contenido se entreteje, pues ambos consisten en recuerdos sobre la niñez y la familia por parte de Víctor, un actor célebre y homosexual. Al igual que en *Volverán banderas victoriosas* (1979), *Fuiste a ver a la abuela???* (1979), *Carteles rotos* (1983), *Viento de Europa* (1986), y *Los grillos bajo la tormenta* (2001), en *Perfume de la memoria* el Padre de Víctor actúa como un pequeño dictador tiránico en su hogar. Un machista inexorable y mujeriego, el Padre

le había asegurado a su joven esposa que le daba asco cuando estaba embarazada, por lo que, después del nacimiento de Víctor, ella se fajaba apretadamente a fin de estrangular los fetos de los tres hermanos de Víctor, enterrados en una fosa común en su terreno –similar a las utilizadas para deshacerse de los restos de los fusilados durante la Guerra Civil y la posguerra–. La Madre procuraba así evitar el rechazo de su cuerpo por parte de su marido alcohólico. Es más, terminó renegándose de los hombres y por ende, decidió vestir a Víctor de mujer, algo que le gustó al niño, para que no fuera tan machista como su padre.

Tanto el Padre de Víctor como los otros adultos que lo apoyaban o le servían, pretendieron cumplir con un lavado de cerebro al niño, imponiéndole un machismo a ultranza, así como la versión fascista, militar, paternal y católica de la historia colectiva. De ahí que en *Perfume de mimosas* el Ama, “desde muy lejos”, como en un recuerdo- pesadilla, exhorta a Víctor, al percibir su llanto nada más contemplar el desfile de los legionarios el día después de la toma de Badajoz, es decir el 15 de agosto de 1936:

¿De qué maderas estás hecho, mi niño? ¡Abre los ojos! Obsérvalo todo, todo atentamente, porque esta historia es la nuestra, estos son los hombres, nuestros hombres. Y los hombres de verdad, como tu padre y como lo fue tu abuelo, te piden que seas un hombre y que vivas estas historias de hombres. Esta es la historia de España, de los hombres de España. ¡Cómo deseo verte algún día con una espada cristiana en tu uniforme y tus bolsillos estampas para regalar a las muchachas! (*Perfume*, Murillo Gómez 58-59)

A través de la remembranza surrealista, Víctor adulto recuerda cómo su Padre y sus secuaces –es decir todos los adultos que le rodearon, salvo su Madre– procuraron compelerle a aceptar *su* versión de la historia colectiva a costa de silenciar *otras* verdades alternativas, en cuanto al modo de ser hombre y de entender la tragedia colectiva que cerca el espacio único de la casa de su infancia.

Estas autenticidades contrarias a las divulgadas dentro de la casa, amenazan con penetrar la celebración hipócrita en honor al Santo de la Abuela. Entretanto, el Padre también pretende unir siniestramente el triunfo del Bando Nacionalista en Badajoz con una celebración de la virilidad de Víctor, cuyo nombre resulta ser simbólico, pues el protagonista tiene éxito, de adulto, pero a su manera y no a la que se le imponen. Dentro del momento recordado, el Padre proclama:

Tu futuro. Víctor, es tu futuro. Y yo me sentiré orgulloso de tener a mi lado a todo un hombre. Será como verme reflejado en un espejo. Te daré tu primer vaso de vino, y luego la abuela, antes de darte su bendición, te recitará la lista de posesiones que desde hoy te corresponden legítimamente como hombre de la casa. [...] Celebramos todos los años el quince de agosto, la familia reunida, la abuela y tú... Víctor. Alejandra se casará con quien sea digno de merecerla y también vendrá rodeada de sus hijos. ¡Ah! Y también celebraremos el catorce de agosto

porque es parte de la historia, Víctor, nuestra historia, la que deberemos contar a nuestros hijos y a nuestros nietos. ¡El día de la liberación!

Con todo, tal imagen idílica y engañosa, por hacer caso omiso a las realidades nefastas que están ocurriendo al aire libre, por ignorar la identidad auténtica de su hijo –en rigor desconocido por el Padre, quien sólo percibe su propia reflexión, su clon, en su hijo–, y por, al fin y al cabo, imponer una visión de la historia y una identidad a quien no lo quiere, es decir al niño Víctor, termina siendo desmentida por la curiosidad del niño. A la vez que suelta el Padre una retórica nacionalista y viril, Víctor se dedica a lo siguiente:

Elige una ventana para asomarse. En la ventana del contraluz se asoma La Criada de los Cuchillos con la cabeza rapada y los ojos vacíos. [...] Junto a la Criada de los Cuchillos se ha situado un joven que seña su hombro lacerado por los culatazos de un fusil que empuñó en la lucha callejera. Víctor paralizado ante la ventana es sorprendido, también, por la presencia en la ventana iluminada por el solo de un moro de regulares que corta cuellos imaginarios con su alfanje y muestra entre risotadas infernales, su enorme falo ensangrentado. (61-63)

A partir de esta imagen grotesca, esperpéntica y surrealista, Víctor termina entremezclando, como lo había hecho ya su Padre, la sexualidad y la violencia callejera, nada más vislumbrar por la ventana un atisbo de *otra* realidad, una que contrasta con la que le pintan el Padre y los otros adultos que le rodean. Asustado y confundido al distinguir los fusilamientos por parte de los vencedores a los pueblerinos aficionados al bando vencido, Víctor pregunta al Ama: “¿Qué es la piedad? ¿Por qué gritan misericordia? ¿Por qué llaman puta a la muchacha que me contaba los cuentos? ¿Por qué gritan esos hombres, Ama? ¿Lo que dicen es bueno o es malo?” (65) La respuesta del Ama es meramente cerrar las ventanas a esta realidad –recordemos que exigió que el niño observara el desfile de la victoria cuando el bando nacional pasó por la ventana–, disimular, e imponer el silencio y el olvido, como Bernarda Alba en la tragedia de Lorca. Con todo, la última acotación pone de relieve el contraste crudo, percibido sólo por el niño sagaz, entre la celebración maquiavélica dentro de la casa, y la crueldad desenfundada y colectiva que se realiza afuera:

Tras las ventanas cerradas el aire se llena de sombras encadenadas. Una hilera de alpargatas arrastradas introduce su ritmo monótono de muerte. En la mesa del comedor se saborea el postre en honor a la abuela y Sousa repite la suerte suprema sobre una silla tapizada en rojo. El pasodoble juega con las volutas de humo que despiden las ametralladoras. (66)

A medida que “*el tableteo de las ametralladoras*” se va “*oyendo cada vez más lejano*”, como para dar pie a los años de la posguerra, se escenifican los preparativos para la celebración macabra y onírica de Carnaval, la cual el obispo

había permitido festejar a “los más católicos”. El Ama y la Criada del Clavel se encuentran cosiendo y probando los diversos ropajes a tres enormes maniqués de costura:

Ama. – (*Arreglando uno de los maniqués. Exactamente el que representa al niño.*) El niño Víctor se vistió un año de princesa por Carnavales. Yo mismo le ajusté el traje de Primera Comunión de Alejandra

[...]

Criada del Clavel. – ¿Qué le está ocurriendo al niño Víctor? [...] (*Mira fijamente a los ojos del maniquí y un estremecimiento la sacude.*) Ahora atraviesa con la mirada. Esa mirada cargada de pena, muerta, rodeada por unas ojeras violetas. (*Ansiosa.*) ¿Qué tiene el niño Víctor, Ama?

Ama. – (*Muy molesta e incómoda.*) Te digo que no es cosa nuestra. Ni para ir aireándolo por ahí. (*No puede ocultar la confidencia. La quema el secreto.*) Es una desgracia. El niño Víctor que no quiere hacerse hombre. Así de claro. Y cuida de decir nada. (68-69)

Conviene destacar que el símbolo del maniquí quizá remita a las obras surrealistas de Lorca, en las cuales el poeta célebre toca el tema de la homosexualidad. Al mismo tiempo, el Ama, como siempre, intenta disimular las autenticidades disimuladas detrás de las apariencias falsas, e imponer el silencio. Así y todo, esta escena carnavalesca, grotesca, y de pesadilla hace hincapié en el modo por el cual todos los adultos que rodean al niño le coaccionan a aceptar *su* realidad, la misma que estriba en la mentira y el disfraz.

Al rehuir las conminaciones de su Padre, éste echa a su único hijo de la casa y oculta su paradero de la Madre, quien reclama contra el sino de su hijo, si bien sólo entre las criadas:

Romperemos este silencio que empieza a ser crónico y se contarán todas las historias. [...] Las últimas flores, niña, no te preocupes que lo tengo muy pensado. No hago otra cosa desde que él se fue, desde que su padre lo arrojó de esta casa, desde que me quedó como testigo esa mirada, la de Sousa, como recuerdo amargo de mi hijo, el peor recuerdo. Ese castigo también es una orden del señor. Aquí no ha pasado nada, se ha evitado el escándalo. [...] Yo sé muy bien en cuantos bolsillos se guarda el último duro de esta familia, cuantos placeres sirve, cuantas horas de juego y de vicio. Pero el culpable, porque se necesita un culpable, es mi hijo (87).

Aunque la Madre no se atreve a enfrentarse al Padre de manera directa, eso sí, censura las acciones despóticas de éste y anhela sacarlas a la luz, sobre todo por su falsedad. Y es que Sousa, el torero portugués, amigo de la familia, había seducido a Víctor, quien lo correspondió, pero el Padre –disfrazado simbólicamente de la máscara de Carnaval– optó por echar a su hijo, pero no a su amigo, con miras a evitar un escándalo. Metafóricamente, el grito del Padre contra la homosexualidad se funde, de un modo cinematográfico, con el funeral de la Abuela, rodeada por máscaras carnavalescas, durante el cual el Cura grita contra los pecadores. En este sentido, la

discriminación del Padre se mezcla con la enseñanza católica, ambas en medio de la celebración de Carnaval, insinuando así su cariz artificioso.

Ahora bien, las dos obras que conforman *Perfume de la memoria* disfrutan de una estructura circular, pues comienzan y terminan con una escena ambientada en un tiempo posterior a la dictadura, que parece corresponder, por lo menos en *Perfume de mimosas*, al de la transición política. Tal escena da pie, cómo no, a la representación de un largo *racconto*. En *Perfume de mimosas*, dichas escenas iniciales y finales corresponden a la muerte del Padre de Víctor y su consiguiente regreso a la vivienda en la que pasó su niñez, y en *El pájaro de plata* remiten al aviso de una herencia que le había dejado el Padre a Víctor. Si bien estas escenas consisten, tan sólo, en ofrecernos alguna información narrada en voz pasada por parte del protagonista en *Perfume de memoria*, Ciro, la pareja amada de Víctor, termina acompañándolo en su regreso a su hogar infantil, un Lugar de la Memoria, en *El pájaro de plata*. Por eso, Ciro interviene brevemente en la primera y última escenas de esta obra.

En *Perfume de mimosas* –cuyo título se refiere al olor que recuerda a Víctor de la miseria moral que lo rodeaba de niño, asociada con aquella fragancia bella que penetraba su hogar–, las escenas intermedias dan vida al *racconto* simbólico, realista, onírico y a veces poético, que combina el diálogo autoritario, manipulador, y velado de los adultos, con las imágenes y celebraciones esperpénticas de la toma de Badajoz en 1936, y la recepción de la boda de sus padres, antes de que Víctor naciera, en el *Pájaro de plata*. A su vez, el título de la segunda obra alude a la entretreje simbólica del mito popular, o viejo rito en los Mares del Sur, con la acción dramática. Según el mito, “quien recibe al pájaro de plata” durante la caída del Sol, “desnudo y unido a los seres de buena voluntad, vivirá eternamente” (99). Por ser una persona sensible, con una imaginación considerable, Víctor, de niño, se desnudaba y se ocultaba debajo de las hojas del jardín de su casa –junto a sus hermanos estrangulados por su Madre–, como un rito purificador, a esperar la resurrección que acompañaría a la visita del mítico Pájaro de Plata. Significativamente, aparte del protagonista, sólo su hermana, Alejandra, quien confiesa de adulta que sólo experimentó el amor puro cuando jugaba con su hermano, y Ciro, su pareja con el que Víctor, por fin, encontró el amor verdadero, son capaces de vislumbrar el Pájaro de Plata, pues al igual que Víctor, son seres bondadosos.

Si bien se entretreje el contenido de ambas obras que conforman *Perfume de memoria*, conviene resaltar que la estructura dramática de *El pájaro de plata*, escrita

más de una década después de *Perfume de mimosas*, resulta más complicada que ésta. Aparte de las susodichas escenas iniciales y finales que revelan la estructura de *racconto*, las escenas intermedias de la primera obra escurren de modo lineal, a excepción de una en la que la Voz de Ciro conversa con Víctor, en voz pasada, sobre cómo lo conoció de adulto, justo antes de que Víctor y Sousa pusieron en escena su primera experiencia homosexual del niño y el consiguiente reacción por parte del Padre. La memoria personal y colectiva es retratada y analizada, más bien, a través del diálogo y las imágenes de pesadilla.

El pájaro de plata, sin embargo, está atiborrado de confluencias temporales, las mismas que nos brindan una memoria colectiva y particular que inmiscuye escenas previas al nacimiento de Víctor –conocidas, a buen seguro, mediante fotos y conversaciones– con las de la edad adulta del protagonista. La imagen reiterativa, plástica, y grotesca-onírica de la celebración de la boda entre la Madre-Novia y el Padre-Novio, y el rechazo que expresa sin rodeos el redivivo del General difunto con respecto a su futuro yerno, se entrelaza con una conversación entre la Novia-Madre y su hijo venidero, a modo de una prolepsis dentro del *racconto*. Durante otra de estas celebraciones de pesadilla repetidas, Víctor asiste al matrimonio de sus padres vestido de mujer, y en otra ocasión el Novio-Padre mata a espías rojas que salen del tiempo futuro de la posguerra, mientras que Víctor desnudo se hace el muerto como lo hacía Lorca en la residencia estudiantil. En otro momento, el Ama censura a Víctor por haber orinado en la boca de su primo durante el día de su primera comunión, y acto seguido, “*el desfile nupcial*” de sus padres “*irrumpe en el destartado cenador*”, atajando el discurso de su abuela:

El Novio enrojecido y tambaleante viene de la mano de una Madrina momificada y les sigue una Novia pálida del brazo de un viejo General que con fajín púrpura y sable arrastrado, no pierde su apostura y gallardía. La banda de Dragones ataca una marcha lejana y cansina. Un coro de infantes e infantas con coronas de color salmón, rodean el cortejo al que se une, como observador, Víctor, y que alumbra el Ama. (111-112)

El elemento surrealista, combinado con los anacronismos y confluencias temporales, sirve para reforzar la calidad memorialística de esta obra que refleja, a través de su estructura, las mezcolanzas y claroscuros típicos de la reminiscencia funcional.

Entre tales escenas que revuelven tiempos posteriores con la ceremonia nupcial de sus padres, se intercalan otras: escenas en las que Alejandra y Víctor juegan de niños, una en la que Víctor encuentra a un espía de izquierdas fallecido debido a las trampas de su padre, y otra en la que Víctor regresa a conversar con su

Madre de adulto, amén de una en la que a Alejandra de niña le acaricia un Joven, su futuro novio, quien se burla de su hermano y de su creencia en el Pájaro de Plata. En otro momento teatral, Víctor y Alejandra, quien por fin ha tenido las agallas de dejar a su marido militar, atajando así el traspaso de una herencia machista y cruel, conversan de adultos en el cenador. Casi al final, se inmiscuyen, una vez más, la celebración del Novio-Padre y la Novia-Madre, una conversación entre la Abuela y el General, ambos muertos, y una referencia por parte de la Criada acerca de lo talentosa que ha llegado a ser Víctor de intérprete. Cuando Alejandra ruega que la Criada le lea más sobre el éxito de su hermano, ésta asevera: “Nada más porque estaba roto el trozo de la revista por ahí. Era el único pedazo que quedaba en la papelera de su padre...arrugado. Fue cuando entró y me lo quitó de las manos, como una fiera...señorita Alejandra” (147). Pese a los intentos de renegar de, y disimular la identidad y el recuerdo de su único hijo, a Víctor, como autor de su propia remembranza, le corresponde la última palabra, un tanto melodramática:

Mírame bien, atentamente porque puede que esta cara, este espantajo que ves, sea la condena que recibas, que recibáis todos. ¿Qué os he hecho? ¿Por qué tengo que asumir una culpa que no reconozco? ¿Quién soy? ¿Uno de esos tres abortos que guardas tras la pared de la cochera? ¿Uno de esos tres desgraciados que sólo merecieron en este mundo una rosa seca como reconocimiento? Me voy, sí, a seguir golpeando sobre vuestra lápida. Una y otra vez. Yo, Víctor, un mariquita sin remedio cuyo pecado es jugar, soñar, buscar un pájaro de plata en medio de un mundo que corta cañas de bambú hasta fabricar navajas para matar a contrabandistas, que arremete a golpes contra seres indefensos, que desfila una y otra vez recordándome que era un simple deseo, un capricho...varón. ¿Para qué?

Este monólogo de Víctor encaja perfectamente en el género de la meta-memoria histórica, porque, a través de la analepsis, cuestiona una visión del pasado desde otro tiempo posterior. No obstante parece que las palabras de Víctor no resultan suficientes, pues su madre intenta retenerlo en un abrazo mientras que acaece lo siguiente:

La Guardia Civil, el General, y la Abuela, el Ama, y la Criada, llegan hasta el cenador desfilando ufanos. Entre ellos, con gesto de triunfo, llega el Novio con una escopeta en una mano y en la otra, colgando muerto, trae un hermoso y enorme pájaro plateado. Silencio. Todo el silencio del mundo se une para disipar a las figuras del cortejo. Víctor adulto abraza a Ciro. (150).

De forma que el Padre procura matar al mito, símbolo de la identidad de Víctor y del intento de Franco de *matar* la contra-memoria colectiva de los rojos, fusilándolos. Pero el amor de Ciro, quien atisba el Pájaro de Plata también, y la bondad del protagonista, terminan venciendo, al igual que el conocimiento de la contra-memoria de los vencidos. A la postre, resulta imposible matar un mito y borrar una memoria por completo, aunque sea una contra-memoria clandestina.

La siguiente obra a tratar, *Bagaje* (1983) de Jerónimo López Mozo, ostenta notables puntos de contacto con *Perfume de la memoria*, *Fuiste a ver a la abuela???* y *El álbum familiar* –obra que examinaremos a continuación–, entre los que cabe citar el simbolismo, el surrealismo, los elementos autobiográficos, la influencia de *Wielopole, Wielopole* de Tadeusz Kantor, el recuerdo infantil por parte de los jóvenes, y la incorporación de otros medios artísticos en el texto teatral. En este sentido, López Mozo entiende la representación escénica por un elemento imprescindible del teatro, pues, a modo de ver del dramaturgo, “en tanto ésta no se produce, el teatro, como conjunción de diversos lenguajes artísticos que es, no existe plenamente” (*Bagaje* 7). Un autor con un tremendo “bagaje” artístico e intelectual, López Mozo apunta a la influencia, en la redacción de esta pieza, de otros literatos, cuyas obras versan sobre la memoria –Weiss, Kafka, Hesse, Camus, Sartre y Arrabal–, poetas como Apollinaire, Joan Vinyoli, Salvador Espriú, y Juan Manuel Escudero, escritores surrealistas como Pedro Salinas y simbolistas como Luis Riaza, cantantes como Esperanza Abad, así como los siguientes escultores y pintores: Canogar, Enric Pladevall-Villa, Picasso, y el búlgaro Christo, a quien atribuye la idea de los objetos embalados que representan la memoria-herencia de los novios en su obra. Cabe citar, asimismo, a Miró y a Saura, de cuyas pinturas tomó prestado la imagen plástica del desenlace: tres vidrieras que se abren simbólicamente a nuevos paisajes. Mas el dramaturgo hace hincapié, sobre todo, en el influjo de Eduardo Arroyo, el pintor español de cuya obra salieron “los tipos que integran lo que puede llamarse galería de personajes secundarios –Billy, Constantina alias ‘Tina’, Saturnino Lucas, y los tres desconocidos– y aun también [encontró] en ella objetos que [trasladó] a la escena y cierto clima que [le] convenía para crear el ambiente que envuelve la acción” (6). Sin duda, *Bagaje* se trata de una especie de *ekphrasis*, ya que, en ella se encuentran imágenes, personajes, decorado y subtítulos plásticos. Además, en la escena duodécima, titulada “*Sueño sin decorado*”, hasta la palabra escrita –es decir, series de palabras y sonidos onomatopéyicos al modo de un poema dadaísta o una caligrama– se hace de forma gráfica, con el fin de acentuar el conflicto, en todos los sentidos, entre las dos memorias distintas de los padres e hijos, así como la divergencias entre los vencidos y vencedores de la lucha cainita.

Por añadidura, *Bagaje* consiste en una obra de intriga, de ambiente misterioso. En rigor, la presencia de los personajes secundarios y el decorado simbolista no termina de cobrar sentido hasta el final de la obra, cuando la pareja de novios, Enrique

y Teresa, se enteran, por medio de una analepsis, de la opresión y miedo que experimentaron sus padres durante la posguerra inmediata, antes de que ellos nacieran. Como observamos en *¿Qué hiciste en la guerra mamá?*, entre otras obras que versan sobre la Guerra Civil, resulta común poner de relieve las afinidades entre la ideología liberal de los abuelos, productos de la lucha cainita, y sus nietos, formados durante la transición y la democracia. En cambio, la segunda generación suele ser más conservadora por haberse formada en la sociedad franquista. Como esbozamos en el primer capítulo, la época de la juventud es la que goza de más peso en la formación de la memoria colectiva, y por ende, la ideología, de un ser humano.

Por tal motivo, el inevitable desencuentro ideológico entre la segunda y la tercera generaciones –ambas herederas de la lucha cainita– impulsa la acción dramática en varias de las obras que hemos examinado, entre las cuales habría que citar, *Fuiste a ver a la abuela???* y *Perfume de la memoria*, aunque en ambas obras, la primera generación –la de los abuelos– se muestra tan conservadora como la segunda. Si bien es verdad que el comportamiento conservador de los padres nacionalistas en la pieza de López Mozo se asemeja al de la segunda generación en las dos piezas que acabamos de mencionar –y en el caso de los progenitores de Miguel, claramente despótico–, también es cierto que, a merced del desvelamiento del pasado soterrado de los padres por medio de la analepsis, se descubre que la diferencia ideológica entre las dos generaciones en la obra de López Mozo no es, en realidad, tan distinta. Igualmente, llegaremos a apreciar que el mismo miedo y sentido de impotencia de los vencidos en el tiempo de la posguerra rigen, hasta cierto punto, tanto el modo de ser del Padre en *El álbum familiar* como el de los padres en *Bagaje*. Cabe señalar que, al igual que Alonso de Santos, López Mozo también hace hincapié en lo incompleto de la memoria congelada en la fotografía, la cual, a todas luces, congela el ayer, propiciando así “una memoria del pasado falso”, o cuando menos parcial, por omitir “el lado desagradable de las cosas” (López Mozo, *Bagaje* 27)

Pues bien, la obra comienza con el intento desesperado de fuga –la joven pareja hasta amenaza con suicidarse o envenenar a sus padres– del almacén simbólico en el que se encuentran estos novios, el mismo que alberga sus recuerdos infantiles y el patrimonio, con frecuencia malentendido u ocultado, o bien detrás de puertas aseguradas o bien dentro de envoltorios, que les ha sido legado por parte de sus procreadores. A otro personaje simbólico, al Guarda del almacén, le corresponde

impedir la huida de esta pareja, quienes procuran deshacerse de sus “pertenencias” o herencia, a saber la memoria particular y colectiva que corresponde a su familia:

Ya os oigo romper el silencio del desierto, del desierto que nos rodea, gritando que no tuvisteis padres, negando vuestra infancia y lo que hasta hoy sois. Lo haréis, si podéis. Lo haréis. Mataréis el recuerdo. Pero yo os digo, conviene que lo sepáis, que aunque las puertas del almacén se abrieran de par en par, al cruzarlas, llevaríais con vosotros, hasta la tumba, las huellas de haber sido paridos (75).

Por más que lo intenten, Teresa y Enrique no podrán hacer caso omiso a su herencia, pues ésta ha hecho mella, y dejado huellas y cicatrices en ellos, del mismo modo en que el pasado nefasto de sus padres, simbolizado por los personajes secundarios y los objetos almacenados, no deja de salir a la superficie por mucho que se empeñan en taparlo.

Simbólicamente, Teresa y Enrique envenenan a sus padres, pues repudian el legado heteróclito que éstos encarnan. Luego, los hijos se topan con “los despojos” de sus progenitores y tres desconocidos, todos convertidos en maniqués que se desdoblán de homólogos vivos y se caracterizan por su “*aspecto de viejos prematuros*”:

Viéndoles contemplar en silencio los maniqués a través de las lágrimas que llenan sus ojos sin posibilidad de alcanzar las mejillas porque las hondas arrugas de los párpados se lo impiden, la impresión que producen es la de residentes de un asilo que descubren en las horas de la madrugada –llevan las pijamas puestas– cómo algunos de sus compañeros les han precedido en el viaje que todos han de emprender en breve. Cualquiera de ellos podría estar en el lugar de los muertos y éstos en el suyo, velándolos. (119)

De esta forma, los homólogos vivos de estas figuras muertas –las cuales recuerdan a los maniqués surrealistas de Lorca, Salinas, y otros escritores–, velan a sí mismos ante la presencia de sus hijos despiadados, quienes aseguran a los ancianos que “nadie reclamará nada” de los muertos y que sólo se encuentran “de paso” por el almacén-su legado. De modo parecido, Enrique relata un monólogo-parábola en la escena nueve, en el cual se espanta al conocer a su propio homólogo de viejo, quien, como sus padres en el primer tiempo dramático, se trata, prácticamente de un muerto en vida por haber perdido las ilusiones. Por consiguiente, no duda en rebelarse contra la suerte de sus padres al final de la escena undécima, imputándoles haberse afanado en convertir a sus hijos en muertos vivientes, parecidos, como no, a ellos mismos: “Y quisisteis que [...] nos instaláramos a vuestro lado para compartir vuestra muerte rara” (102).

El Guarda será el encargado de evitar la apertura de algún paquete que pertenece a los padres por parte de sus hijos. Y es que tales envoltorios contienen el

legado traumático que pertenece a la pareja –el terror, la represión, y la tortura franquista bajo los que vivieron sus padres–, metaforizado, por ejemplo, en la escultura, inspirada en una obra de Canogar, “*de un hombre caído que se cubre el rostro, inexistente, con las manos cruzadas y las palmas hacia fuera, intentando protegerse de los porrazos que alguien le propina.*” (28). Es por ello que Teresa y Enrique se desentienden de, y hasta rechazan plenamente, cualquier patrimonio suyo, por desconocer tanto la origen como el significado de su contenido, el mismo que, sin embargo, no deja de cruzar al escenario simbólico y efímeramente, cada de vez en cuando, como si quisiera sacar a la luz su memoria y significado velados. En una ocasión incluso las acotaciones literarias y descriptivas señalan cómo los jóvenes, “*ocultos tras una puerta*”, presencian una puesta en escena simbólica de un *flashback*, protagonizado por personajes secundarios, plásticos, y misteriosos –Billy, Constantina alias “Tina” y Saturnino Lucas–, que atañen a los recuerdos custodiados de sus padres. Mas a no atinar el significado de las imágenes tenebrosas, ni de los sentidos aterradores que se reproducen sobre el escenario, ni de su relación con el pasado de sus padres, ellos sólo ansían abandonar el sitio críptico del interior del almacén.

Los padres de la pareja joven, por su parte, intentan imposibilitarles la salida, sin atreverse a arrojar luz sobre el contenido de los bultos espeluznantes que sus hijos no llegan a descifrar. Enrique y Teresa reniegan, además, de la boda tradicional que sus padres procuran convidarles, además de los papeles prescritos –la de mujer pudorosa y abnegada, y el de un funcionario apolítico– que sus padres intentan asignarles. Pretenden instalarles a sus retoños en roles socialmente aceptables, pero también artificiales, por ser fabricados sobre un pasado ignorado. Como reclama Teresa: “[Nuestros padres] están tejiendo una red a nuestro alrededor y nos van encerrando en ella, como a mí me ha atrapado mamá en este ridículo vestido” (49).

A veces, como denotan el diálogo y los subtítulos, un tanto picarescos, –por ejemplo, “*Mientras el guarda oficia de cocinero en el chiscón, Miguel traslada a algunos personajes a un pasado no tan lejano*” (59)– que anteceden cada una de las veinte escenas, se escenifican algunas *flashbacks* realistas ante los otros protagonistas de *Bagaje*, como si fueran espectadores de un montaje metateatral. Al descubrir el desgarró en el vestido de novia durante el primer tiempo dramático, Miguel –el padre de Teresa y un pequeño dictador dentro de su casa– interpela a su hija: “¿A dónde vas con estas trazas?”, una frase que, de inmediato, transporta a todos al momento en que Enrique conoce, por vez primera, a sus futuros suegros:

(Teresa tiembla. Siempre que oye esa frase, tiembla.)

Enrique. –Teresa y yo...

Miguel. – ¿Quién es éste?

Teresa. –Un amigo.

Esteban. –Es mi hijo Enrique.

Miguel. –Aquí no pinta nada, con que ya puedes irte por donde has venido. ¿Me has oído, chico?

(Como cuando tuvo lugar esta situación, Enrique no reacciona y Teresa repite sus palabras de entonces.)

Teresa. –Mamá me dio permiso para salir con él. Se lo pedí a ella porque tú no estabas en casa.

Lucía. –Estando con Enrique, no tenga miedo por su hija.

Teresa. –Regresaré antes de las diez. Te lo prometo.

Lucía. –Él la acompañará a casa.

Miguel. –Con esas trazas, con esas trazas por la calle, con esas trazas sólo andan las golfas.

Teresa. –No me esperes, Enrique. Nos veremos otro día.

Candelas. –Tal vez pueda arreglar el vestido en unos minutos. Con cuatro puntadas salimos del paso.

(Teresa se refugia en su alcoba, entre los objetos del museo de invierno. Lucía y Esteban están desconcertados. No encuentran lugar para ellos en esta escena pretérita e ignorada.

Enrique, que dejó de ser personaje de ella, pero la conoce por boca de Teresa, es testigo impotente y desesperado de su repetición.

Candelas se sitúa cerca de su esposo para jugar su papel cuando llegue el turno.)

Miguel. – ¿Por qué cuando te habla, cuando habla tu padre, te metes en tu cuarto, cierras la puerta de su cuarto?

Teresa. –Me das miedo. [...] Lo que hago, y lo que no hago, es, para ti, motivo de castigo. Estoy castigada siempre.

(Candelas, sin poder para quebrar la acción vierte con voz débil, en tono de salmodia adquirido por la tanta repetición, frases que, carentes de fuerza para introducirse en el diálogo, quedan atrapadas entre los paréntesis de la acotación.

Candelas. – Teresa no protestes

Calla Teresa es mejor

Serénate

Arreglaremos el vestido como otras veces

[...]

Teresa por las buenas puedes conseguir

En vez de provocarle

Con sólo un poco de sumisión

Llámallo si quieres mano izquierda

Pero

Teresa

No me escuchas

Insistes

En esas condiciones te acuestas

Te acuestas ahora Teresa

No salgas

Si no quieres ceder

[...]

Miguel. –La voy a dejar sin pelo.

(Candelas no se mueve)

Miguel. –¡Las tijeras, he dicho!!

(Esteban se estremece. Se pasa las manos por la cara, repitiendo un gesto ya conocido)

Esteban. –Es el peluquero...

(Miguel no tiene paciencia para esperar a que Candelas le atiende y se lanza a destruir con grotescos movimientos el vestido de la novia. Cesa cuando sus manos encuentran, y arrancan, el broche de brillantes que Lucía prendiera en él)

Miguel. – ¿Qué es esto?

Lucía. –Es mi broche.

(Tan bruscamente como Miguel se lo da a Lucía, el pasado se inserta en el presente y los personajes que no han intervenido en aquél, se incorporan a la acción. El primero en hacerlo es Enrique, que acude junto a Teresa y la abraza)

Miguel. – ¿Otra vez aquí? ¿No te dije que la dejaras en paz?

Lucía. – ¿Se da cuenta de lo que ha hecho?

Esteban. –Ha conseguido desbaratarlo todo, echarlo a rodar...

Miguel. –Ustedes lo están estropeando con sus blandenguerías. Estoy harto de sus métodos y de los del guarda. Tengo más fe en los míos. Se trata de no dejarles irse. ¿No es eso lo que queremos? Pues bien, yo les juro que de aquí no salen. Al menos, mi hija no sale. (61-65)

Sin duda, esta analepsis pone de manifiesto la diferencia entre los métodos de persuasión tiránicos utilizados por el padre de Teresa y respaldados por su mujer sumisa, y los empleados por Esteban, los cuales estriban en el razonamiento. De ahí la censura, por parte de Esteban y Lucía, del modo de comportarse de Miguel dentro del *flashback*-montaje que atestiguan. Como se observa, hay varias entradas en, y salidas de, esta analepsis, en la que convergen varios momentos anteriores a la letanía que entona Candelas dentro de la acotación. Asimismo, al valerse de algunos anacronismos, a saber la presencia de la brocha que Lucía había regalada a su nuera en el primer tiempo, amén de la injerencia de los padres de Enrique –quienes dejaron de ser espectadores del *flashback* en varias ocasiones– a favor de su hijo en un momento en el que difícilmente estuvieron presentes, López Mozo crea un tiempo teatral dinámico, compuesto de momentos diversos y distanciados entre sí.

Casi al final de la obra, es decir a lo largo de las escenas catorce a dieciocho, la joven pareja por fin presencia algunos *flashbacks* indispensables que explican la herencia que le han legado sus padres e identifican a los personajes secundarios y misteriosos, a saber Billy, Constantina, y Saturnino Lucas, quienes cruzan el almacén al azar. La escena catorce comienza en el primer tiempo dramático, con la indagación de Billy en la causa de la muerte de los maniqués. A pesar de los esfuerzos del Guarda, quien intenta evitar la escenificación de la analepsis que sigue, “*el reloj de pared*”, la “*precisa maquinaria, sometida en las escenas precedentes a diversas tensiones, ha estallado –las piezas asoman por la esfera rota– y el tiempo, sin aparato que le controle y mida, retrocede a su antojo y sin orden. Quiriendo atajar el caos que presiente, arrima una silla al reloj y desde ella hace lo que puede por arreglarlo.*”. Inmediatamente después de la representación de esta imagen surrealista y metafórica, la familia de Teresa se encuentra en un campo de concentración de los de la posguerra española. Para evitar que su hija confiese la verdad ante Billy, transformado en uno de los guardias del campamento, Candelas acusa a Constantina, alias Tina, al azar:

(Antes de que Teresa pronuncie una sola palabra de protesta, el Guarda, que desiste de la pretensión de poner en marcha el reloj, la arrastra, con Enrique, fuera del grupo.)

Guarda. –No tenéis que estar aquí. Aún no habéis nacido. Ni siquiera estáis en los vientres de vuestras madres. ¡Venid conmigo!

(No sabe dónde meterlos. Tras algún titubeo se decide a hacerlo en el museo del invierno. Desde allí, mezclados con los objetos quietos, quietos ellos también, contemplan mudos, a través de imaginarios ojos de cerraduras, hechos que precedieron a su nacimiento.) (125)

Debido a la presencia de los hijos, quienes se encuentran todavía en el primer tiempo dramático, El Guarda se encarga de truncar la confluencia temporal que estaba por suceder sobre el escenario en el momento en que se retrasó el reloj, dando lugar a la analepsis que tiene lugar antes del nacimiento de Enrique y Teresa. Ahora bien, en lugar de intervenir, junto a sus padres, en este tiempo pasado, como si lo hubieran vivido, esta pareja se convierte en espectadores metateatrales de la puesta en escena de este *flashback*. Sin embargo, una vez más el Guarda interviene bajo la pretensión de impedir que Billy quite la envoltura de un paquete de tijeras y una maquinilla de cortar el pelo: “*Debería consultarme. Yo sé lo que hay dentro de cada paquete [...] Algunos mejor están como están*” (126). Empero Billy le hace caso omiso, imputando a Miguel de haber convertido a muchos “rojos” en curas para que pudieran escapar del régimen franquista, y desafiándole a probar que no sabe cortar pelo, por lo que Miguel rapa la cabeza de Constantina, alias Tina, demostrando de este modo que prefiere acatar a las órdenes de las autoridades franquistas a sacrificar su vida por sus ideales.

Con respecto a los padres de Enrique, la decimoquinta escena, titulada “*un ejemplo de cómo en determinadas circunstancias es difícil ordenar cronológicamente la biografía de uno*”, da pie a la representación de otra analepsis en la que interviene el omnipresente Billy, nuevamente de autoridad franquista, mientras que la perspectiva de Lucía y Esteban sobre determinado *flashback* oscila entre el primer tiempo y el del pasado. Al hurgar en los libros que le sirvieron a Esteban para ganar la oposición, Billy encuentra un recibo que comprueba la cotización de diez pesetas al sindicato socialista, la U.G.T., por parte del padre de Enrique. Luego de buscar desesperadamente pruebas de su inocencia –asegura haber quemado *todos* los papeles comprometedores– y disputar el hallazgo de un uniforme de falange –“el uniforme de Enrique”– con el Segundo Desconocido, Lucía le ayuda a su marido a recapacitar su memoria desde el primer tiempo dramático:

Esteban. –Usted lo sabe. Sabe que es el uniforme de mi hijo.

(Pero el Guarda no le presta la menor atención. Marginado por Billy, se ha hundido en el sofá, desde donde contempla cómo la panza del caballo tiene ya varias grietas que expulsan sangre y pus.)

Esteban. –Le dije a Enrique: ‘hijo, ¿a qué esperas para apuntarte en la Falange? ¡Hay que apuntarse!’

(Lucía siente hastío. Le quita las prendas y las tira)

Lucía. –Tampoco fue así. Le apuntaron en el colegio y tú no dijiste esta boca es mía. Pero da igual. ¿Crees que esto va a librarte de la depuración? Ocurrió mucho después. Cuando te depuraron no teníamos hijos.

(Esteban se resigna)

Esteban. –Ya sé. Aún no había nacido Enrique.

Lucía. –Ni siquiera estábamos casados. Nos casamos cuando te trasladaron a Teruel, sancionado.

Esteban. –Ya sé. (132-133)

En última instancia, los esfuerzos de Esteban de alterar el pasado para que pudiera comprobar su inocencia, y de esta manera evitar la depuración y su consiguiente sanción, no resultan. El Guarda tampoco le ayuda, a sabiendas de que ya no le queda nada por hacer, pues la podredumbre de la herencia que deja Esteban –encarnada en la imagen del caballo que expulsa sangre y pus de sus heridas abiertas–, tan celosamente tapada y guardada, ha salido a la superficie delante de la mirada asombrada de los hijos. Sólo Lucía le coadyuva, rectificando la trayectoria temporal de su memoria para que, por lo menos, sea reflejo fiel de su pasado.

Al igual que las imágenes simbólicas en las que todos los personajes, desde los padres hasta los desconocidos, hurgan y pugnan por objetos con los cuales podrán disimular su condición de vencido y su ideología republicana, Esteban también se esmera en ocultar sus creencias y su pasado ante el Juez franquista que le juzga, de modo farsante, como funcionario. Cuando no resulta el intento de Esteban de recurrir a la razón, más bien, para probar su inocencia, Lucía pide a sus primos falangistas que intercedan a favor de su marido. Por tal razón, el Juez opta por concederle al padre de Enrique una oferta: si delata a tres personas, no actuará con tanto rigor. Su mujer le anima a que dé los nombres de tres muertos y exiliados, entre ellos el de Saturnino Lucas, y así salvarse sin perjudicar a nadie. Con todo y eso, un día la pareja se topa con Saturnino Lucas, todavía en España, y lo comunican que “por error” alguien lo había delatado, y por tanto, debe huir, pues lo busca el juzgado. De ahí que se convierta en topo y se disfrace del Robinsón estrafalario que ha estado, a lo largo de la acción dramática, siempre esquivando a todos y ocultándose, con temor a ser hallado por parte de las oficiales franquistas.

En la escena dieciocho, subtitulada “Cajón de vida podrida (rompecabezas de treinta y una piezas)”, López Mozo recurre a imágenes satíricas y grotescas, objetos simbólicos, saltos temporales, y diálogos dispares, para retratar la memoria particular y colectiva de los padres, amén del miedo, los controles, el nerviosismo, las

sospechas, los actos subversivos, las prohibiciones, y el machismo que regían la época de la posguerra inmediata. Durante la última de estas representaciones-sucesiones del rompecabezas, o cachos de la memoria de aquella época, “*El Guarda limpia las heridas de la escultura, pero apenas lo ha hecho vuelven a estar cubiertas por el humor sucio que supuran. Harto, tira los trapos que utiliza. Se aparta. Tras una breve pausa entra en el museo de invierno*” (158). Habida cuenta la inutilidad de cualquier intento de detener y limpiar la putrefacción de la estatua, la misma que representa la de la herencia de los padres, el Guarda se dirige a la joven pareja con estas palabras: “Ya habéis nacido. Podéis salir.” (158). A renglón seguido, ambos jóvenes analizan el legado-memoria paternal que han podido presenciar, a la vez que reconocen el valor de lo observado:

Enrique. – ¿Por qué nos ocultaron esto?

Guarda. – [...] Creían que lo mejor para vosotros era entregaros este mundo con todos sus defectos en lugar de animaros a intentar cambiarlo de nuevo al terrible precio de otra guerra.

Teresa. – No lo entiendo. Su existencia podrida, llena de malentendidos y engaños, que impregnaba sus gestos, sus movimientos, sus pensamientos y que nos impulsaba a huir porque no acertábamos a comprenderla, estaba construida sobre la persecución y el exilio.

Enrique. –Dstrucción,

fracaso,

temor,

amargura.

Teresa. –Si lo hubieran dicho...

Guarda. –Pensaban, y yo como ellos, que en ocasiones el silencio es una virtud.

Teresa. –En ésta, ha sido un error. Les hubiéramos comprendido.

Guarda. –¿Estáis seguros de que no les hubierais reprochado de todas formas su falta de valor para salir de la larga noche?

Enrique. –Cuando vieron que a pesar de todo, sobre los cadáveres y la chatarra de la guerra, seguían de pie y respiraban debieron intentar regresar al punto de partida para repetir la travesía con mejor fortuna, aunque fuera un viaje imposible. Es cierto que les hubiéramos criticado su cobardía, su negativa a abandonar el miedo en que se instalaron y vivieron. Pero al mismo tiempo, hubiéramos conocido y entendido las razones de su conducta, de sus debilidades, de las pequeñas y grandes miserias que con tanto cuidado han callado y el temor, pánico, a que se repitiera en nosotros la humillación de la derrota.

Guarda. –Llegaron a convencerse de que nada ni nadie podría cambiar el decorado de sus vidas, construido con demasiada sangre y dolor. Hicieron cuanto pudieron por acostumbrarse a él y aparecer, a vuestros ojos, como beneficiarios de un sistema contra cuyo nacimiento habían luchado. Entendieron que el destino ya estaba definitivamente trazado y quisieron que vosotros participarais en él sin el lastre de ser herederos de los vencidos. (161)

Cabe señalar que los motivos por los cuales los padres habían ocultado su pasado y su condición de vencidos ante sus hijos, correspondían a su afán de hacerles beneficiarios del sistema existente, y de esta manera, evitar la repetición, tanto de la lucha cainita como de la sensación de derrota, en sus vástagos. Habría que incidir, además, en el hecho de que López Mozo redactó esta pieza en 1983, al final de la transición política, época en la cual la amnesia colectiva, y la elusión de otro conflicto civil, eran metas política y socialmente primordiales en España. Paradójicamente, los

progenitores consiguen ganar la confianza de sus hijos de una manera contraria al que habían propuesto; en lugar de los argumentos a favor del bienestar social, o la coacción de sus hijos, la verdad cruda será la que, al fin y al cabo, les convence a Enrique y a Teresa a aceptar a sus progenitores y el legado que éstos les han dejado.

De ahí la última acotación simbólica:

Los jóvenes se acercan a la mesa. Cargan sobre sus espaldas a manera de mochilas, los maniqués de los padres. Billy hace ademán de impedirselo, pero el Guarda le sujeta por el brazo y le indica con la cabeza que se mantenga al margen. Pasan luego bajo los cierres y ascienden con dificultad la rampa, agobiados por el peso. Sus siluetas se recortan contra la luz que atraviesa las vidrieras e inunda, cegando a los que quedan en él, el almacén. (162)

Como nos sugiere esta imagen metafórica, la joven pareja ha optado por adoptar como propia su herencia, y el bagaje, tanto de la memoria colectiva como de la particular, que ésta conlleva. De esta manera, podrán echar raíces y caminar hacia un futuro esperanzador, como insinúa la luz cegadora que recorta sus siluetas mientras se alejan del almacén para iniciar su vida en pareja.

Sirviéndose de su propia percepción infantil del pasado, José Luis Alonso de Santos rememora oníricamente, desde un futuro indeterminado, en *El álbum familiar*. Al igual que la obra *Fuiste a vera a la abuela???* de Cabal, la de Alonso de Santos se vale de una estructura circular –comienza y termina con el inicio de un viaje en ferrocarril–, y parte de la memoria funcional del autor. Ambas piezas, asimismo, hilvanan los recuerdos, tanto auténticos como soñados, tiernos, angustiosos y patéticos, de manera anacrónica, dentro de espacios y tiempos abstractos y simbólicos. Ahora bien, resulta imprescindible destacar el género insólito en el teatro de *El álbum familiar*: es explícitamente autobiográfico.¹⁵³ Por tal razón, todos los personajes que disfrutan de alguna relación de cercanía con el protagonista conllevan nombre posesivos –Mi Practicante, Mi Madre, etc.–, y el personaje correspondiente al autor se denomina “Yo.” Por analogía, las acotaciones también atestiguan a dicha calidad autobiográfica de la pieza, si bien, como veremos, de modo inusitado. Por consiguiente, el viaje que emprende la familia de José Luis a ninguna parte, es vista desde una distancia temporal, o la memoria del autor, a fin de que éste comprenda su herencia y la pugna sempiterna entre los sueños del futuro, representados por el tren, y el patrimonio, encarnizado en el álbum de fotos, que siempre llevará a cuestas.

¹⁵³ Llamativamente, Alonso de Santos, quien en rigor tiene el mismo número de hermanos que los que intervienen en la obra, la dedica a su familia.

Si un entorno familiar rígido, despótico y violento intentaba sofocar y encadenar a los hermanos en *Fuiste a ver a la abuela???*, serán, en cambio, la tirantez, la severidad, y los prejuicios de las autoridades franquistas, los que sirven de óbice para el niño-autor de *El álbum familiar*. Representantes del régimen franquista, estas autoridades le persiguen a su familia como fantasmas durante el viaje simbólico, perpetuamente recordándoles a sus parientes humildes que no tienen derechos, sino obligaciones. Análogamente, la familia de José Luis encarna a muchas familias de escasos recursos que fueron condenadas a la miseria en la España de Franco. De ahí que, a entonar Mi Practicante *Cara al Sol*, “*Mi Padre se levanta despacio y canturrea bajo, asustado. Todos los demás nos ponemos también de pie, y cantamos con él. A nuestras voces se unen miles de voces, triunfales unas, vencidos otras, en medio de sombras gigantescas y amenazadoras*” (Alonso de Santos, *El álbum* 68). De fijo, tales sombras ingentes e inquietantes representan las autoridades franquistas bajo las que las miles de voces que acompañan al Practicante se sienten obligadas a unir su canto, independiente de su ideología, muchas de ellas seguramente tan intimidadas y atemorizadas como el Padre de José Luis. En resumen, dicha imagen simbólica sugiere que este viaje memorialístico y simbólico que intenta emprender la familia de José Luis –aunque sólo el autor-hijo ha tenido la suerte de conseguir un billete–, no es únicamente particular, sino colectivo.

Al contrario de los padres del protagonista de *Fuiste a ver a la abuela???*, los del autor-protagonista de *El álbum familiar*, hacen hincapié en el papel de la memoria, y principalmente la contra-memoria de los vencidos. Aparte de apoyarle y regalarle un álbum familiar al autor-protagonista cuando éste, de niño, consigue una beca –su ticket para el tren metafórico de las oportunidades–, la familia también alienta la rememoración del Tío-Santo, fusilado durante la Guerra Civil. Más allá de fomentar la reminiscencia del Tío Santo, la familia inclusive lo mitifica y venera, como si fuera un Dios. Su mitificación parece servir para realzar la validez y vigencia de la memoria particular, dentro del seno familiar, respecto a tal trauma colectivo. Irónicamente, justo en el momento en que el autor-protagonista, de niño, pide a una alucinación-recuerdo de una chica que deje de acariciarle sexualmente, pues “nos va a ver mi tío el santo”, “*aparece entonces él como tantas veces, saliendo de su cuadro en la pared entre ruidos de ametralladoras que le fusilan una y mil veces [...] Se acerca en ese momento Mi Hermana Pequeña y ve al tío santo*”:

Mi Hermana Pequeña. – ¡Papá! ¡Papá! ¡El tío santo! ¡Ha bajado el tío santo de su cuadro!

Mi Padre. – ¡Venid todos! ¡Venid todos aquí! Justa, hija, vamos. Mi hermano va a darnos la bendición.

(Nos arrodillamos Todos delante del tío santo. Suenan ahora más fuertes las ráfagas de ametralladora. Al bendecirnos miro su mano como siempre. Le falta el dedo meñique. Lo tenemos metido en alcohol, como reliquia. De pequeño me daba miedo, ahora no.)

Yo. –Tío, el dedo que te falta lo tenemos nosotros en un frasco...

Mi Padre. – ¡Chiss!

Yo. –En el nombre del Padre, del Hijo, y del Espíritu Santo. Amén.

Mi Madre. –Ésta es la foto de cuando nos marchamos de aquella casa, de viaje, todos juntos, y el tío nos dio la bendición.

[...]

(Mis Hermanos besan la mano del tío, que se aleja.) (58-59)

En dicha escena, percibimos una confluencia temporal, dentro del sueño-recuerdo del autor, de varias maneras. Entre ellas, habría que incidir en el hecho de que no es únicamente la voz del niño-autor, el “Yo” autobiográfico, la que brinda una exégesis de las remembranzas desde un tiempo futuro, sino también la de otros personajes de su familia como la Madre, quien interviene en este momento del sueño-recuerdo, con el fin de narrar las fotos que seguramente el protagonista está viendo en el tiempo primero de la acción dramática. De igual modo, cabe señalar el modo por el cual el Tío Santo difunto resulta capaz de desprenderse del cuadro, puesto que, mediante los elementos ficticios del recuerdo, el autor infunde el cuadro plástico con calidades teatrales o cinematográficas. Queda patente que, dentro del recuerdo-sueño autobiográfico del protagonista, los vivos y los muertos se asoman y se comunican entre sí, dando lugar a la apariencia natural, dentro del mundo teatral que ha creado Alonso de Santos, de varios muertos vivientes y personajes fantásticos. Otro ejemplo de ello sería el momento en el que, estando en “la sala de espera” después de ser echados del tren metafórico del éxito por no poseer billetes, Mi Padre “*me habla de su padre, y de otras salas de espera, en otras largas noches cuando Yo aún no estaba*”:

Entonces empecé a recordar cuando yo hice también un viaje como tú...tú, con mis padres y mis hermanos, cuando era yo como tú...Yo estaba sentado donde estás tú ahora, y él me hablaba...Luego él se fue, y yo fui el padre. Algún día lo serás tú, serás tú el que llevará a sus hijos de viaje. Por eso lo mirabas todo con esa cara, con esos ojos grabándolo en tu mente para siempre: para aprender [...] Muchas veces me acuerdo de mi padre. Tengo una foto de él, pero está muy mal. Mira. Casi no se le reconoce. Está amarilla ya. Del tiempo. No hablaba mucho mi padre. Estaba siempre como dándole vueltas a algo. A lo mejor estaba también pensando en su padre. Nunca hablé con él. Me gustaría haber hablado alguna vez con él, haberle preguntado...Déjame. Déjame sentarme ahí, en tu sitio...

(Yo me levanto del sitio del hijo y se sienta él. Entonces aparece bajo una luz irreal la sombra de su padre, como en la foto, y se sienta en el sitio que estaba él. Y Yo los miro a los dos. Y me fijo muy bien en todo. Muy bien. Sin que se me escape nada, para cuando Yo sea el padre.)

...Noté de pronto que había alguien a mi lado. Era él. Lo supe por el olor del tabaco que fumaba, sin mirarle siquiera...

[...]

(No se dicen nada durante un rato. Yo los veo desde la oscuridad uno junto al otro, envueltos por el humo del cigarro del padre de Mi Padre, que lo ha encendido con un mechero de esos antiguos de mecha.)

El Padre De Mi Padre. – ¿Qué tal los chicos?

Mi Padre. – Bien. Un poco cansados del viaje.

El Padre De Mi Padre. – Al pequeño no le conozco. ¿Cómo se llama?

Mi Padre. – Juan Manuel. Está muy alto.

El Padre De Mi Padre. – Ya.

(Vuelve a hacer otro silencio. Me gustaría acercarme y decirles algo, pero ahora no me ven. Están solos los dos. Oigo sus respiraciones fuertes, roncadas.)

El Padre De Mi Padre. – Bueno, me voy. Ahora van a entrar y van a dar la luz.

Mi Padre. – Adiós, padre.

(Le da a Mi Padre un par de palmadas en la espalda y se aleja. Se vuelve desde la casi oscuridad.)

El Padre De Mi Padre. – En esa foto estoy muy mal. No me gusta. Me la hice para dársela a tu madre. Nunca me han gustado las fotos. Parece que está uno muerto en las fotos. Bueno, adiós.

Mi Padre. – Adiós, padre. Adiós.

(Y Mi Padre se dirige ahora a mí, y me dice:)

Era mi padre.

(Me despierto de golpe al dar alguien la luz de la sala de espera. Estaba soñando que Mi Padre hablaba con su padre.) (93-95).

Con ironía y ternura, este sueño-recuerdo dentro de la analepsis pinta la falta de comunicación verdadera que puede existir entre dos familiares, a pesar de que ambos se encuentran juntos, en el mismo viaje de la vida. Llamativamente, el Padre de Mi Padre comenta lo artificial de las fotos que, al contrario de la memoria particular y colectiva vivas, congelan el tiempo pasado en una imagen inalterable y unidimensional, efectivamente anulándolo.

Merced a las acotaciones filosóficas y literarias –fuentes de información autobiográfica y psicológica que informan, de modo narrativo, sobre los recuerdos del protagonista–, se convida al lector, de cuando en cuando, explicaciones sobre el porvenir dentro del tiempo del *racconto* surrealista. Así, por ejemplo, cuando la Abuela se refiere a la suerte de su gato, el mismo que se quedará con la vecina al marcharse la familia, el protagonista esclarece en la siguiente acotación: “*No me preocupo, aunque sé que [el gato] va a morir ahogado en un balde de agua cuando nos vayamos. Se va a suicidar. Lo sabremos mucho después, y tampoco nos dará pena*” (55). Más aún, dentro de las acotaciones, el autor-protagonista procura enmendar la puesta en escena de su memoria, si bien no resulta capaz de desmenuzar completamente los claroscuros de su reminiscencia: “*Pero... ¿Mi Abuela no murió hace mucho? [...] (55); “¿Seré yo el que llora?” (60); “¿pero se podía poner la radio en el tren?” (66). Éstos consisten en auto-preguntas que el dramaturgo-protagonista seguirá haciéndose a medida que va plasmando oníricamente su memoria a través de la acción dramática.*

Empero, el afán del dramaturgo de desglosar su memoria infantil no se manifiesta solamente en las acotaciones, sino también mediante el diálogo de la analepsis, sobre todo a la hora de hacer una referencia o tomar las fotografías que ocupan el álbum familiar:

Mi Madre. –Juntaros todos. José Luis nos va a hacer una foto de recuerdo a todos juntos. Para cuando se vaya.

Yo. – ¿Para cuándo me vaya? [...] Mamá, se ha puesto la abuela. La abuela no se puede poner en esta foto, ¿no? Usted abuela ya estaba muerta en esta foto, no se puede poner.

Mi Abuela. – A mí me gusta mucho salir en las fotos.

Yo. –Sí, pero para salir en las fotos hay que estar vivos, ¿verdad, mamá? Si no, es un lío luego.

Mi Padre. –Venga, qué mismo da. Seguramente aunque se ponga no saldrá.

Yo. –Si se pone, sale. Por esa misma razón podría ponerse el tío santo también, y todos los demás...

(Sale ahora el tío santo y trata de incorporarse al grupo. Detrás de él, Don Demetrio, El Practicante, Todos...)

Yo. – ¡Mamá! ¡Que se está poniendo también el tío santo en la foto! ¡Usted, don Demetrio, no, que es sólo de la familia!

[...]

Mi Hermana Mayor. –Pues espera. Quiero que mi hija salga también en la foto.

Mi Padre. – ¿Qué hija?

Mi Hermana Mayor. – ¡Mi hija! La que tendré, ¿verdad, abuela?

Mi Abuela. –Claro. Yo ya le estoy haciendo la ropita.

Yo. –En las fotos sólo pueden salir los que estén vivos en ese momento. Si no, no la hago, y ya está.

Mi Hermana Mayor. –Pues esperamos a que nazca.

Yo. –Pero si eso es de muchos años después. Luego le hago a ella una cuando nazca. [...] Quietos todos un momento. Sonreír que ya va. Papá, sonríe un poco, no pongas esa cara.

Mi Padre. – ¿Que sonría? No sé por qué voy a sonreír.

Mi Madre. –Tú siempre igual.

Mi Padre. –No tengo ganas de sonreír. Nunca en mi vida he tenido ganas de sonreír. Me he pasado la vida matándome a trabajar, haciendo siempre lo que no quería hacer pero tenía que hacer. No quiero sonreír, y no voy a sonreír, ¡leche! Quiero que cuando mi hijo mire esta foto, me vea así, como soy, la verdad. En este tren...en este tren que nos lleva, esperando que venga el revisor y tener que humillarme una vez más, pidiéndole perdón por estar haciéndonos esta foto sin tener permiso de nadie.

[...]

(Y esas lágrimas de Mi Padre corren por mi mente desde entonces, mientras el flash de la fotografía llena de luz blanca mis recuerdos y el ruido del tren circulando por mi cerebro se hace ensordecedor.) (70-73).

Habida cuenta lo ficticio de la foto como objeto memorialístico, no nos sorprende la resistencia del autor-protagonista ante la concurrencia de personajes difuntos y por nacer en ella. Y es que José Luis defiende los confines del género a partir de una lógica pueril que estriba en los patrones sociales. Por así decirlo, preconiza el hecho de que, al contrario del teatro, sólo los vivos en el momento de sacar la foto, deben intervenir en ella, amén de la necesidad de sonreír para la misma. Pero el Padre se rebela contra lo ficticio del medio fotográfico. Es por ello que reniega sonreír en la foto que pretenden sacarle justo en el momento en que, cansado, avergonzado y

desgraciado, se siente más impotente al discernir que “no tienen derecho” de estar en el tren, y que en cualquier momento el Revisor los echará del mismo. .

Ello nos lleva a una revisión del medio simbólico por el que se plasma la fotografía. Al contestar una pregunta sobre la influencia de Tadeusz Kantor y su pieza *Wielopole, Wielopole* (1980) en *El álbum familiar*, Alonso de Santos afirma:

Todo este fluir de la existencia, tan inquietante, es el que en Kantor he encontrado. Ese intento de Kantor, en su obra, de ser el autor, el director, el protagonista personal, espectador también de sus recuerdos. De sus recuerdos que ya no son sus recuerdos, porque, por mucho que intente reconstruirlos, sus recuerdos murieron. Esto de los recuerdos es como si queremos parar un río y lo hacemos hielo: ya no es un río. No se puede parar, las cosas se van. Como en la fotografía. Esa pretensión de que la fotografía es la realidad, es un chiste. La fotografía es la mentira más espantosa sobre la realidad. Una fotografía y la realidad no se parecen en nada porque precisamente la fotografía es la muerte de la realidad. Es una presunción decir que las artes modernas apresan la realidad de forma absoluta. El cine es un código. La fotografía es un código y tiene sus propias leyes. Y cuando vemos a la gente en las fotografías, si nos fijamos bien, vemos que no se parecen en nada. Nos han dicho que nos parecemos y nos lo hemos creído. Pero es una gran mentira. ¿Quién se parece en una fotografía a cómo es? ¡Ni siquiera la cara! Si acaso se parecerá cuando esté muerto. Entonces Kantor me motivó a escribir una inquietud que yo tenía dentro de mí: la lucha entre lo que fluye y lo que permanece, el álbum y el tren... (25).

En última instancia, la fotografía es un cacho estilizado del fluir memorialístico. De ahí que el intento del autor-protagonista-director y espectador de sus recuerdos, José Luis, de reconstruirlos fielmente, como si pertenecieran a un álbum de fotos, no resulta, pues han influido en ellos el olvido, la fantasía, los tiempos posteriores, así como la reminiscencia colectiva. En suma, el intento de retratar los recuerdos tal cual, resulta fútil; más bien, hay que adscribirlos a la memoria particular y colectiva, en continua revisión, pues tiene en cuenta la influencia subjetiva del filtro posterior por el que la persona recuerda. Dicha memoria no se encarnaría en el álbum de fotos, sino en el tren en movimiento perpetuo.

Sin embargo, la memoria del dramaturgo parte, eso sí, del álbum de fotos que el Padre regala al autor-protagonista cuando consigue la beca. Una vez subido al tren de las oportunidades, José Luis desenvuelve el álbum familiar, y lo contempla lentamente: “*descubro por qué tengo que ir, por qué me tuve que ir, mientras el tren avanza*” (Alonso de Santos, *El álbum* 111). En vista de esta combinación verbal del tiempo presente y el pasado en las acotaciones – las mismas que sacan a la luz el mundo interior del protagonista–, cabe sugerir que, conforme José Luis recuerda, va construyendo su memoria particular y colectiva en activa, en la que confluyen, por descontado, múltiples tiempos diferentes. En ocasiones se convergen dentro de las acotaciones el punto de vista infantil con el del protagonista de adulto: “*Los demás aprovechan que sólo soy un niño, un niño [...] Y yo grito desesperado en mitad de mi*

pesadilla de hombre, de hombre...” (101). El trauma del niño, regañado por las autoridades conminatorias, se vuelve pesadilla dentro de la memoria del hombre adulto.

Es por esta misma razón que en la memoria resucitada sobre el escenario de José Luis, *Mi Hermana Pequeña* describe, “*con voz muy lejana*”, como no puede, a pesar de sus esfuerzos, apagar la vela de su cumpleaños en aquella “sala de esperas de un lugar sin nombre”, pues nota “como si tuviera la boca pegada... como si no tuviera lengua” (88). Rodeada de su familia, vestida de modo carnavalesco, ella se ve obligada por parte del Sacerdote y Mi Practicante a convertir su fiesta de cumpleaños en algo más parecido a una ofrenda religiosa, pues estas autoridades le exhortan a llevar una corona de flores, su velo de primera comunión y mantenerse pegada a “*una enorme cruz en la pared de la sala de espera*”, pintada por el Sacerdote. Al evocar esta escena, el autor-protagonista afirma, desde un tiempo posterior, que aún “*retumban en [...] sus sienes el chirriar de la tiza y los carraspeos constantes del Sacerdote*”. Central a dicha reminiscencia cuyo ambiente se parece al de un mal sueño es el intento de José Luis de rebelarse. Trata de retirar “*esta cruz sin sentido*” sobre las espaldas de su hermana, y protesta en contra de las autoridades opresivas, metiches y prejuiciosas. A diferencia de su Padre –quien explica: “Ellos dicen lo que hay que hacer. Ellos dicen lo que es verdad y lo que es mentira, en lo que hay que creer y en lo que no hay que creer. Ellos dan los billetes para los trenes.” (90) –, el protagonista-autor no se resigna ante las autoridades. Termina subiendo al tren a pesar de los avisos, las inhibiciones, y los regaños de las autoridades religiosas, escolares, militares, e incluso vecinos, que lo rodean. Así, el álbum de fotos,

que seguramente José Luis se encuentra ojeando desde un tiempo posterior inconcreto en el momento de redactar la obra, induce este montaje de los claroscuros de la memoria, así como los sueños particulares y colectivos vinculados a ella.

Lo fantástico, subjetivo e inasible del recuerdo del dramaturgo termina patentizándose también en las acotaciones expresionistas. En ellas, por ejemplo, la entonación de la canción falangista “Montañas Nevadas” por parte de la Abuela, quien logra depurarla de su significado ideológico, pues le gustaba la letra a pesar de permanecer, en buenas cuentas, apolítica –jamás sabía a qué bando achacar el bombardeo que mató a su marido–, se describe de esta manera:

Cantan ahora todos menos Mi Hermana Mediana. Yo los miro desde la otra esquina del vagón cómo gritan y gritan queriendo ganar a los demás en un juego sin sentido. Las canciones se distorsionan en el tiempo, se mezclan con el bombardeo que mató a mi abuelo,

con campanas, con himnos triunfales y ruidos de trenes que no van a ninguna parte. Y parece como si el aire se quebrase en mil pedazos en mi recuerdo, en medio de un ruido tremendo (80).

Bajo este aspecto, Alonso de Santos no duda en resaltar la calidad fantástica del recuerdo por medio de acotaciones literarias, imágenes expresionistas, y efectos sonoros que, a todas luces, acentúan la confluencia temporal que caracteriza la memoria funcional. Los efectos sonoros también traen la realidad bélica, así como otros momentos significativos, al tiempo de la analepsis.

En algunas ocasiones, el mundo de la pesadilla que impregna la obra da pie a algunas imágenes realmente surrealistas, como, por ejemplo, cuando, al final de la Escena Primera, la familia intenta emprender su viaje:

Y empezamos a caminar, pero vamos en círculo, dando vueltas y vueltas una y otra vez sobre nosotros mismos. Así no llegaremos a ningún lado. Seguiremos dando vueltas, encerradas la familia en sí misma [...] Entonces Yo empiezo a gritar en mitad de sueño. [...] Y un ruido ensordecedor apaga la luz de mi pesadilla, desapareciendo todas las sombras en la oscuridad de mi mente (62-63).

Tal ambiente de pesadilla, semejante al de *Fuiste a ver a la abuela???*, se plasma, asimismo, por medio de algunas técnicas cinematográficas, tales como las imágenes ralentizadas que hacen hincapié una y otra vez en la sensación de la familia de José Luis de estar adherida a un lugar en el que se siente rechazada pero incapaz de moverse, o el modo absurdo por el cual toda la familia se cae aglutinada del tren, semejante a un dibujo animado recargado. Por cierto, una buena parte de esta suerte de humor negro, hispánico, irónico y surrealista responde al desajuste temporal entre la realidad y el sueño, lo cotidiano y los fantasmas. Surge, igualmente, en el diálogo y el discurso franquista que presuntamente se transmite por medio de la radio, la misma que se repite en las frases más simbólicas, como un disco rayado, al unísono con el traqueteo del tren en el que viaja, metafóricamente, la familia del dramaturgo: "...en este viaje en que estamos todos comprometidos, llevaremos a la patria, cueste lo que cueste...cueste lo que cueste...cueste lo que cueste" (66). Esta reproducción dentro del mundo del sueño-recuerdo remeda, de fijo, la insistencia y exageración de los momentos o palabras que más se destacan a la hora de poner en marcha la memoria funcional.

Aparte de convertirse en víctima de su pesadilla traumática, el autor-protagonista también dirige, con cierto grado de autonomía, la puesta en escena metateatral de sus propios recuerdos. En efecto, la última escena comienza de este modo:

(Miro a los míos y les veo mucho más envejecidos, cansados, como negándose a revivir los últimos recuerdos. Entonces Yo les coloco en sus lugares, les doy las últimas instrucciones, y todo comienza una vez más a suceder.)

Yo. –Tú estabas aquí, padre, tú a su lado, mamá. La abuela no, se había quedado en la sala de espera. Vamos, abuela, vamos. Tiene que quedarse adentro. Lévese su butaca de mimbre. Lévesela ya. Vosotros aquí, todos juntos, con los bultos. Estábamos nosotros solos. Acabábamos de salir de la sala de espera. No, ustedes no están aquí, es sólo la familia; nuestros fantasmas no entran hasta después. Pitaba el tren. Sonaban los altavoces con órdenes Altavoces. –«...colóquense en filas...todos con las documentaciones a punto...sigan las instrucciones...preparen los billetes.»

Yo. –Pasan ahora los dos guardias civiles a nuestro lado con el preso. Pasen. Pasen ya.

Guardia Civil 1. –Adiós, adiós señores. Buen viaje.

Guardia Civil 2. –Adiós, y mucho gusto.

Yo. –Y tú, padre, estabas preocupado porque no nos perdiéramos ninguno. Y tú, mamá, le decías lo de los cupones.

Mi Padre. –Sí, ya me acuerdo. ¡Venid todos! Cuidado, todos juntos, no vayáis a perderos alguno.

Mi Madre. –José, deberías repartir los cupones de la cartilla de racionamiento, y algo de dinero a cada uno de los chicos, por si nos separamos, o pasa algo. (105-106)

De manera un tanto pirandelliana, en esta escena parecida a otra de *El tragaluz* –pues toda la familia procurará subir, entre empellones, al tren simbólico que le llevará a una vida mejor, a la vez que se prepara por una posible dispersión de sus miembros–, el dramaturgo-protagonista ejerce de director teatral. Mas si bien Vicente de *El tragaluz*, fue propulsado a subir por motivos egoístas, José Luis vacila antes de subir al tren, ya que le apena la suerte del resto de su familia, hasta que, al contemplar el álbum familiar, reconoce que es hora de reclamar sus derechos en nombre de todos los suyos, en vista de que su éxito personal se extenderá, en cierto sentido, a toda su familia.

Un texto teatral basado en una historia verídica –una que debería ser más conocida, pero con frecuencia era distorsionada y tergiversada sobremanera– es *El corto vuelo del gallo* (1980), protagonizado por Nicolás Franco,¹⁵⁴ el padre del dictador. Este drama histórico de Jaime Salom estriba en una realidad que, en ocasiones, cuestiona, mitifica, desmitifica y/o se mezcla con la fantasía. A título de ejemplo, *El corto vuelo del gallo* sustiene el mito de las dos Españas, a la vez que desmitifica, sobre todo en el momento de su escritura, la invención franquista que Nicolás estaba a favor del régimen. A pesar del disimulo de Franco de la personalidad auténtica de su padre, el personaje teatral de Nicolás se caracteriza por su humanidad, la afición al juego, las mujeres, el alcohol, las idiosincrasias, la moral e ideas

¹⁵⁴ Nicolás Franco, Padre murió en 1942. Las notas necrológicas interrumpieron un período de treinta y cinco años de silencio con respecto al padre del dictador. En los textos de historia y biografías lo habían retratado, paradójicamente, como una “persona de ideas de orden” durante el franquismo, y “se le hizo entrar” póstumamente “en un orden establecido que él se había empeñado en denostar. (Abella, “Nicolás Franco” 84)

quijotescas –lo mismo rompe en pedazos el dinero franquista que su hijo Nicolás lo envía mensualmente, que rechaza la oferta del vecino de aprovechar de su parentesco con el Caudillo para beneficiarse del mercado negro–, amén de la repulsión que le provocan la tradición, la guerra, los curas, el esnobismo, el puritanismo y sobre todo su hijo Francisco.

Prueba de ello sería el hecho de que el dictador es un personaje ausente a lo largo de la obra. Después de escuchar, durante más de tres décadas, la perspectiva unilateral de Franco sobre su vida, la de su familia y la de España, Salom silencia este punto de vista de la memoria para dar paso a otra versión: la del Padre de Franco. Por primera vez sobre las tablas, un protagonista desmitifica al personaje público del Caudillo desde la esfera privada. En efecto, Nicolás Padre se dirige en balde a su hijo ausente el día de la victoria para censurar cínicamente su triunfo:

Hoy es tu día, el gran día que esperabas desde que eras niño, el que veían tus ojos negros y vacíos...Todos te obedecen y te aplauden...Gritan nuestro apellido. Miles de soldados vuelven hacia ti la mirada, marcando el paso...Todos te temen, todos menos yo. Yo no. ¿Qué puedes quitarme? Sí, tienes razón, ya no soy más que un viejo borracho, del que te avergüenzas...Pero óyeme bien, muchacho, óyeme. Todo iría mejor si hubieras bebido y follado un poco más, como tu padre...Estoy seguro. (Salom, *El corto* 141)

Si bien todos sus hermanos y su madre intervienen en *El corto vuelo del gallo*, y todos los personajes opinan sobre Paquito, el propio Padre de Franco rehúsa darle acto de presencia, pues se trata, esta vez, de *su* memoria. A título de ejemplo, todos los hijos asisten a la lectura del testamento de Pilar Madre, salvo Francisco. Cuando el Notario reclama “al tío guarro del padre” por rechazar siempre a su hijo Francisco, Nicolás lo asegura: “Por mí, como si la silla estuviera vacía” (199). El doble sentido irónico de dichas palabras, pues la silla que debería corresponder a Francisco permanece vacía sobre el escenario, “como si no existiera” el Caudillo, acentúa el ansia de Nicolás Padre de eliminar a su hijo más famoso de su memoria, amén del afán de Salom de enmendar la memoria colectiva sobre el dictador, tergiversado por el régimen franquista durante la totalidad del régimen autoritario.

Como observamos en el capítulo dos, Salom no solía escribir obras tan innovadoras, ni en el sentido temático ni en el técnico. Por ello resulta llamativo que *El corto vuelo del gallo* viene a ser una de las obras más experimentales, entre las redactadas sobre la Guerra Civil, durante la transición política. Según el propio autor, ha sido la personalidad y vejez del protagonista a retratar que lo ha llevado a servirse de un estilo libre: “La idiosincrasia misma de los protagonistas me llevaron a una absoluta espontaneidad, libre del rigor de tiempos y espacios, entremezclando escenas

pasadas, presentes e imaginarias, con un realismo fantástico y mágico. Con el exceso de riqueza con que a veces el tiempo premia o castiga las mentes que han vivido demasiado” (*“El corto”* 90). Efectivamente, Salom comienza su obra en el año 1939, con una narración descriptiva en voz pasada por parte de la segunda mujer de Nicolás, Agustina, y de ahí en adelante hilvana y entremezcla un sinfín de recuerdos, tiempos, espacios y personajes dramáticos, si bien no señala precisamente en sus acotaciones cómo escenificar ni enlazar sobre el escenario tantos cambios anacrónicos del tiempo y sobrepuestos espaciales. Lo dejaría, sin duda, a la discreción del director.

He aquí algunos ejemplos de los anacronismos, confluencias, juegos y saltos temporales. Nada más salir su mujer a deshacerse del dinero mensual que lo mandó el régimen franquista por medio de su hijo Nicolás, el protagonista comienza a toquetear la Criada de su antigua casa –¿en sueños o reminiscencias?–, quien también describe el protagonista ¿al público? Esta escena se confunde con la entrada de la hijos de 20 a 25 años de Nicolás, un evidente anacronismo, pues él dejó la casa familiar para vivir con Agustina cuando sus hijos eran más jóvenes. En cualquier caso, el Padre les trata como si fueran niños pequeños, preguntándoles por qué no estaban en el colegio, cuestión que no les sorprende en absoluto a pesar de sus edades. Sin embargo, al preguntar por su hija Paquita, quien murió a los cuatro años, sí que extrañan sus hijos, por lo que Nicolás responde: “a veces la memoria confunde un poco las fechas y las edades” (115). De modo parecido, en el momento en que su primera mujer, Pilar, y el amigo Ambrosio ofrecen sus descripciones respectivas en voz pasada de Nicolás, se confunden los espacios de la casa –la esfera de la Madre Pilar– y el mar, el espacio libre del Padre Nicolás. Los hijos, salvo, claro está, Francisco –el sempiterno personaje ausente omnipresente–, franquean los espacios y tiempos también. A título de ejemplo, el día en que Nicolás deja a su mujer y sus cuatro hijos para trasladarse a Madrid y convivir con Agustina, se solapa con un día muy posterior en el tiempo, el del desfile de la victoria y el final de la Guerra Civil.

Algunos redivivos también acuden, mediante la memoria del Padre, a intervenir en una que otra escena que acontece después de sus muertes, y en otras ocasiones, predicen el futuro desde una época anterior. Más de dos decenios antes del estallido de la Guerra Civil, cuando el Padre Nicolás acompaña a la Madre Pilar a ver a su hijo Francisco, gravemente herido en la guerra de África, surge una prolepsis –dentro de la analepsis ya iniciada– sobre el vuelo transcendental y célebre de otro hijo, Ramón, en 1926. Dentro de la prolepsis, Nicolás hijo vaticina tiempos venideros,

como si los hubiera vivido ya, mientras que el choque fatídico del avión de Ramón en 1938 se confunde con el desfile de la victoria de 1939, año en que Ramón, muerto, conversa sobre su accidente fatal con su Padre vivo:

Nicolás, padre. –Siempre deseaste volar más alto que nadie. (*Abraza a Ramón*).
 Nicolás, hijo. –Y esto no es nada, papá. Dentro de diez años, en 1936, otro hijo tuyo llegará nada menos que a jefe supremo de la nación.
 Nicolás, padre. –¿De veras?
 Nicolás, hijo. –¡Y mantendrá su puesto, contra viento y marea, durante cuarenta años!
 Nicolás, padre. –Nicolás... ¡Lo sabía! (*Va a abrazarle*).
 Nicolás, hijo. –No se trata de mí, papá...sino de nuestro hermano Francisco...
 Nicolás, padre. –Vaya...
 Ramón. –Le nombrarán General de los Generales, ganará la guerra, se deshará de sus enemigos y acapará todos los honores habidos y por haber.
 Nicolás, padre. – ¡El Señor nos asista! [...] (*De pronto, ruido intenso de avión que capota, cae el mar y explota.*) ¿En qué fecha ocurrió el accidente que costó la vida a nuestro hijo Ramón?
 Pilar, madre. –No lo sé. Yo llevaba ya más de cuatro años muerta. Yo fui la primera de nosotros en desaparecer... (*Se levanta y hace mutis*).
 Nicolás, padre –Agustina, ¡Agustina! Tú que tienes una gran memoria y lo recuerdas todo, dime, ¿qué día murió Ramón?
 Agustina. – (*Que ha aparecido.*) El 28 de octubre de 1938. A las 5'25. Su aparato entró en barrena desde 3.000 metros y cayó al mar frente a las costas de Valencia.
 Nicolás, hijo. –Yo presidí el duelo. Fue un gran entierro al que asistieron las autoridades eclesiásticas, civiles y militares de la plaza.
 Nicolás, padre. – ¿Por qué, Ramón? A mí tienes que explicármelo...
 Ramón. –Debí haber cancelado el vuelo, pero en guerra no existe tiempo malo. [...] Estaba muy deprimido. Me desvelaban por la noche los recuerdos, no podía dormir ni vivir. ¿Sabes cuántos ataques tuvimos que realizar contra poblaciones civiles? ¡170! 2.500 muertos, 3.500 heridos...Pensar que unos años antes, cuando nos sublevamos en Cuatro Vientos no quise bombardear el Palacio Real, porque jugaban unos niños en la Plaza de Oriente.
 Nicolás, padre. –Fue una sorpresa para mí que te unieras a tu hermano...Tú eras un revolucionario. Te denominabas a ti mismo diputado del pueblo. Estabas loco. [...] ¿Qué se hizo de aquel muchacho ilusionado que puso su fama al servicio de los oprimidos..., perseguido y encarcelado por tomar parte en todos los levantamientos contra las dictaduras? (*Se repite el estrépito del avión, que se precipita y explota.*) [...] Abre la ventana, Agustina.
 Agustina. –No te gustará. El cielo está negro de aviones que evolucionan sobre el desfile. (166-171)

Aparte del batiburrillo de tiempos y espacios, de muertos y vivos, esta escena también pone de manifiesto algunos hechos históricos, solapados con una historia particular, todos los cuales representan el desglose y la síntesis del anciano Nicolás de su propia memoria.

A través de la conversación de su familia, de ideologías diversas, sobre el dictador, atestiguamos la deconstrucción del Caudillo famoso, quien a pesar de hacer hincapié en la importancia de la familia, jamás se reconcilió con su Padre. Éste hasta veda la palabra a su hijo famoso –“¡Ah, no! Me niego. No quiero escucharle. Me tapo los oídos. Ahora el sordo soy yo. Sordo y ciego.” (205)–, descartando, desde antes de que se convirtiera en dictador, la versión de Francisco de su historia particular y colectiva. Como portavoz del propio autor en el año de la escritura de la obra, 1980, éste resta importancia, por tanto, a la exégesis de la memoria social y particular

brindada por el Caudillo, después de más de tres décadas de alzarse como la única permitida. Las palabras que dirige Nicolás padre al Sargento franquista –“Si fuerais más sensatos, escucharíais mis palabras –que le conozco desde que nació” (212)– no han dejado de cobrar validez a la luz del distanciamiento temporal de la dictadura y consiguientemente, de nuestro conocimiento del pasado.

Pues bien, Salom incorpora, asimismo, escenas fantásticas a este revoltijo de la memoria histórica de Nicolás Padre. Durante la celebración del nombramiento de Ramón al puesto de director de aeronáutico durante la Segunda República, se asoma Pilar Madre, quien recuerda a su ex marido que no estuvo en aquella fiesta, ya que jamás estaba de acuerdo con que su hijo fuera republicano:

Nicolás, padre. – ¿Pues cómo lo recuerdo ahora con tanta claridad?

Pilar, madre. –Quizá porque lo deseaste. Hubiera sido la última vez, nuestra última conversación.

Nicolás, padre. –Te estoy contemplando, tan joven y tan bonita como siempre.

Pilar, madre. –Ya no lo era. Tenía sesenta y cinco años.

Nicolás, padre. – ¡Nunca tendrás esa edad para mí! ¡Te lo prohíbo! (*Pausa.*) Cuando salías de misa mayor, con tus padres...eras la más hermosa muchacha de El Ferrol [...] (*Se acerca a ella y la besa suave, dulcemente.*) Si me hubieras comprendido alguna vez... [...] Si hubieras compartido mis ideas.

Pilar, madre. –Son todos unos beatos que tienen envidia de tu espíritu de libertad.

Nicolás, padre. –Si te hubiera gustado bailar...

Pilar, madre. –Nunca me invitaste a hacerlo.

Nicolás, padre. – ¡Creí que no sabías! ¿Me hace el honor de concederme este vals?

Pilar, madre. –De mil amores...

(*Bailan unos compases.*)

Nicolás, padre. –Si me hubieras acompañado a Madrid...

Pilar, madre. –En cuanto hagas sólo así, con los dedos... (*Chasqueando los dedos.*)...te seguiré a donde tú quieras.

Nicolás, padre. –Al volver del casino por la noche, me acercaba a tu cama temblando de deseo...Pero tú dormías siempre...o te hacías la dormida.

[...]

(*Entra Agustina, que enciende la luz y rompe el encanto. Se cubre con una bata de felpa.*

Pilar, madre desaparece.)

Agustina. – [...] Aquella fue la última vez que hicimos el amor, y les juro que fue tan hermosa como la primera.

[...]

Nicolás, padre. – ¿Y si te dijera que en realidad esta noche...no he hecho el amor contigo?

Agustina. –Te contestaría que te equivocas. Me has dejado molida.

Nicolás, padre. – ¿Y si hubiera estado pensando en otra mujer?

Agustina. –Has dicho un nombre, me ha dado cuenta...Pero esa mujer deseada, sólo ha existido en tu imaginación, y por supuesto nada tiene que ver con tu pobre esposa, que en gloria esté...Esa mujer, capaz de dejarlo todo para seguirte, entregada sin reservas y que aún pueda gozar contigo, a tus ochenta años, si acaso existiera, llevaría un nombre muy distinto al que pronunciaste... (192-195)

Así, luego de la reminiscencia particular de Nicolás sobre un evento colectivo –el nombramiento de su hijo Ramón–, aparece su ex mujer, ya difunta, en otra remembranza ficticia suya, comportándose tal cual él siempre hubiera deseado que actuara. Acto seguido, se confunde el acto de amor que disfruta con Agustina con uno

imaginario que le hubiera gustado gozar con su ex mujer difunta. Pero en lugar de enfadarse la segunda mujer, ésta, al igual que Pilar lo había hecho anteriormente, le da rectificando su memoria. En otra ocasión, se escenifica la misma escena dos veces, en versiones distintas, por lo que Ramón remedia la memoria sesgada de su padre. En todo caso, el deseo del padre de recordar todo, como a él le hubiera gustado que fuere, da pie a tales escenas fantásticas.

Nada más morir Nicolás Padre en 1942, se confrontan las dos crónicas distintas del padre de Franco: la de la familia Franco –quienes se esfuerzan por mantener la apariencia de una familia unida–, y la de Agustina, una mujer liberal que siempre le amó. Cuando Pilar-madre, difunta, carea a Agustina, reclamando todo el suyo –incluso el cadáver de su ex marido–, Agustina clama con razón: “La señora murió hace muchos años...”. La réplica religiosa y esnobista de Pilar-madre representa también la de su hijo Francisco: “El matrimonio y la familia están por encima de la vida y de la muerte. La Divina Providencia acaba siempre por separar el trigo de la cizaña...las esposas de las criadas [...] Pero pronto enterrarán su cadáver junto al mío y todo volverá por fin a su orden” (224-226). Por tal razón, Agustina, fiel a los deseos de su hombre y como una anti-heroína del teatro *iberista* de Martín Recuerda, procura en vano defender el cadáver de su hombre, asegurando al Oficial que había acudido a trasladar al cuerpo, “Podrá encerrarnos a las dos, o matarnos...pero nunca conseguirá que no hayamos vivido.” (234) La memoria histórica, en perpetua revisión por parte de personas como Jaime Salom, terminará otorgándole la razón. Pilar, hija, por su parte, hace constar la versión oficial, como si estuviera defendiéndola ante un investigador de la memoria histórica:

¿Robar el cadáver? Eso es una mentira de los historiadores. ¡Con lo fácil que es robar cadáveres! Le envolvimos con una manta, le metimos en una ambulancia... ¡Y al Palacio! No. Nunca tuvimos ningún trato con ella, ninguno de los hermanos nos ocupamos nunca de la situación económica en que quedaron. La niña no era hija de mi padre. ¡Qué va! Otra mentira. Sobrina de Agustina. Y no es verdad que se pareciera a mí cuando tenía su edad. Éramos, pues, una familia de la clase media como tantas, una familia normal, que por las vueltas que da la vida se vio metida en la Historia. Nada más. (237)

Desmiente así los mitos fomentados por los historiadores en torno a su familia “normal”.

Pero la versión que impone es la de Agustina y Nicolás, una pareja que amó y gozó de la vida, sin miedo de defender sus ideas liberales. Nicolás Padre, ya difunto, regresa al centro del escenario “*de espaldas*”, acompañada de Agustina y su hija, para reclamar el trato farsante de la memoria de su persona por parte del régimen de su

hijo: “El cadáver quedó depositado durante toda la noche en la habitación del Palacio en la que murió Alfonso XII y que su viuda, la Reina María Cristina, convirtió luego en Capilla. ¿Qué te parece? Después de hacerme en vida las mil perrerías van y, para mayor Inri, me meten ahí... ¡como si no supiesen que siempre fui republicano!” (238). Luego agrega mordazmente, como si estuviera dirigiéndose al público, “¿Sabéis quién ha mandado un telegrama de pésame? ¡Hitler! ¿No te jode? (*Tirando el periódico.*) ¡Valiente mascarada!” Como contrapunto a esta historia fabricada sobre Nicolás padre por parte del régimen franquista, Agustina tiene la última palabra – “La historia, que no regateará páginas para su familia, apenas hablará de él... Pero con todas sus cosas, fue el mejor de ellos, te lo aseguro” (239) –, la cual impulsa el último recuerdo de la obra: el del primer día en que conoció a Nicolás padre.

El siguiente drama histórico a tratar, *Y María tres veces amapola María* (2001) de Maite Agirre, tiene como protagonista, como apunta su subtítulo, a la dramaturga y diputada para la Segunda República, *María de la O Lejárraga, una mujer en la sombra*, pues publicaba sus obras bajo el nombre de su marido, Gregorio Martínez Sierra, cuyo reconocimiento, por tanto, era mayor que el de ella. Una autora vascuence, Maite Agirre escribió este texto teatral a partir de los diarios de la propia protagonista y el libro biográfico *María Lejárraga, una mujer en la sombra* de Antonina Rodrigo, intertextualizando, a la vez, las obras de teatro de María Lejárraga y la poesía de Juan Ramón Jiménez, en cuya persona se basa el personaje “El Poeta” en *Y María tres veces amapola María*. Atiborrada de elementos musicales –la danza, la música clásica de Manuel de Falla, canciones populares, y una romanza de una zarzuela–, plásticos, circenses, carnavalescos, y personajes de la “Comedia del arte” italiano, *Y María tres veces amapola María* se inspira en múltiples géneros artísticos y se divide, en buenas cuentas, en dos partes temáticas: la primera versa sobre el fracaso del amor y la segunda sobre el hundimiento de la Segunda República a raíz de la Guerra Civil, si bien ambos se solapan en ocasiones.

La obra comienza y termina con –además de intercalar a lo largo de la acción dramática– varias puestas en escena de dramas y guiñoles escritos por la protagonista, cuya representación parte de, e interviene en, los recuerdos de María. Así, por ejemplo, después de dialogar “*dos jóvenes que tienen el aspecto de las figuras picasianas de la época rosa y azul: arlequines, comediantes...*” sobre el amor y las trabas para el mismo, la protagonista, que se supone que les estaba observando como

una espectadora teatral, entabla conversación con sus personajes de modo Pirandelliano:

(Una mujer, que llamaremos María, viene iluminada suavemente. Está mirando a los titiriteros. Está sentada en un butacón rojo. Su presencia es 'un fuera de escena'. Lleva el pelo largo y grisáceo)

María. —...titiriteros de mi memoria, recordando, vuelva a vivir las horas dichasas.

La Joven. — *(Con desconfianza)* ¿Quién es usted, señora?

María. — Quien os hace existir y ser recordados. Vuestra autora.

La Joven. —Se equivoca, nuestro autor es Gregorio Martínez Sierra.

El Titiritero. — ¿Quién es Gregorio Martínez Sierra?

La Joven. — *(Enérgica)* ¡Gregorio es nuestro autor!

María. —Ahora sólo una sombra que acaso habrá venido —como tantas veces cuando tenía cuerpo y ojos con que mirar— a inclinarse sobre mi hombro para leer lo que yo iba escribiendo...Gregorio era mi compañero de camino.

(Levantándose y acercándose a los jóvenes) Ahora su muerte me priva del inapreciable favor de cubrir con su nombre nuestras aventuras. *(Se gira hacia el público y se lleva la luz con ella)*

Estoy convencida de que todas las obras ganarían en interés humano si pudiéramos ignorar en absoluto al individuo que las compuso. [...] El ideal sería acertar a escribir obras perfectas, cuyo autor quedase para siempre ignorado. (Agirre, *Y María* 2-3)

De esta forma, María incide en el hecho de que, como dramaturga, forja la memoria colectiva de sus personajes. Aunque, como todos los espectadores y lectores de su obra, sus propios personajes crean que su marido era el autor que les dio vida, ella admite, por lo menos a sus protagonistas, que fue la autora auténtica de su génesis.

Al igual que los “Autores” de algunas obras de Pirandello y Unamuno, a saber *Seis personajes en busca del autor* (1921) y *Niebla* (1907) respectivamente, la dramaturga y sus personajes discuten la autonomía de éstos, amén del papel que tienen los propios recuerdos de María, y las fantasías que albergan, en su invención literaria:

María. — *(Mirando a la joven)* Los personajes sois todos unos embusteros.

(El titiritero y la joven miran a María)

La Joven. — ¿Y los recuerdos? ¿No te mienten acaso los recuerdos?

María. —Mis personajes no tienen nada que ver conmigo, vosotros habláis y yo os cojo la palabra.

La Joven. —Pues sigamos hablando y veamos si no nuestras voces las que vamos a escuchar o el latido de tu corazón.

María. —Seas un personaje o seas mi corazón el que me habla, haz el favor de callarte.

La Joven. — ¿Soy tu esclava?

María. —Soy yo tu esclava, vuestra esclava.

El Titiritero. — *(Interviniendo con energía)* Muy bien, pues haz que ella me crea, que es verdad que la quiero.

María. —Embustero. (Agirre, *Y María* 6)

Así, la autora-protagonista interviene en y opina sobre la puesta en escena de su propia obra. Este recurso del *teatro en el teatro* permite que se plantee y se indague en un punto clave dentro de la teoría literaria: ¿Es el autor el que siempre impone el modo de ser de sus personajes, como un autócrata, o son éstos, en algún momento, los

que comienzan a disfrutar de su propia soberanía, emancipándose de su autor al igual que los hijos de sus padres?

De hecho, existe una cierta fluidez entre el patio de butacas ficticio y la dramaturga-protagonista, no sólo en el *teatro dentro de teatro*, pero también entre los personajes de Agirre y los espectadores verídicos. Así, aparte del traspaso del Titiritero-Faustino al público ficticio en la puesta en escena de la obra de María, el Poeta –Juan Ramón Jiménez– también “*se sienta entre el público*” real, anunciando: “Me he convertido de protagonista en espectador” (9). En virtud, tanto de tal traspaso espontáneo como de la ira rebelde contra su propia autora que ha manifestado el personaje La Joven, María determina terminada “la comedia”.

Al irse los titiriteros con sus amores y desamores, surgen, por su parte, el recuerdo de la dramaturga-protagonista sobre su propia vida amorosa, y específicamente su vida conyugal. Sobre el escenario del teatro, se asoma, de muerto viviente, su marido difunto –es decir, la memoria del mismo–, como por arte de mágica escénica, y de modo parecido al conjuro de Carmela, de espectro viviente, por parte de su marido Paulino en *¡Ay, Carmela!*:

María. – (*Mirando a su alrededor en donde el lento desplazamiento de una roca ha creado un ambiente diferente*) La casa agradable blanca y vieja... ¡Gregorio!...El recuerdo de Gregorio me sigue. Tal vez tras él siga el mío, ¿quién sabe hacia qué inmensidades o abismos? ¡Gregorio, Gregorio!! Me gusta gritar este nombre, sin más; gritarlo simplemente, sin esperar nada...

(*Vemos a María de pie, mirando hacia el público. Unos brazos de hombre la abrazan por detrás. Oímos una voz grave. Es Gregorio*)

María. –Gregorio, Gregorio, sé que has dejado de amarme. Es terrible, terrible, has dejado de amarme...Aquel despertar juntitos, perezosear un rato en la cama, felicidades menudas...perdidas...

Gregorio. – (*Sigue abrazando a María por detrás*) Sin ti todo me parece provisional. Afortunadamente, María, tus cartas se parecen mucho a ti, y leyéndote te oigo y te veo.

María. – (*amorosa, intentando seducirle*) Gregorio...Querido Gregorio ¿quién sabe si te acuerdas de mí...?

Gregorio. –Niña mía. ¿Que si me acuerdo de ti? Tendría que olvidarme de mí mismo para no acordarme de ti. Me acuerdo todo el día, haga lo que haga.

[...]

María. –Gregorio, quiero que nuestras obras lleven tu nombre. Puesto que son hijas de legítimo matrimonio con el nombre del padre tienen bastante. (11)

En efecto, se observa que la desconfianza, por parte de María, del afecto del Titiritero para La Joven, estriba en la experiencia de la propia dramaturga con el amor y en el hecho de que no pudo tener hijos con su marido, por lo que le regaló, en lugar suyo, sus obras. María se contentó con permanecer en la sombra y darle crédito a Gregorio, pues la fama no le parecía esencial a su felicidad. Así y todo, siempre dudó del cariño y el amor que su marido tenía para ella, pues Gregorio le fue infiel con una mujer más

joven, Catalina, una actriz que le dio hijos de verdad. Irónicamente, esta amante pensó que era la inspiración para la obra de Gregorio, ya que, como todos, no sabía que su mujer era, en realidad, la verdadera autora de la misma.

Pues bien, tal recuerdo sobre Gregorio induce, a su vez, la re-representación sobre el escenario, aunado con información documental y un poema de circunstancias de Rafael Alberti, de la memoria particular y colectiva de María con respecto a la Segunda República, amén de su participación en el gobierno nuevo en las funciones de Diputada. A lo largo del segundo acto, el énfasis en el fracaso del amor que se advertía durante el primer acto, da un giro hacia la historia particular y colectiva de la Segunda República, así como la Guerra Civil y el exilio, retratados desde la perspectiva de María Lejárraga. Turnando entre la voz pasada y la voz presente – cuando María se adentra por completo en la re-representación de su remembranza–, la protagonista se vuelve más activista y feminista, renunciando, por un tiempo, al teatro, y arengando a los del pueblo, y sobre todo a las mujeres, durante el segundo acto. En una ocasión María se sienta, de cara al público, “*en su butacón rojo*”, formando así “*dos planos espacio-temporales distintos y superpuestos*” (15). A renglón seguido, la protagonista alterna entre el dirigirse hacia al público para narrar la historia e intrahistoria colectiva de la Segunda República y el dialogar con una Joven pobre sobre su vida durante la Segunda República, amén de procurar convencerle de la importancia del alfabetismo.

Durante esta sucesión de narraciones dentro del primer tiempo dramático, y diálogos con La Joven de la época rememorada de la República, “*los titiriteros con aspecto grotesco entran en escena acompañados de la música*”. La Joven de la República se aprovecha del titiritero para ilustrar su descripción de su esposo, quien murió en su lugar de trabajo: “Mi hombre era como éste... (*Coge de un brazo al titiritero*). Anda saluda a la señora (*el titiritero se niega a saludar y la joven lo deja*) y lo mató la máquina...y no me dieron ná, porque dijeron que había sido por imprudencia suya...vamos, lo mismo que si hubieran querido decir que se había matado por gusto...” (17). Queda patente que el titiritero reniega de participar en la re-representación de esta intrahistoria, la cual termina convergiendo con la Historia al ser recitados los nombres de feministas socialistas y renovadoras como Dolores Ibarruri, Clara Campoamor, etc... A continuación, se intercalan narraciones en voz pasada por parte de María, sobre el trauma colectivo de la Guerra Civil, con

representaciones metateatrales, por parte de Los Titiriteros, El Poeta, y las Altavoces, del tiempo bélico al que recuerda María.

Al marcharse todos al exilio, se impone sobre el escenario el tono melancólico, contemplativo y solitario. Una escena epistolario en la cual María comienza y termina la lectura de una carta, cuya parte intermedia es leída por su marido mientras la escribe en el tiempo pasado, da paso al montaje de la muerte de Gregorio: “*Se ilumina la escena y vemos a María sentada en su silla y a Gregorio a sus pies como muerto*”. El fallecimiento de su marido desata el resentimiento reprimido en María, quien reclama, ante el cuerpo yacente de Gregorio:

¿Quién se ha retirado, a la hora del triunfo, para dejarte a ti toda la vanagloria? ¿Quién ha hecho el silencio en torno tuyo para que no se oyera más que tu voz? ¿Para que no se escuchara más que tu nombre...y el de ella? [...] ¡Sentí mi derecho como un pecado. Mi inteligencia como un crimen! Puse toda mi fuerza a tus pies y en lugar de gritar ‘¡quiero vivir!’, neciamente me dije ‘quiero ayudar al hombre’. A fuerza de siglos de esclavitud hemos llegado a tener alma de esclavas. [...] No sé por qué me enfado contigo precisamente hoy, que deberías descansar en paz. [...] Gregorio, sé mi amigo hoy, consuélame, estoy tan triste. (18-19)

Luego de recriminarle justamente a su marido difunto, le invade, de nuevo, el sentimiento de culpabilidad y luego, de soledad. En medio de tales emociones conflictivas, le invoca a su marido que, coadyuvado por la magia teatral, le acompañe, nuevamente, sobre el escenario. Al asomarse esta vez, el espectro viviente de su marido procura consolar a su mujer, quien arrepiente de su pasado, inclusive animándole a María a seguir soñando con su ejército de lectores utópicos que ella describe así: “Un pacífico ejército pasa los montes; una hueste sin armas. Sin armas, no. Todos llevan un libro en la mano, y todos van diciendo: ¡Acercaos, mirad estas figurillas curiosas: son letras! Con estas letras, se acierta a escribir; en estas letras, se puede leer. Con estas letras, por estas letras se entiende y se ama el nombre de la libertad [...]” (20) De repente, en medio de sus cavilaciones, María se dirige al muerto viviente de Gregorio para recordarle su calidad ficticia:

María. –Te quisiera decir un secreto...no te ofendas...No existes.
Gregorio. – ¿Quién te despierta, entonces? ¿Quién te aguijonea? ¿Quién te detiene?
María. – ¡No me dejas vivir, pero no existes!
Gregorio. – ¿Quién te consuela? (20)

Como respuesta a la última pregunta de su pareja, se desvanece Gregorio, y en su lugar se escenifica una fiesta carnavalesca, protagonizada, como no, por personajes de las obras de María –prosopopeyas, figuras alegóricas y de guiñol que surgen del recuerdo y del pensamiento de la protagonista–, y en la cual hasta los espectadores

hacen acto de presencia. En conclusión, está visto que las obras de teatro que escribe María constituyen una pasión y un consuelo para ella.

3.2.3.1-6: El tema del exilio: Paco Ignacio Taibo, Guillermo Heras Toledo y Laila Ripoll

Un escritor exiliado, Paco Ignacio Taibo, se sirve de la maleta, símbolo central de la nostalgia y la voluntad sempiterna de regresar a España de los españoles exiliados en México que convivieron en el limbo sempiterno entre su país de origen y su país de acogida, en su pieza *Morir del todo* (1983). Debido a este uso emblemático de la maleta para representar a los exiliados, *Morir del todo* recuerda la colección de piezas breves *Guardo la llave* (1999) y la obrita *La maleta* (2003). En cierto sentido, este “puzzle espectáculo” de Paco Ignacio Taibo, parafraseando las palabras de la actriz Azucena de la Fuente, o “amplio retablo de toda la peripecia de nuestro exiliado”, como lo califica el director, José Luis Alonso de Santos, ostenta una estructura parecida a los susodichos dramas breves, pues el único vínculo entre sus veintitrés escenas cortas es el contenido del exilio español de 1939 en México y la presencia frecuente de los protagonistas de nombres genéricos, Hombre y Mujer, quienes cambian de vestimenta para señalar cualquier mudanza escénica, se dirigen con frecuencia al público, y encarnan a una amalgama de exiliados españoles. Dedicada a dos actores famosos del exilio español en México, Ofelia Guilmain y Augusto Benedico, la subtitulada “crónica representable” de Taibo alterna escenas narradas por parte del Hombre y Mujer –las cuales emplean, en voz pasada, la primera persona plural y describen, con nostalgia, emoción, y decepción, la experiencia del exiliado español–, con otras que dramatizan directamente algunas anécdotas cómicas, irónicas, equívocos, choques y lecciones cultural-históricas, sirviéndose de un tono lírico o coloquial, experimentados por los españoles en México. De igual modo, la Mujer hace hincapié en los claroscuros de la memoria del exiliado, quien exagera, deforma, y embellece sus reminiscencias sobre su país de origen a raíz de la nostalgia sempiterna.

Intercalado en estas escenas se encuentran lecturas intertextuales de algunos poemas cuyo tema es el exilio, escritos por parte de Luis Cernuda, Enrique Díez-Canedo, Juan José Domenchina, Juan Rejano, León Felipe, Emilio Prados, José Moreno Villa, y Pedro Garfías. Son leídos, o bien por otros personajes que intervienen

en la obra o bien por el poeta mismo. De hecho, la lectura de un poema de Pedro Garfías cierra la obra con los versos que la dieron título: “Pueblo mío desgarrado/ voz que revienta en sollozos/ Dejádme morir del todo”. Entre la lectura y el canto final de los mismos versos, La Mujer colige su significado: “No dejemos a Pedro Garfías, a ninguno de nuestros poetas, mujeres, albañiles, cocineros, arquitectos, escritores...no los dejemos morir del todo”, por lo que el Hombre ruega al pública: “Hoy pedimos que la memoria rescate al exilio porque si se olvida esta larga y asombrosa aventura del ser español, se habrá matado del todo un momento excepcional y ejemplar de la historia de España.” (Taibo 76-77). A través de los escritos del *hombre actans* de Taibo y los otros poetas, estos autores procuran dar voz a la intrahistoria y la Historia española del exilio mexicano, para que perdure en la memoria colectiva del pueblo.

Y es que Taibo no quiere que la memoria social española haga caso omiso a una parte imprescindible de la historia colectiva, la del bando republicano, como lo ha venido haciendo, avalado por el poder, con la de los nativos vencidos hace siglos durante la conquista española de México. De ahí que, en una escena titulada *La historia*, interviene la voz del indígena en el siglo XVI. En cierto sentido, los exiliados del siglo XX se dieron cuenta que “la historia tenía otra historia que contarnos”, la versión de los nativos vencidos, la cual, independiente de su lejanía temporal, no difería tanto de la suya: “Acostumbrados a escuchar desde los libros de texto a los vencedores, no sabíamos que también los vencidos tuvieron voz [...] Entrábamos en la historia de México de puntillas, atentos a lo que los vencidos nos pudieran decir. Porque nosotros éramos los vencidos, también.” (68) De esta manera, su condición de vencidos, de creadores de una contra-memoria histórica, menospreciada por el poder, les incita a conocer, revalorar, y empatizar con la memoria relegada de otro grupo infravalorado, la de los aztecas rendidos por Hernán Cortés y los conquistadores españoles. En este sentido, el destierro a México les dio una oportunidad magnífica de alejarse de la óptica imperialista de la conquista del siglo XVI que aupaba el régimen franquista, y acercarse, más bien, a la de los indígenas mexicanos: “Era necesario reconsiderar el paso de la historia por México y España. Era necesaria una visión desde el otro lado del mar. Era obligado, también, atender ya no a la relación victoriosa de los conquistadores; sino a la visión amarga de los vencidos” (58). A través de su portavoz, el Hombre, Taibo espera que, del mismo modo en que estos españoles exiliados están empapándose de otra versión de la

historia colectiva de un siglo lejano, algún día también se replantee la memoria colectiva franquista de la Guerra Civil.

Al mismo tiempo, Taibo entrevera canciones republicanas y mexicanas, danza, cifras, proyecciones y hechos documentales en las escenificaciones, amén de lecturas de periódicos, voces en off que versan sobre las relaciones transatlánticas que se dieron entre los cineastas mexicanos y españoles en virtud del exilio, y telegramas oficiales. Por poco se confluyen el tiempo de la puesta en escena teatral de la llegada de estos telegramas –acompañados por un subido de tono del telégrafo– que informan al gobierno de México del estado de salud del ex presidente de España, Manuel Azaña, y el tiempo de la narración por parte del Hombre, quien toma el telegrama que le entrega el telegrafista para comentarlo a la Mujer. Y es que a veces las narraciones en voz pasada por parte del Hombre y la Mujer se insertan en los *flashbacks* –dramatizados por parte del mismo Hombre y Mujer u otros actores– del tiempo narrado.

Incluso, surge alguna que otra prolepsis corta entre estas representaciones descritas por el Hombre y la Mujer. En efecto, en una escena, una guía turística explica los hechos del exilio español desde una época posterior al mismo, y en otra, algunos conferenciantes pronuncian una disertación académica sobre la reconstrucción de la contra-memoria colectiva del destierro español a la sombra de la versión promovida por el gobierno franquista: “Las múltiples voces del exilio iban reconstruyendo no sólo la imagen del país perdido, sino también la realidad presente, aun cuando las fuerzas del destino siguieran siendo ordenadas por poderes incomprensibles” (64). Acto seguido, “*un grupo conformado casi por sombras*”, las cuales representan el desconocimiento de la intrahistoria del exilio español, cantan ¡Ay, *Carmela!*!, mientras que una Mujer reivindica el valor de la maleta que atesora cada uno de los exiliados; la misma que aguarda el retorno, atiborrada de “un montoncito de recuerdos”, y representa: “mi pasado y tu pasado y el de los niños y el pasado de todos los que estamos aquí”. ¿Acaso tales maletas intrahistóricas no gozan del mismo valor para la memoria colectiva que los discursos académicos? Casi al final de la obra, en la escena intitulada *La tertulia*, algunos intelectuales debaten el exilio y los intercambios transatlánticos que beneficiaron a los escritores de ambos países desde un tiempo posterior. A renglón seguido, en la escena *La entrevista*, algunos Periodistas sacan fotografías de y entrevistan varios exiliados y sus descendientes, quienes evidentemente desconocen la cultura española y favorecen el

país mexicano. Desde esta época posfranquista, los exiliados afirman que a pesar de que siempre deseaban volver a su país, no lo hicieron al morir Franco, pues estaban cansados o muertos, no reconocieron a su tierra natal después de tantos años de ausencia, y habían rehechos su vida en México. En suma, las escenificaciones o *flashbacks* en *Morir del todo* avanzan linealmente desde 1939 hasta 1983, dentro de la analepsis narrada por el Hombre y la Mujer, salvo los susodichos anacronismos que la entrecortan. Su objetivo, insistimos, es el de dar voz a un cacho de la historia colectiva español, mayormente desconocida en la época de su escritura.

La obra breve *Sinaia* (2003), del director escénico Guillermo Heras Toledo, entrecruza e imbrica en el espacio y el tiempo tres perspectivas del exilio republicano de 1939. De hecho, Heras Toledo califica su pieza filosófica de un “*espacio cerebral*” dominado por “*el espectro del viejo Sinaia, el buque que trasladó a México a los exiliados españoles en la diáspora de la guerra civil*” (“Sinaia” 79). A raíz de tal aprovechamiento de un espacio intelectual, el dramaturgo prescinde, en buenas cuentas, de la acción dramática. Heras Toledo entreteje, más bien, las conversaciones entre tres parejas, provenientes de épocas y realidades distintas, en un solo espacio y tiempo ficticio, con motivo de poner de relieve lo imprescindible de la memoria dentro de la historia, la misma que concibe como cíclica. Si bien es verdad que el dramaturgo no delimita los comienzos ni los fines de cada conversación, salvo con el cambio de personajes, también es cierto que cada uno de los seis personajes únicamente se dirige a la pareja que corresponde a su época; es decir, no se inmiscuyen plenamente las conversaciones de las tres parejas y sus momentos particulares. Efectivamente, el personaje Yo, quien parece ser el propio dramaturgo, indaga y conversa sobre la memoria colectiva del exilio con el personaje Tú, evidentemente un ex-exiliado de la Guerra Civil que agradece las pesquisas en cuanto a la memoria colectiva española por parte del Yo joven. Cabe señalar que, aparte de *El Álbum familiar* de Alonso de Santos, *Sinaia* se trata de la única otra obra que trataremos en este estudio que contiene elementos manifiestamente autobiográficos, algo inusual en el género teatral.

Simultáneamente, un Exiliado antiguo de la Guerra Civil conversa sobre las trabas de su regreso a España con el Periodista, mientras que dos jóvenes, la Mujer y Tomás, comunican sus propios temores y esperanzas, pues se tratan de vencidos de la Guerra Civil Española a bordo del buque *Sinaia*, el mismo que se encuentra en plena travesía hacia el exilio mexicano en 1939. Habría que señalar que el único personaje

que disfruta de un nombre propio, Tomás –así como sus homólogos mayores, el Exiliado y Tú–, resulta ser un intelectual que recita intertextualmente la poesía de otros exiliados desde Dante hasta Bergamín y Miguel Hernández, un exiliado interior en función del sufrimiento que padeció a manos de los vencedores de la Guerra Civil. *Sinaia* se trata, al fin y al cabo, de la urdimbre de tres momentos distintos en la vida de un exiliado. El dramaturgo reincide en la infamia de cualquier forma de exilio forzado, amén de la actualidad del tema, como pone de manifiesto el personaje Yo: “Parecía que la República era un tema destinado sólo a historiadores. Y sin embargo hoy en las calles de España, en las múltiples manifestaciones contra una guerra obscena, injusta e ilegal [la de Iraq], aparecen cientos de banderas republicanas. ¿Será todo un síntoma? ¿Servirá para algo la memoria?” (Heras Toledo, “Sinaia” 80-81).

Una adaptación teatral por parte de Boni Ortiz del radioteatro –basado en el estudio homónimo publicado por Montse Armengol y Ricard Belis– que realizó Laila Ripoll, *El convoy de los 927* (2008) se trata de un drama testimonial que desprende del recuerdo del personaje denominado Ángel Mayor. A diferencia de la confluencia espacio-temporal y estilo *collage* que define la estética de su obra anterior, Ripoll alterna las narraciones Históricas y personales por parte de Ángel Mayor con *flashbacks* en vivo del periplo que había sido obligado a emprender junto a sus compatriotas a bordo de un tren tétrico. Durante dieciocho días, sin apenas comida, agua y ventilación, en pleno verano, entre bombardeos, y en vagones destinados al transporte de ocho bestias –pero en los que viajaban 40 españoles en cada uno–, 927 españoles refugiados en campos de concentración franceses después de la contienda civil fueron llevados a dar una tremenda vuelta por Europa. Y es que el cuñado de Franco, Serrano Suñer había pactado con Hitler el exterminio de los refugiados españoles en los campos de concentración Nazi, pero, en función del rumbo que tomó la Segunda Guerra Mundial, terminaron siendo entregados nuevamente a Franco, cuya régimen ya les había confiscado sus casas por “rojos”. De niño, el protagonista, su madre, su hermana y su hermano mayor –quien fue obligado a bajar en el campo de concentración nazi Mauthausen–, viajaron a bordo de dicho convoy sombrío.

Ángel Mayor comienza la narración de su memoria para atestiguar, acto seguido, la re-escenificación del *racconto* por parte de los cinco miembros de su familia, entre los que se incluye a sí mismo, de niño. En concreto, su familia entra por la derecha del público, y poco después dramatiza la primera escena detrás del tul. En

seguida, el hermano mayor, Ramiro, y el Padre son separados del resto de la familia. Ángel Mayor, por su parte, revive su reminiscencia de la posguerra española a través de un homólogo pequeño, Ángel Niño. Dicho protagonista nos facilita, como no, una perspectiva infantil de las belicosidades, una que ya se había visto sobre el escenario en *Las bicicletas son para el verano* (1977), e incluso en una pieza escrita por la misma autora teatral: *Los niños perdidos* (2005). Tal punto de vista, matizado en el caso de *El convoy de los 927* por el filtro de la memoria del homólogo mayor del personaje principal, además de sus conocimientos posteriores, se acentúa por medio de las preguntas incesantes, interpretaciones descabelladas, miedos exacerbados, y sueños utópicos pronunciados por Ángel Niño. Aunque hacen mella en toda la familia, las susodichas condiciones siniestras y penosas en las que se encuentra la familia pasan factura especialmente en el niño. Y es que, en función de su corta edad, los niños eran los primeros en padecer una deshidratación aguda y con frecuencia mortal.

A tenor de la anécdota particular de Ángel, se saca a la luz la dimensión colectiva de esta tragedia verídica. Al principio, por ejemplo, se proyectan imágenes auténticas de la contienda y exilio españoles por un ciclorama sobre el tul del fondo: “*Durante toda la escena aparecen imágenes del final de nuestra Guerra Civil: bombardeos en ciudades y gente hacia los refugios, niños muertos sacados de entre los escombros; huida de los refugiados españoles hacia la frontera francesa*” (Ripoll, “El convoy” 2). Otro ejemplo sería los eslóganes históricos en cada país, inscritos en el decorado, que van cambiando conforme se evoluciona el destino de la familia. Ángel Mayor comenta, además, cifras y hechos, acompañados por proyecciones de fotos reales, imágenes, mapas, canciones u otros efectos sonoros propios del teatro documento, en conjunto con su anécdota particular, aunando así la Historia con la intrahistoria. De igual modo, su hermano Ramiro comenta poéticamente la defunción de su Padre dentro de un campo de concentración francés a la vez que “*aparecen imágenes de los hombres en las playas de Argelès-Sur-Mer y el ruido del mar*” (5). Inclusive, a la vez que se proyectan imágenes de Franco, Hitler, y “*la manifestación de júbilo fascista en Barcelona, recibiendo a Serrano Suñer*” se oye “*en off al Locutor del Nudo*”. El Caudillo aduce irónicamente que a los vencidos el régimen los “recibió con la generosidad que el imperio español de otro tiempo tuvo siempre con el vencido”, agregando además: “Esta es nuestra justicia. Mientras una propaganda infame nos creaba enemigos, la España de Franco iba haciendo de estos enemigos sus

hombres” (21). A partir de la yuxtaposición de la anécdota intrahistórica del viaje horripilante –tempreado a la fuerza por parte de la familia de Ángel Mayor– con la transmisión de estos documentos de la memoria cultural franquista, Ripoll desmiente la Historia oficial.

Ángel Mayor enlaza, asimismo, su sino intrahistórico con la Historia en mayúsculas mediante sus comentarios, e incluso participación en, el *racconto* que narra. En efecto, después de observar la puesta en escena de un *flashback* personal suyo desde un tiempo posterior indeterminado, el protagonista comenta las deliberaciones, por parte de los políticos franceses, que tienen lugar durante la misma época que la de la analepsis, y que determinarían el sino trágico de su familia:

Ángel Mayor: [...] los vecinos empezaron a mirarnos y a tratarnos como a personas y los niños ya no venían a escupirnos a través de la alambrada. Y esto, a pesar de que a la mayoría de la clase política francesa, seguíamos sin hacerles ni pizca de gracia.

Van apareciendo imágenes de la fachada de la Asamblea Nacional, con la bandera francesa y la Marsellesa.

Diputado Francés: (*Situado a la derecha del público.*) Y yo pregunto, señor Ministro... ¿qué medidas piensa tomar para poner fin al escandaloso abuso que hacen de la hospitalidad y de la generosidad francesa los españoles que, explotando su título de refugiados, se entregan en nuestro país a depredaciones, pillajes y atentados odiosos mientras están pagados por nuestros contribuyentes... Señores, lo que más me extraña es que estén aquí estos españoles. ¿Por qué se fueron? ¿Qué podrían temer? (*Se oyen abucheos y aplausos en el parlamento.*)

Ángel Mayor: Centenares de miles de hombres y mujeres, ancianos y niños, ¿qué mal podíamos hacer? ¡Corríamos el riesgo de ser asesinados! (*Se dirige al Diputado.*) ¡Usted no puede olvidarse de lo que pasó en Barcelona! ¡Seamos justos! ¡Se olvida de que habíamos sido ametrallados por la aviación de Franco!

Diputado Francés: Me hubiera gustado que se hubiera mantenido la decisión de cerrar la frontera. Usted, señor Ministro, cambió de opinión y lo lamento. Usted ha dejado entrar en nuestra casa toda esa siniestra banda de malhechores... (*Abucheos y aplausos.*)

Ángel Mayor: ¡Estas afirmaciones son intolerables!

Diputado Francés: Abriendo la frontera usted abrió la puerta a esta brigada del crimen. ¡Y no ponga en duda que, de todos los españoles, estos que se han implantado sólidamente en nuestra casa son los que están plenamente decididos a no marcharse jamás! [...] Es necesario que se vayan de nuestro país cuanto antes mejor. Estos hombres llevan la maldición de todo un pueblo...

Fuertes aplausos y abucheos... El Diputado descuelga las banderas de Francia y el cartel de la Construcción, dejando ver la bandera nazi y otro cartel con las frases ‘petainistas’ de ‘Travail, Famille, Patrie’, y sale.

Ángel Mayor: Inevitablemente la actitud de los políticos caló en la opinión de algunos franceses y, claro está, el rechazo a los españoles se endureció con la ocupación alemana. Los alemanes invadieron Francia con muy pocas dificultades

Imágenes de tropas y tanques alemanes. Vemos el mapa con el avance alemán. Petain y jefes alemanes.

[...]

Madre: Sosiégate, hija, ¿qué ha pasado?

Lolita: Una señorona: porque la he rozado sin querer en el autobús, se ha puesto hecha una furia a grita que la había ensuciado.

Madre: Sí, la verdad es que nos miran como su fuésemos piojosos.

Lolita: Como los de la obra de ahí al lado. Cada vez que pasamos alguna por delante no se les ocurre otra cosa que llamarnos putas, todas putas: ¡Españolaaaa, putaaa...!

Madre: Bueno, pues tú tranquilita y no te alteres. Peor para ellos. Aquí también hay gente buena. (5-7)

Había, claro está, bastante reticencia y menosprecio en la acogida que recibieron los españoles en el país vecino. Pero cabe puntualizar que, conforme expresan teatralmente los efectos sonoros de abucheos y aplausos, los diputados franceses –al igual que el pueblo francés– estaban bastante divididos con respecto al exilio español. Si bien es cierto que quedan patentes las simpatías de Ripoll en la caracterización de los personajes, también es verdad que se deja entrever algunas excepciones entre los franceses generalmente inhospitalarios, e incluso pendencieros. Conviene señalar, además, las intervenciones por parte de Ángel Mayor, cuyo personaje integra el primer tiempo teatral, en la discusión de los diputados –correspondiente al segundo tiempo teatral–, brindándole una oportunidad teatral a posteriori de participar en el debate sobre las decisiones políticas que determinaron su propio pasado. Por así decirlo, la imbricación del tiempo principal de la narración de Ángel con el que corresponde a la analepsis, sirve de una especie de resarcimiento dramático para Ángel Mayor –si bien no lo pueden oír los diputados–, puesto que el personaje principal había pasado por desapercibido cuando era un niño indefenso.

De hecho, Ripoll se vale de la ironía para hacer hincapié en lo vulnerable y candoroso que era Ángel Niño, quien, por su corta edad, era “inconsciente de todo lo que se nos venía encima” (8). En efecto, ante los rumores sobre el cierre del campamento y el inminente viaje de los exiliados en tren “a la zona libre”, Ángel Niño prorrumpe: “¡Una casa en el campo, con caballos y todo! ¡Mamá, tenemos que ir, por favor! ¡Di que sí, mamá, di que síiiii!” (9). Acto seguido, la música tensa que reemplaza al festival vaticina la desgracia que está a pique de acaecerles. Los efectos sonoros, claro está, tienen una importancia primordial en la pieza. Aparte de la fidelidad del tono musical a la acción dramática, lo repetitivo del sonido ensordecedor del ferrocarril acentúa lo traumático que resulta el revivir esta memoria infausta para Ángel Mayor, a la vez que nos recuerda el sonido traumático y atronador del tren que terminó enloqueciendo al Padre en *El tragaluz* (1967). Al mismo tiempo que se transmuta la música, “*la luz se desvanece hasta el negro*”, augurando, de igual forma, el viaje macabro en el que están a punto de embarcar. Está claro que la luminotecnia también se trata de un signo simbólico cardinal para la anécdota escenificada. En concreto, mientras que la claridad suele denotar una situación favorable o una esperanzada, la penumbra, generalmente asociada con el tren tremebundo, tiende a indicar una circunstancia lúgubre y/o aterradora.

He aquí otra escena en la que, aprovechándose de la luminotecnia, Ángel Mayor procura, con cierta justicia poética, intervenir de nuevo en la re-escenificación de su pasado con motivo de alterar el resultado traumático, o cuando menos, su desacuerdo con la marcha de la Historia en la que participa a la fuerza:

Ángel Mayor: Las horas pasaban y el tren no se detenía. La primera noche cayó sin avisar. La poca luz que entraba por las rendijas se fue extinguiendo y las conversaciones también. (*Se va haciendo el oscuro en el interior. El narrador desde su sitio, con una potente linterna ilumina las caras una a una.*) Hacinados como bestias: sudor, olor, calor, otras veces el frío que provoca la desnutrición... (*Va iluminando todo con la linterna.*) [...] Después de casi dieciocho horas sin comer ni beber agua algunos niños empezamos a mostrar síntomas de deshidratación.

Ángel Niño: (*Iluminando con la linterna.*) Lolita, agua, tengo sed. Quiero agua, Lolita.

Lolita: ¡Mamá! ¡Mamá! Ángel está respirando raro, está muy frío. Necesita agua, mamá ¿qué hago?

Madre: ¡Desgraciados, asesinos!

Ángel Mayor: (*Sigue iluminando con la linterna.*) ¡Tirad la puerta abajo! ¡Cabrones! ¡Dadnos agua!

[...]

Lolita: ¡Agua, queremos agua!

Ángel Mayor: (*Sigue iluminando todo con la linterna.*) ¡Parad este tren!

[...]

Ha ido subiendo el sonido del traqueteo del tren, hasta ser ensordecedor...En el ciclorama aparecen imágenes del tren en marcha y el recorrido. (Ripoll, “El convoy” 12-13)

Si bien parece que el protagonista interviene en balde en su recuerdo, pues los personajes del tiempo de la analepsis no pueden percibirlo, no habría que perder de vista el simbolismo de su linterna, la misma que posee la capacidad de sacar a la luz, a pie de la letra, la memoria recóndita e intrahistórica del sino de los exiliados españoles en Francia. Por otra parte, habría que señalar el melodrama, y a menudo maniqueísmo, con el que los personajes montan esta memoria, sobre todo al tener en cuenta que, por lo común, los franceses y alemanes se tratan de personajes latentes, y por lo general, mudos. Nos enteramos de su presencia mayormente por el diálogo de los personajes principales, las narraciones de Ángel Mayor, y la proyección de imágenes históricas. Por otra parte, la marcada caracterización de los personajes principales que dramatizan la memoria de Ángel Mayor, nos brinda un abanico de reacciones ante una situación límite, desde el escepticismo hasta el optimismo.

Al bajar, por fin, del tren aterrador, los personajes principales atestiguan atónita y teatralmente una proyección de la marcha de la Historia con mayúsculas que ha determinado el destino intrahistórico del hermano mayor, Ramiro: “*Madre, Lolita y Ángel Niño, salen de la derecha y miran con sorpresa en la pantalla lo que se ha ido narrando: De Gaulle entrando en París, los aliados en Mauthausen y el cartel antifascista hecho por los españoles sobre la puerta del campo...Del fondo sale*

Ramiro, al que reciben abrazándole (22).” En un monólogo, Ramiro –el hermano mayor de Ángel y uno de los poquísimos españoles que sobrevivió esta experiencia horripilante– recuenta una historia desgarradora y traumática de la crueldad nazi que atestiguó durante su encierro macabro en Mauthausen. Para terminar, Ángel Mayor comunica las cifras documentales de las víctimas a la audiencia, antes de iluminar una vez más la calidad de testimonio de *El convoy de los 927* con la última línea, pronunciada por el protagonista bajo “*la luz vertical*”: “Me llamo Ángel, he sobrevivido a dos guerras y al convoy de los 927” (23). Así es que, la fuerza de la memoria del protagonista puede arrojar luz sobre algunas de las injusticias padecidas y de este modo, contradecir, en su madurez, el lema sempiterno de la Madre pragmática: a callar y a aguantar.

3.2.3.2 La metateatralidad como recurso explícito fundamental en la meta-memoria histórica

Otra de las técnicas más al uso para entablar una dialéctica visible entre dos o más períodos temporales es la metateatralidad, un recurso distribuido casi por igual entre las últimas cuatro décadas, pero cuyo uso sobresale ligeramente en el decenio de los 90. Como mencionamos en el apartado de la metateatralidad utilizada como técnica explícita –en obras que no entraban en el subgénero de la meta-memoria histórica–, la tercera sub-categoría en la lista de Hornby,¹⁵⁵ o el desempeño de un papel dentro de otro, viene a ser la más popular entre los textos teatrales que se centran en el tema de la Guerra Civil. Cabe reiterar, sin embargo, que las clasificaciones de Hornby se amalgaman a menudo en la misma pieza. A mayor abundamiento, habría que insistir en que, si bien la metateatralidad consiste en el recurso explícito más destacado entre las obras de este apartado, éstas también se sirven, con frecuencia, de anacronismos y muertos vivientes.

¹⁵⁵ Véase el apartado, en este capítulo, sobre la metateatralidad utilizada como técnica de la memoria explícita para la descripción de las sub-categorías de la lista de Richard Hornby.

3.2.3.2-1: Piezas sobre personajes o eventos históricos: José María Rodríguez Méndez, Amestoy, José Martín Elizondo, Ernesto Caballero y López Mozo

Algo parecido ocurre con los dos protagonistas de la *Última batalla en el Pardo* (1976) de Rodríguez Méndez, una de las poquísimas obras en las que interviene Francisco Franco como personaje, y –salvo el monólogo brevísimo en el que el Caudillo parodia su propio discurso, *Auto de fe* (2003) de Martín Bermúdez–, la única que coloca al dictador en el papel de protagonista. Al contrario de la mayoría de los textos teatrales en los que la Historia de la Guerra Civil se percibe a través de una intrahistoria cotidiana, desconocida o fantástica, este texto acerca al lector/espectador a las repercusiones del conflicto civil por vía de la deconstrucción de las actuaciones de dos protagonistas de identidad pública dentro de una esfera privada. Denominado General Vencedor, Franco desempeña, cómo no, un papel farsesco, e incluso esperpéntico –el dramaturgo hasta le satiriza dentro de las acotaciones–, en el que insiste en revivir sus victorias de la Guerra Civil imperecederamente, acompañado por el General Vencido, de seguro el General Segismundo Casado, a quien el dictador obliga a recrear el papel de él mismo, enmarcado en el pasado de la derrota de la República, una y otra vez durante quince años, es decir de 1953 a 1968, año en el que fallece Casado.

Con todo, conviene puntualizar que su conocimiento del resultado de las batallas influye, eso sí, en la re-representación metateatral y su análisis del mismo. De ahí que el General Vencedor asegure que siempre sabía que iba a ganar. La conciencia del desenlace que comparten ambos Generales se filtra, asimismo, por su puesta en escena del pasado bélico. Ello se pone de relieve mediante la ironía y la melancolía de Casado así como las tretas y el regodeo de Franco:

General Vencido. – Bueno, me parece que se me enfada usted porque tengo bien guarnecida la capital y ‘no pasarán ustedes’.

General Vencedor. – (*Con mucha astucia.*) De momento, no, no pasaremos. No. Porque sólo tenemos dos partes del frente y esta vía, la del río, que no la van a reconquistar usted por más que le ayudara el propio Stalin en persona. Y hay mucho rastrojo que cortar por aquí detrás...No pasaremos, no, pero le asaremos a cañonazos, les freiremos lentamente, aniquilándoles poquito a poco...

General Vencido. – (*Un poco melancólico.*) El desgraciado pueblo de la capital será quien soporte el sufrimiento...

General Vencedor. – Ya salió el humanista. ¿No piensa evacuar a ese pueblo inútil?

General Vencido. – Claro, claro, ya se ha iniciado la evacuación...

General Vencedor. – Porque cuando estrechemos el cerco se van a quedar sin víveres y entonces...

General Vencido. – Para eso tenemos un jefe de gobierno, ilustre catedrático y doctor en Medicina, que se pasa las horas estudiando la cantidad de vitaminas que necesita el cuerpo humano para resistir...

General Vencedor. – Sí, pero en contrapartida tienen a la Manolita, que no hace más que derrochar. Cuidado con esa zorra que les va a dejar en cueros. Que se va a llevar hasta los cuadros del Museo del Prado y, vamos, antes de eso, yo lo bombardeo. ¡Zas!... (*Coge un avión y lo coloca sobre el castillo.*) Ochocientos kilos, para que no salga de la patria su preciado tesoro artístico.

General Vencido. – Pero usted lo sabe todo, ahora... (Rodríguez Méndez, *Última batalla* 55-56).

Al igual que la casa burguesa de *Se vuelve a llevar la guerra larga*, el espacio único en *Última batalla en el Pardo*, una estancia en el palacio de Franco al que el dictador tildaba con afecto su “islotte de resistencia”, está camuflado de refugio de la Guerra Civil. A los efectos sonoros de los bombardeos y el olor que remite a las trincheras, el dramaturgo agrega algunos objetos bélicos que evocan un refugio guerrero, y lo que es más, el escenario refleja el tema predominante en la discusión de cada una de las siete escenas. Dentro de esta especie de guarida, Franco, irónicamente, se esconde tanto del ambiente opresivo que él mismo creó en la sociedad española, como del hastío de rodearse siempre de gente obediente y sumisa. Resulta curioso que jamás permitió que nadie pisara su Lugar de la Memoria, el templo dedicado al culto de *su* retentiva de la Guerra Civil, salvo uno de sus mayores adversarios, el General Casado, por ser la figura máxima de la contra-memoria histórica.

Durante las reuniones en este espacio encerrado y aislado, ambos generales – de modo parecido al de la pareja en *Se vuelve a llevar la guerra larga*, pero en este caso la duración de la contienda no se dilata, sino que los protagonistas dialogan como si estuvieran re-viviendo los años de la contienda– sustraen sus vidas actuales al recuerdo continuo de sus roles determinantes en la lucha bélica de 1936. Habría que reincidir en el hecho, sin embargo, de que uno, el participante voluntario, lo hace por capricho y el otro, el involuntario, por obligación, como acentúa la siguiente escena dramática:

General Vencedor. – Como es natural, no se me ha olvidado el momento, aquel momento único, en que usted me comunicó por ese teléfono que la capital se rendía sin condiciones [...] Recuerdo su voz grave, digna, concisa, como un neutro portavoz de la tragedia... que nosotros recibimos, como ya puede usted imaginarse... Yo le pediría ahora, si fuera usted tan amable, de hacerme el obsequio de descolgar ese teléfono y repetir aquel mensaje...

General Vencido. – ¿Qué dice usted? ¿Qué vuelva a...? Eso es irrepetible, señor...

General Vencedor. – Ya sé que no será lo mismo, que la voz será otra, aunque de la misma persona... De todos modos, hágame ese favor. Vaya a ese teléfono y repita usted la escena...

General Vencido. – No estamos en el teatro...

General Vencedor. – Hemos dado hoy la batalla, ¿no? Yo le he vencido y he entrado en la capital. Falta ese detalle...

General Vencido. – Puede darse por sobreentendido.

General Vencedor. – Le ruego que lo haga...De lo contrario, amigo, la sesión quedaría incompleta... (*Señalando el teléfono.*) Por favor [...] Veo que eso le conmueve a usted muy hondamente. Por ahí me doy cuenta de lo terrible que es la derrota, esa derrota de la que supe preservarme...No digo más...

General Vencido. (*Se levanta bruscamente.*) –Está bien...No crea que me siento tan conmovido, ni que eso constituya tanta desgracia. Yo no era más que uno y el terror lo compartían muchos...Voy al teléfono...

General Vencedor. –Se le agradezco. Veo que es usted valeroso. Adelante...

El vencido ha ido hasta el teléfono. Duda un momento. Trata de no delatar su emoción. El vencedor observa con gran satisfacción el leve temblor de sus manos. Sonríe. El otro le echa una mirada fulminante. Pausa.

General Vencido. –(*Al fin, con voz que trata de ser fría y natural.*) Con el Cuartel General del Generalísimo... (*Pausa.*)

General Vencedor. – (*Que deja pasar una larga serie de segundos.*) Diga, diga...aquí el Generalísimo.

General Vencido. –Le habla la Junta de Defensa de la capital...

General Vencedor. – (*Desde su sillón, botando de alegría en el asiento.*) Diga, diga, le escucho...

General Vencido. – (*Con su voz ronca, casi furiosa, rompiendo la frialdad.*) En nombre de la Junta de Defensa le ofrecemos la rendición...sin condiciones... (63-64).

Al re-escenificar de modo metateatral las batallas de la conflagración civil, el General Vencedor puede rememorar y regodearse perpetuamente de su papel de invicto, mientras que recuerda seguidamente a su rival su condición humillante de perdedor. El General Vencedor, petulante e engreído, inclusive hostiga al General Vencido, agobiado y temeroso por la fuerza de su adversario, particularmente al principio del juego metateatral, con el fin de volverle más combativo.

Al contrario del imponente, beligerante y charlatán General Vencedor, cuyo pasatiempo preferido es la caza, el General Vencido comenta y filosofa con sobriedad sobre múltiples aspectos de la contienda civil, la política y la sociedad en general. Aprovechándose del humor negro, el personaje jactancioso de Franco no se contenta con haber ganado a Casado durante el conflicto de 1936, por lo que pretende vencerle también después en el campo de la ideología, machacando a su rival con las ideas. A partir de su poder, Franco intenta hacerle aceptar a su antiguo rival, no sólo la derrota en el campo de batalla, sino también su versión hegemónica del trauma colectivo, amén de los mitos perpetuados por el régimen. Dentro de tal visión Dios, quien supuestamente se puso de parte del bando nacional, fue el móvil principal del golpe de estado de 1936, al que denomina Franco “Cruzada”, y aún más, aduce que el pueblo sigue apoyando categóricamente el régimen, al cual califica de “progresista”. He aquí dos escenas en las que Franco comunica estos mitos, satirizados en la pieza ficticia, y potenciados y propulsados de verdad durante su régimen:

General Vencido. – Eso se llama simplemente odio...

General Vencedor. – En su versión, digamos, ‘científica’ para usted. Pero para mí, que siempre me guié por el amor, por mi deseo de hacer una patria grande y feliz, que juro por Dios fue la finalidad de toda mi vida, el odio no ha existido jamás, jamás... Usted mismo puede ser un testimonio claro de mi falta de odio, y como usted pueden atestiguarlo todos los que fueron magnánimamente perdonados por mí... (70)

[...]

General Vencedor. – Bobadas. Pataleta de niños. Aunque haya vuelto usted a España y esté conversando amigablemente conmigo, sigue teniendo usted la mentalidad de esos exiliados que viven todavía en julio de 1936. ¿No tiene usted ni siquiera ojos en la cara, para ver que todo ha cambiado, que somos otros, que el pueblo nos quiere, que está contento con el avance social y económico que le hemos proporcionado estos últimos años?

General Vencido. – Tal vez sea ilusión suya... (73-74).

Frente a la potestad del General Vencedor de implantar su versión de la memoria histórica, las únicas armas disponibles al General Vencido resultan ser, a menudo, la ironía, el silencio disonante, o esperar a qué el tiempo y la contra-memoria, amén de una restructuración de la memoria histórica española dominante, le den la razón.

Por añadidura, Franco se afana en ganar a Casado en lo que se refiere a su longevidad. De acuerdo con Michael Thompson, el tema esencial de la obra es el tiempo: “se anuncia con las campanas que marcan la hora, y a lo largo del texto hay una abundancia de alusiones en el diálogo y en las acotaciones que indican que la batalla más significativa es la que libra el General Vencedor contra el paso del tiempo, contra la muerte y contra la Historia” (15). Aparte de conseguir sobrevivir a su rival, Franco asiste, con una satisfacción inmodesta, al cortejo fúnebre del General Vencido, irónicamente deseándole que descanse en paz. Y es que, paradójicamente, Casado sólo puede gozar de la paz en la muerte. No obstante, el General Vencedor no logra triunfar en sus pretensiones soberbias de vencer el tiempo, pues si se examina el para-texto, y en concreto la fecha en la que se redactó la pieza, 1976, se advierte que, con ella, Rodríguez Méndez apunta a la insoslayable caducidad, tanto de la vida del dictador como de su régimen totalitario.

Tampoco realiza el General Vencedor su afán ambicioso y altanero de dominar el pasado, el presente, y el futuro con la continuación de la política franquista. Como apunta Thompson, “se acumula la impresión de que [Franco] se siente capaz de adueñarse de la Historia. Ya venció por las armas a todos sus enemigos. Ahora quiere creer que también puede aniquilar toda visión del pasado y del presente que no sea suya” (15). En este sentido, cabe destacar una escena en la que Franco admite soberana y satíricamente tal pretensión de dominar la Historia y el juicio de su persona dentro de ella:

General Vencido. – Es inútil. Usted siempre tiene razón

General Vencedor. – La tengo. Nadie me hará creer lo contrario. Desde siempre. Ya está usted viendo que el mundo entero me está dando la razón y hasta nuestros más inveterados enemigos del exterior van volviendo al redil.

General Vencido. – La suerte que usted ha tenido... Y los poderes a los que sirve.

[...]

General Vencedor. – Al fin y al cabo, cada uno por nuestra parte estamos construyendo la historia.

General Vencido. – Bah, la historia...

General Vencedor. – Cada uno tendremos un lugar en la historia. Ya lo tenemos. Pero, eso sí, le he de confesar una cosa... Me preocupa, tal vez demasiado, el juicio de la Historia sobre mi persona, sobre mi cruzada.

General Vencido. – Después de usted, lo que dijo el otro, el diluvio.

General Vencedor. – Si pudiera uno, de la misma manera que dirigir los ejércitos encauzar la Historia y aún reparar sus errores pasados. Algo he hecho yo sobre eso, pero desgraciadamente la Historia, muchas veces, va por caminos diversos. El pueblo, además, acostumbra a ser muy desagradecido. Fíjese usted en mí que he dado cerca de veinte años de paz al país, una paz como nunca tuvo, y a nadie se le ha ocurrido solicitar para mí el premio Nobel de la paz.

General Vencido. (*Con enorme sarcasmo.*) – No debe desesperar. Tal vez algún día...

General Vencedor. – Es un hecho cierto. Es la verdad. ¿Quién ha hecho más por la paz?

General Vencido. – Si usted lo cree así...

General Vencedor. – Estoy completamente convencido. Pregunte a cualquiera si no es verdad. Todos están encantados con nuestra paz. Y no será porque eso lo haya explotado como propaganda... (Rodríguez Méndez, *Última batalla* 59-60)

Ya que advierte, a pesar suyo, lo deleznable de los mitos que su régimen ha perpetrado –a saber, el que afirma irónicamente que el franquismo despuntaba por fomentar la paz– por medio de la propaganda, a Franco le preocupa que su control sobre la memoria histórica de su persona llegue también a su fin cuando muera. Y es que, una vez que se acabe su hegemonía, Franco no podrá controlar los juicios que se expresen sobre su mandato autoritario. Mientras vive y disfruta del poder, sin embargo, sí que puede imponer su punto de vista mediante el terror, como observa el General Vencido.

Así y todo, convencido de que siempre habrá algo que elude el vencimiento de un todopoderoso, Casado rehúsa claudicar totalmente ante el intento por parte de Franco de imponer *su* versión de la memoria histórica. Si bien el General Vencido resulta ser más discreto en el modo de plasmar su perspectiva y la de la contra-memoria, no duda en soltar sutilezas discordantes con el prisma franquista. A título de ejemplo, Casado asegura que los republicanos pasaron *sitiados* en Madrid, al contrario de Franco, quien afirma que eran *aislados* en la capital. Al mismo tiempo, el General Vencido deniega ser el portavoz del bando republicano, englobado por parte de Franco dentro del mito maniqueísta que asevera que se trataba de un ejército marxista, masónico, ateo y loco. Habría que puntualizar, además, que la poca resistencia que ofrece Casado se debe, seguramente, a la omnipotencia de su rival.

Por tal motivo, a través de esta anécdota privada, el público español percibe su propia Historia e intrahistoria, interpretada, deformada y escindida en dos versiones desemejantes, pues una pertenece al poder y la otra al perdedor. Con todo y eso, el espectador, auxiliada por el tono satírico con el cual se expresa el personaje del dictador, podrá, a diferencia de los españoles que padecían el régimen autoritario, elegir en cuál creer. Al mismo tiempo, a través de la puesta en escena, queda patente que Franco logró, cómo no, dejar una impresión profunda en la memoria histórica de España, la misma que manipula y reconstruye por medio de estas veladas. Así patentiza el signo simbólico de la grabadora que el dictador utiliza soterradamente – tanto el espectador, como Casado, se enteran de su uso únicamente al final– para grabar los encuentros con su adversario dentro del “islote”, y así influir perpetuamente en la memoria histórica. Cabe añadir que, aunque esta anécdota nos parezca media-absurda, se basa en un suceso verídico, comunicado a Rodríguez Méndez por parte de al menos dos fuentes distintas. En suma, el dramaturgo se sirve del segundo procedimiento metateatral en la lista de Hornby –la ceremonia dentro del teatro– para escribir una obra con mucha potencial teatral por el conflicto dramático que la sustenta, y por algunos momentos teatrales que contiene, si no fuera por su atiborramiento de debates filosóficos.

De algún modo, el personaje de Franco también interviene en la segunda obra de este apartado, *Dionisio Ridruejo. Una pasión española* (1983) de Ignacio Amestoy, cuyo procedimiento metateatral principal entra en la tercera sub-categoría de Hornby, el desempeño de un papel dentro del otro, si bien goza de un procedimiento secundario, el de la primera sub-categoría, el teatro dentro del teatro. Esta tragedia tirando a tragicomedia se centra en la palabra y los propios personajes engendran la acción, por lo que el pasado del tanto el personaje de Franco como el del protagonista histórico, Dionisio Ridruejo,¹⁵⁶ –ambos fallecidos en el año de la acción dramática, 1975, y Ridruejo el día preciso de la acción de la segunda parte, es decir el 29 de junio– se encarnan a través de la locura del General Castillo y del Coronel Arenas, respectivamente. Como puntualiza Eduardo Pérez-Rasilla en el epílogo a nuestra edición, “Un general se convierte en portavoz oficioso del dictador y un coronel se

¹⁵⁶ Poeta y político español, Dionisio Ridruejo (1929-1975) fue un miembro del Falange Español y un voluntario en la División Azul que luchó de parte de Alemania durante la Segunda Guerra Mundial. Se enfrentó con Franco por su falta de fidelidad a los principios falangistas en 1942, año en el cual rompió sus afiliaciones con el régimen. Pasó varios años desterrado, fue encarcelado por sus actividades antifranquistas, y fundó el partido de la Unión Social Demócrata Española en 1974.

identifica ritualmente con Ridruejo, de quien reproduce literalmente algunos de sus textos más significativos” (*Dionisio Ridruejo* 135). De ahí que Franco y Dionisio, en cierto modo, son personajes ausentes y presentes a la vez.

Por lo demás, entre estos internos en un centro de rehabilitación militar que se parece a un manicomio, el Comandante desempeña el papel de adepto fiel del General-Generalísimo. El único cuerdo será el Capitán, quien cuestiona sin reserva los planteamientos y proyectos franquistas, abogando más bien por la ideología demócrata. El Coronel-Dionisio, claro está, se pondrá de parte del General-Franco y el Comandante al inicio de la acción dramática, para luego defender los ideales del Capitán. Al quinto personaje que interviene en la obra, la Enfermera –símbolo de las mujeres en general y de la Patria–, le acosan a menudo varios de estos militares desquiciados y machistas, si bien ella se desquita en plan cómico al ponerle una inyección en el trasero del General delante de sus compañeros.

Los protagonistas llegan a meterse tanto en sus representaciones del pasado de dichas figuras claves de la conflagración y la posguerra que su lenguaje se caracteriza por una retórica fascista atestada de tópicos franquistas. Los militares convalecientes inclusive intentan reclutar soldados para el bando nacional, y el Coronel-Dionisio revive su participación como voluntario en la División Azul, amén de parodiar discursos suyos llenos de mitos del régimen como los siguientes: “Señor, estamos aquí por ti. Hemos venido a tu Cruzada. Los rojos son las fuerzas del mal” (Amestoy, *Dionisio Ridruejo* 44), “tenemos una razón suprema” (77), “Nuestra tarea no ha de ser la de asociaros a los especuladores cobardes, a los emboscados de la paz, que se esconden tras los repliegues de los desalientos populares...” (78), “Camaradas: somos apóstoles de una moral nacional.” (79). De esta manera, apela a la mitología franquista que asegura que la Guerra Civil fue una Cruzada religiosa contra el hampa comunista y atea, que la dictadura protege la paz y la moralidad nacional, y que Franco goza del respaldo divino. Otro mito sostenido en la pieza es el que asevera que la contienda fue fruto de la índole española, abocada desde siempre al cainismo, y por ende, ineludible. De ahí el matiz trágico de *Dionisio Ridruejo*.

Estos cuatro ex combatientes-internos invierten sus papeles mediante la conciencia histórica, alucinaciones surrealistas, ensayos corales, juegos de roles esperpénticos, fantasías deformadas, y discusiones filosóficas y políticas lúcidas en torno al pasado bélico. He aquí una escena carnavalesca, absurda y grotesca en la que la Enfermera encarna la Patria, la misma que atrae a los líderes franquistas y los

intereses estadounidenses por su belleza, para terminar siendo utilizada por los mismos, amén de convertirse en carcelera del Coronel-Dionisio, juzgado por traición a la Patria:

Enfermera. – (*Entra con un enorme y escotado camisón, dejando ver generosamente sus pechos enormes. En la cabeza, una gran pámela. Viene montada en un gran triciclo blanco de ruedas enormes y co un portaequipajes. Da una vuelta por el escenario y desde el lado opuesto llama al Capitán, yendo a continuación hacia él.*) ¡Capitán! Le traigo un paquete del Alto Estado Mayor. (*Lo abre y es una máscara de oficial estadounidense. La Enfermera se la pone al Capitán y le da un largo beso. Bailan.*) [...] (*Se acerca, bailando, hacia el Comandante. Deja al Capitán, haciendo el cambio de pareja con el Comandante.*) Os traigo un buen regalo de una amiga. (*Va hacia el carrito y saca del portaequipajes un paquete.*)

Comandante. – Una amiga, ¿vuestra o mía?

Enfermera. – Las amigas de mis amigos son mis amigas.

Comandante. – Una buena frase de Napoleón.

Enfermera. – (*Mostrándole el regalo: unos testículos enormes y negros y una verga roja descomunal, ambos de trapo, que se sujetan a la cintura por medio de un cinturón.*) ¡A ver lo que haces con tu amiga!

Comandante. – Te has olvidado del libro de instrucciones.

Enfermera. – (*Cerca del General.*) ¡Excelencia! Tengo un encargo urgente que darle. Me lo ha comunicado el motorista de los ceses y los nombramientos.

General. – ¿Qué le ha dicho?

Enfermera. – “¡Hola, preciosa! ¿Está el general Castillo en el sanatorio? Dale esto. (*Le tiende una caja al General.*) A ver si un día tengo menos prisa, nos metemos en tu cuarto y... Adiós, tía buena”.

General. – ¿Sólo le ha dicho eso?

Enfermera. – Nada más.

General. – (*Señalando el paquete.*) ¡Ábralo, señorita!

Enfermera. – ¿Y si es una bomba?

General. – No haga preguntas y obedezca.

Enfermera. – Señor, yo soy únicamente la enfermera. ¿Quién cuidaría de usted? Además, ¿para qué están los oficiales?

General. – ¡Comandante, venga a ayudar a la enfermera!

[...]

Comandante. – A sus órdenes, mi general. (*Mueve el paquete y se lo acerca al oído.*) Oiga, y no sería mejor llamar a los artificieros.

General. – Es urgente, comandante. Lo acaba de traer el motorista de El Pardo.

Comandante. – Precisamente, por eso, mi general.

General. – Abra inmediatamente ese paquete si no quiere dormir esta noche en el calabozo.

[...]

Comandante. – (*Tras abrirlo.*) ¡Señor, una corona! ¿Será del rey?

General. – No, seguro que es de oro. ¡Póngamela! (*El Comandante va por detrás del General.*) ¡Ándese con cuidado, Castro!

Comandante. – Sí, señor. (*Le coloca la corona al General.*)

[...]

Enfermera. – Bien, general, ¿qué tal se está con corona?

General. – Todavía no me he visto en el espejo, ni en la televisión. Supongo que pareceré un rey. (*Se echan todos a reír, menos el Coronel, que sigue en el suelo con su letanía. Se le acerca la Enfermera con el triciclo.*)

Coronel. – (*Confidencial, a la Enfermera.*) He decidido regresar, porque nadie puede quitarme el derecho a vivir en mi Patria, libre o preso.

Enfermera. – Amor mío, esta noche estarás en mi celda. Mi prisionero. Y yo seré tu carcelera. (*Le besa.*) (86-88).

Se cierne sobre esta escena absurda, esperpéntica, erótica, y cómica, con sus juegos de palabras, en la que el General-Franco subyuga a la Patria-Enfermera, una amenaza al poder del Caudillo, ya que la acción dramática tiene lugar en una época en la que su

muerte era inminente. En cierto sentido, el símbolo de la corona sirve de presagio del futuro en el que, en vez de quedar el régimen de Franco completamente destruido con su muerte, se transformará de algún modo en una monarquía, si bien democrática, por el re-inauguración de Don Juan Carlos como rey de España.

Pues bien, habría que reincidir en la función simbólica de estos cuatro militares que representan, aparte de figuras célebres, a muchos otros combatientes de épocas anteriores. Dentro de la perspectiva maniquea de la división cainita que fomenta el General-Franco, su personaje constituiría una alegoría de Dios y el del Coronel-Dionisio correspondería a Jesús antes de su “traición”, y después de la misma, el Arcángel Lucifer o Edipo: “Mi corazón me dice que te tendría que matar, Edipo, porque si no tú serás el que mates a tu padre. Este padre tuyo que te ama hasta la impotencia. Vete del mundo, Dionisio. Aléjate de mí y de mis amigos. Cuando con Berlín y Roma levantemos piedra a piedra el nuevo Imperio, los traidores como tú no tendrán sitio en el paraíso”. No obstante, desde el punto de vista de Dionisio, el General-Franco se ha comportado como un tirano con su revanchismo y represión, y por ende, lo tilda de César: “Yo no soy un traidor, César. Yo he sido el traicionado.” (85).

Al mismo tiempo, estos soldados-pacientes encarnan a muchos otros secuaces de la dictadura franquista que languidecen al igual que el régimen. Conforme advierte César Oliva en su prólogo a nuestra edición:

No son simples militares convalecientes los que dejan que contemplemos sus peores caras, sino sus imágenes, rostros de referentes que han dominado la vida española durante años. Amestoy nos conduce a una especie de laberinto dramático, en donde sus criaturas quedan eternamente condenadas a no salir jamás de él aunque, eso sí, se contemplan rebotadas en terribles espejos (*Dionisio Ridruejo*11)

Oliva concluye, además, que *Dionisio Ridruejo* es un “drama que se adelanta en el tiempo: sólo un manicomio podía ser teatro del drama de España. Allí se simboliza no sólo una cierta premonición, sino el comportamiento de quienes hicieron posible una dictadura militar” (17). De manera que la representación esperpéntica del pasado de dichas personalidades sirve de efigie grotesca de un capítulo trastornado de la Historia, a punto de concluir, protagonizado por Franco y condenado a reverberar, desfigurado, entre la memoria colectiva española durante los años venideros.

Ahora bien, estas puestas en escena del pasado de Franco y Dionisio Ridruejo, impulsadas por la locura y la nostalgia de los internos en el sanatorio –pues el presente de la transición política se muestra incompatible con el pasado del régimen

militar—, corren paralelas a la dirección de un ensayo de un coro religioso y patriótico, integrado por los pacientes, por parte del General. En algunas ocasiones el ensayo metafórico del coro, el cual tiene previsto cantar durante la conmemoración del 18 de julio, confluye con los juegos de rol en los que estos militares en recuperación encarnan, a través de la enajenación, la memoria de Franco y Ridruejo. He aquí una muestra:

General. — *(Cuando se han colocado todos para ensayar.)* El ‘Gloria’. Bien. Uno, dos y tres.
 Coronel. — ‘Gloria in excelsis...’ *(Se le quiebra la voz y no puede seguir.)* Lo siento, señores. La emoción. No puedo.
 General. — ¡Comandante!
 Comandante. — General, usted me conoce bien y sabe que donde mejor están los inútiles es en el coro.
 General. — ¡Capitán, le ha tocado a usted! ¡Aproveche su oportunidad!
 Capitán. — Sí señor. A sus órdenes, señor.
 General. — Muy bien, capitán. Comandante, que no se me olvide anotar esta noble decisión. ¡Preparados! Coronel, deje su sitio al capitán. Así. Bien. Uno, dos, y tres.
 Capitán. — ‘Gloria in excelsis Deo’.
 General. — ¡Magnífico! ¡Con la entonación adecuada! ¡Con ese poder escatológico que nos demuestra que los gloriosos ángeles no son damiselas culicalientes o hermafroditas de cabaret con ligueros rojos! Así la re-vivencia de un ángel viril, capaz de ensartar con su espada de fuego a diez mil demonios. ¡Adelante! ¡Otra vez! Uno, dos y tres.
 Capitán. — ‘Glorio in excelsis Deo’
 Todos. — ‘Et in terra pax hominibus/ bonae voluntatis. / Laudamus te, / benedicimus te, / adoramus te, / glorificamus te, / gratias agimus tibi / Propter magnam gloriam tuam: / Domine Deus, / Rex celestis/ Deus Pater omnipotens...’
 Coronel. — *(Se ha separado del coro y llega a ponerse en el centro del escenario.)* Siento, señor, interrumpir nuestra oración y nuestro canto. Seguir viviendo silencioso y conforme como un elemento, aunque insignificante del Régimen, me parece en el estado actual de cosas un acto de hipocresía. Durante mucho tiempo he pensado, junto con algunos de los servidores más inteligentes y leales —más exigentes y antipáticos quizá también— que ha tenido Vucencia, que el Régimen que preside a través de todas sus vicisitudes unificadoras, terminaría por ser al fin el instrumento del pueblo español y de la realización histórica refundidora que nosotros habíamos pensado. No ha resultado así y lleva camino de que no resulte ya nunca [...] Cumpro con mi conciencia presentando ante Vucencia mi absoluta insolidaridad. Esta no es la Falange que quisimos y yo no puedo exponerme a que Vucencia me tenga por un incondicional. No lo soy.
 General. — *(Se ha hecho con una fusta conforme el Coronel iba haciendo su confesión, y le ha empezado a golpear sin piedad mientras seguía hablando, hasta hacerle rodar por el suelo como un guiñapo.)* ¡Perro, muérdeme la mano! ¡Perro! ¡Muérdela! *(Amestoy, Dionisio Ridruejo 83-85).*

De modo que el ensayo del coro para las efemérides del 18 de julio les trae a la memoria, naturalmente, el recuerdo de la lucha de 1936. Por lo demás, se nota que la dirección autoritaria del ensayo por parte del General parodia la administración del país por parte del Caudillo, y la rebeldía por parte del Coronel, quien de buenas a primeras abandona el coro, evoca la decisión de Dionisio Ridruejo de pasarse de bando en un momento en el que se precisaba de mucha valentía para hacerlo, es decir en plena dictadura franquista. Irónicamente, esta traición ocurre precisamente en un ensayo para un canto que estos militares internados tienen previstos realizar

precisamente durante el día en el que conmemoran la traición, por parte de Franco y sus cómplices, al gobierno legítimo, es decir el golpe de estado del 18 de julio.

Por su parte, el acatamiento del Capitán a las órdenes del General-Franco simboliza su claudicación, como muchos otros seguidores del régimen cuyo modo de pensar no había concordado con el del dictador, ante la omnipotencia del Generalísimo. Y es que, con anterioridad, el Capitán había defendido la conciencia social, amén de procurar convencerle al Coronel del mangoneo desvergonzado del país por parte de Franco. Simultáneamente, había pedido la ayuda de los médicos para interrumpir el paroxismo franquista del Coronel-Dionisio, así como la asociación perturbada entre el ensayo del canto religioso y la re-creación del pasado franquista, entre Dios y el Caudillo-General:

Coronel. – Padre, padre, padre. Padre todopoderoso. Creador de todo, de lo visible y lo invisible. ¡No resucites a tu hijo! ¡Qué Dionisio vuelva a su tumba!

Capitán. –General, general: voy a llamar a los médicos.

[...]

Coronel. – ¡No, general! ¡Los médicos, no! Señor, el capitán quiere acabar conmigo. El capitán se está sublevando contra el mando. ¡Comandante, detenga al capitán y enciérrelo hasta que se le juzgue en consejo de guerra! ¡Rebelión, general, rebelión! (*Se abraza al General.*) Quieren acabar con mi Caudillo, pero no se lo permitiré. (75-76)

Así, por medio de su trastorno mental, el Coronel-Dionisio coliga al Padre del rezo con el “Padre” de la patria, Dios con el Caudillo, y por tanto, resiste desempeñar el papel del traidor de Dionisio. Como explica Oliva, “el Coronel asume el papel de Dionisio y el suyo propio, en una extraña y compleja mezcla” (*Dionisio Ridruejo* 15), alternando así la identificación con Dionisio con sus reflexiones sobre este personaje histórico. A raíz de su vesania, la escisión conflictiva del Coronel culmina con su suicidio el mismo día en el que el verdadero Dionisio Ridruejo fallece, patentizando así “el fracaso de una utopía” (Pérez-Rasilla, *Dionisio Ridruejo* 135), es decir la desilusión suya con el Dictador y su exigua defensa de los ideales falangistas, y consumando, en fin, la identificación metateatral con el protagonista cuya trayectoria vital representa.

En la tercera obra escrita sobre Guernica, *El otro Pablo y el minotauro* (1980), de José Martín Elizondo, las figuras del cuadro de Picasso disfrutaban de una función central. Esta pieza ostenta, de hecho, un estilo similar al de la otra obra sobre el arrasamiento de Guernica escrita durante la transición política, *Guernica y después* (1982). Al igual que esta pieza de Torres Monreal y la pintura célebre de Picasso, la obra dramática de Martín Elizondo –dividida en cuatro partes– goza de un estilo experimental en el que se mezclan un batiburrillo de elementos estéticos, tales como

la fiesta teatral, lo absurdo, el surrealismo, la pesadilla, la música, la danza, las proyecciones, los neologismos, lo circense, lo macabro, algunas referencias intertextuales, la auto-referencia metateatral –el quinto procedimiento en la lista de Hornby– y el *ekphrasis* del lienzo famoso. Con respecto a este último, las figuras del cuadro insigne se convierten en personajes en *El otro Pablo y el minotauro*, de modo parecido a algunos personajes de *Noche de guerra en el museo del Prado* (1956) de Alberti, *Guernica* (1969) de López Mozo, y *Guernica y después* (1982).

En la obra de Martín Elizondo, las siluetas del lienzo cobran vida a través del espectáculo autorreferencial que pone en marcha, y dirige en cierto sentido, el personaje de Pablo. A partir de una conversación en la que Pablo comenta a su compañera, Ella, cómo, durante su encarcelamiento en uno de los campos más horripilantes de los Nazis, Mauthausen, él y sus compañeros reproducían las figuras del cuadro de Guernica, dichas imágenes se alzan ante ellos. En efecto, el tercer personaje que interviene en la puesta en escena es la Bailarina de Avignon – protagonista de un cuadro cubista de Picasso de 1907–, cuya función es la de narrar esta especie de ceremonia circense, entretener las memorias de ambos Pablos en torno a los campos de concentración y la destrucción de Guernica, amén de aportar elementos espectaculares al montaje. En efecto, patentiza:

Fue entonces, entre tantas contradicciones, que en el campo de concentración, allá en la Silesia o en la Wesfalia, confeccionaron, con los posos de la sopa de rancho y las cajas de víveres y medicamentos procedentes de la Cruz Roja, las siluetas pintadas y copiadas del gran cuadro. (*Hace una seña y según las mienta se alzan del suelo o penetran desde la penumbra, o se descuelgan desde las alturas.*) ‘Caballo agonizante’, ‘Mujer con el Niño muerto’, ‘Mujer que se arrastra por los suelos’, ‘Mujer sujetando la lámpara’, ‘Mujer quemándose viva....’ Convertido en circo el teatro de la deportación, antes de ser lugar de ahorcados, antes de ser función esta noche, con esta mezcla de espacios tiempos, Pablo y demás... (Martín Elizondo 83)

Además de infundir con vida las siluetas del cuadro, la Bailarina pone de manifiesto la amalgama de espacios, tiempos y personajes en la pieza, así como la condición teatral de la vida misma. Por añadidura, la Bailarina hace hincapié en el componente metateatral de la pieza mediante la auto-referencia: “(*en pie como movida por un resorte y con una reverencia al público*). –Señoras y señores, el espectáculo que les presentamos, reproducción aproximada de aquellos que se celebraron en los campos de concentración...” (80).

Como es habitual, la obra disfruta, además de la auto-referencia, de un segundo procedimiento metateatral, el del teatro dentro del teatro, pues Pablo insiste en montar un espectáculo en el que la memoria de Mauthausen y la de Guernica se

confunden a través del *ekphrasis* del cuadro de Picasso.¹⁵⁷ Lo hace con el fin de reivindicar la memoria testimonial, frente a la versión tergiversada por los intereses económicos y políticos:

(Pablo ha colgado la cabeza [de toro] del clavo, pero éste no resiste el peso y cae levantando una nube de polvo)

Bailarina (*a la mujer*). –Toda la obstinación le viene de no resignarse a que el olvido haga de las suyas.

(Pablo les interrumpe al producir un ruido ensordecedor, muy por encima de lo que corresponde a la operación de volver a clavar el clavo. Las dos se tapan los oídos.)

Pablo. –Yo sé que es una cabezonería mía ésta de seguir erre que erre en la brecha...

Bailarina (*interrumpiéndole, al público*). –Los que hayan venido aquí con el corazón en la mano y que no son, en nada, responsables de la masacre...

Ella (*interrumpiéndole a su vez*). –Pablo, la vida está hecho una calamidad, los espectáculos son triste, la música es triste... ¿Adónde vas tú con este tinglado de desolación?

(Se oyen unos compases tristes interpretados por la orquesta. La Bailarina 'interpreta'.)

Pablo (*en plena connivencia con el público*). – ¿La oyen?

Ella. –Sí que me oyen, sí. El equívoco de tu circo, Pablo, está en que ese otro tinglado le permitirá a la élite dirigente, como dicen los periódicos, el lujo de contarte a ti, como al otro Pablo, en el bazar de sus objetos de lujo. Tú sabes bien cómo lo amañan todo para arrimar el ascua a su sardina.

Pablo. – ¡Pero esta vez no! Esta vez no les valdrá conmigo.

Ella. –Contigo y con el otro. Cualquier cosa que se llame arte, como estas coles, ya te la han hecho, a beneficio suyo, producto de consumo. Y luego tiran la cadenilla. ¡Adiós, papá Pablo!
(81)

Así es que el personaje de Pablo posee una función triple: es el protagonista de la obra, un actor que también representa simbólicamente al pintor famoso, y el director de este “tinglado”, “circo”, “teatro”, ceremonia, o lo que sea, que pretende dar testimonio al sufrimiento experimentado por los reclusos en campos de concentración. Por lo demás, reivindica tanto la memoria histórica frente a la amnesia colectiva –una inquietud, insistimos, muy pertinente durante el período de transición política en el que Martín Elizondo redactó la pieza–, como la memoria del arte en lugar de su conversión en mero objeto de consumo. Ante las advertencias pesimistas de Ella, este Pablo intrahistórico se empeña en que la élite rica y poderosa no acapare ni la representación de su teatro circense del campo de concentración, ni el cuadro surrealista del *otro* Pablo afamado, con motivo de tergiversar su significado, importancia, y memoria según les convenga.

Al principio, no consigue su objetivo. De ahí la siguiente escena simbólica y surrealista que representa la obsesión de la conciencia de Pablo: “*Las figuras del Guernika se derriban para dar paso a la serie de fantoches de paja o cartón-piedra*

¹⁵⁷ Cabe subrayar el hecho de que a uno de las autoridades que encargó a Picasso el cuadro de *Guernika* para el pabellón español de la proyectada Exposición Internacional de París, el director general de Bellas Artes Josep Renau, lo encerraron posteriormente en el campo de concentración Nazi de Mauthausen.

[de las autoridades pertinentes: el comandante von Frailunguen, los oficiales, suboficiales, guardianes y demás verdugos]. La orquesta comenta la llegada con un concierto que tiene carácter de himno cacofónico.” (84). En este sentido, Pablo clama contra los gobernadores de la península, quienes son “incapaces de apreciar la rabiosa belleza”, tanto del cuadro famoso como de la obra improvisada que montó el protagonista con sus compañeros del campo de concentración en torno a la pintura. Según el personaje principal, la afición de estos gobernadores “es nada más que ganas de borrar cuidadosamente todas las aristas que les hieren. Siempre se las arreglarán para reducir ese clamor al silencio” (87). En esta afirmación se percibe, además de la reivindicación de la contra-memoria amordazada, también una referencia a la estética cubista del cuadro insigne, dentro de la cual las líneas fragmentadas acentúan sus formas geométricas.

Acto seguido, sin embargo, se alzan las efigies del cuadro de Guernica para convertirse en personajes que hacen constar la memoria histórica de la tragedia colectiva del pueblo vasco, acentuada por la luz que se enciende detrás de la sección de la tela transparente correspondiente a cada figura parlante conforme declama su recuerdo poético:

Caballo. –Jadeante y malherido, seré combatiente...
 Mujer con el niño. –Con mi niño muerto, rotas las ventanas...
 Mujer que arde. –Despellejada viva, nunca más pobre...
 Mujer de perfil. –Gritando ¡socorro!, a voz en grito...
 Mujer con el niño. –Ahuyentando el bramido, cada vez más cercano...
 Mujer que se arrastra. –Convertida en luminaria.
 Caballo. – ¡Basta de picas! ¡Basta de espaldas! ¡Basta de tauromaquias!
 Mujer que se arrastra. –Confusión total y sal viva en mis carnes.
 Mujer soltando la lámpara. – ¡Apagón luego y sin colinas!... (87)

Conviene señalar que, al igual que lo hace López Mozo en su *happening* sobre el mismo tema, Martín Elizondo da voz a los animales que ocupan un lugar importante del cuadro famoso, con el fin de, tanto personificar la agonía de los animales, como animalizar la experiencia de las víctimas humanas.

Aún más, habría que indicar que Martín Elizondo aúna las remembranzas de Mauthausen con las de Guernica por medio del enmarañamiento de la identidad de ambos Pablos. De este modo, las evocaciones del personaje de Pablo con respecto a su detención en un campo de concentración Nazi se confunden con las del *otro* Pablo –el ilustre pintor– en cuanto al bombardeo fatídico del pueblo vasco representado en su cuadro célebre. En una escenificación tauromáquica, las personalidades de los tocayos se funden plenamente: “*Toque de cornetín. Pablo salta a la pista y se pone*

sobre los hombros la cabeza de toro. Han entrado dos ujieres de circo sosteniendo un cerco para el salto de las fieras. Pablo toma carrerilla y lo atraviesa rodando por el suelo. La orquesta comenta la caída. Los ujieres se retiran con el cerco rasgado.”

(93) De ahí el título de la pieza, *El otro Pablo y el minotauro*, pues el protagonista se aprovecha de una máscara en forma de una figura –el toro– del cuadro famoso del otro Pablo, para, a través de una especie de circo-lidia, o rito tauromaquia simbólica de su encierro en el campo de concentración, torear como una especie de Minotauro.¹⁵⁸ Y lo que es más, lo hace delante de los oficiales militares, sugiriendo así que tanto la masacre del pueblo vasco como la aprehensión cruel y sacrificio de los prisioneros en los campos de concentración nazis, consisten, en realidad, en espectáculos grotescos, diseñados a beneficio del entretenimiento y la ganancia de los poderosos.

Por lo demás, el personaje de la Bailarina también reproduce la servidumbre, por parte de algunos artistas, de los intereses políticos y económicos. De ahí que la danzarina advierte a los militares que tengan cuidado con el desdoblamiento del personaje-detenido Pablo:

Señor comandante, señores oficiales, señores guardianes, público en general. ¡Cuidado! Aquí se esconde la quintaesencia de su astucia. ¿Quién conoce su exacta identidad? ¡Nadie! Bien pudiera tratarse del gran Pablo. Misma estatura, mismas ganas de disfrazarse de titiritero, misma rabia. Y después, abran bien el ojo, después les va a arrastrar a los infiernos para ponerles el chaleco del rojo, o para que destrocen sus casas a tizeretazos. Y luego a gritar: ‘¡Toro, eh, toro!’...Siempre, con éste con el otro, lo paga el toro de mala suerte y de peor muerte. ¡Ojo, ojo! A lo peor es el otro, él que dicen que sólo se alimenta estos días con el cardo de la cólera para encender y quemar en su sangre otra Numancia. (90)

Significativamente, la Bailarina se dirige no sólo a los militares, sino al “público en general”, con lo cual insinúa que puede haber, entre los espectadores, alguien que, por interés, atente contra la memoria histórica y artística que encarna Pablo. Más aún, echa leña al mito que tilda de diablos malvados a los “rojos”.

Al final, con una pregunta retórica y la reaparición de las figuras del cuadro afamado, Pablo y las efigies reinciden en la continuación de las injusticias, el olvido, la apatía, y la manipulación de la memoria social y artística, hoy por hoy. Por consiguiente, insisten en lo indispensable de las representaciones del espectáculo evocativo:

Ella. – Detenerse, parar el tiempo otra vez, complacerse en aquellos días del campo...

¹⁵⁸ El Minotauro era un monstruo con cuerpo de hombre y cabeza de toro que fue encerrado en un laberinto para retenerlo y que se alimentaba de carne humana. Era protagonista, además, de otros cuadros anteriores de Picasso, como el aguafuerte *La Minotauromaquia* (1935), cuadro en el que la figura de la Niña portadora de la luz se bautizará para luego repetirse en *Guernica* (1937).

Pablo. –Volver a apurar los posos de la sopa para la cola o el tinte de los paneles que confeccionamos, para reproducir las figuras del friso...

(*Se alza de repente el Caballo de Guernika.*)

Ella. – ¿Reconstruir una vez más el espectáculo delante de la indiferencia del mundo? Pablo, aquellos tiempos eran de verdad tiempos de naufragio.

Pablo. – ¿Y qué son éstos?

Ella. –Además, allí nacía una camaradería desde los primeros días...Los hombres erraban solitarios, con el pasmo todavía metido en el cuerpo, al verse sorprendidos dentro de las alambradas. Eran hijos de todas las madres, con etiquetas de todos los partidos, pero allí unidos todos.

(*La figura de la Mujer que se Arrastra se levanta.*)

Mujer que se arrastra. –Puede que todo no sea más que a beneficio de los enamorados de la estética del rompimiento...

Mujer con el niño. – ¿El espectáculo ahora? ¿Otra vez en medio de la indiferencia?

Mujer de perfil gigante. – ¿Metidas en el mismo reniego o en otro?

Mujer que se arrastra. – ¿En el mismo encuentro? ¿En el mismo alboroto?

Mujer que arde. – Una vez más, ¿exposición, museificación, recuperación!

Caballo. – De nuevo a llenar las cajas de caudales del que gobierna.

Mujer de perfil gigante. – Se repite la mascarada clownesca pero cada día con menos sentido, más lejos de la memoria que nos engendró.

Caballo. – Más afinados los mecanismos de la recuperación.

Mujer con el niño. – Más firme la finanza en su propósito de barrer cualquier obstáculo en su marcha ascendente. (Martín Elizondo 94-95)

Así, Martín Elizondo da voz a las personas y animales, víctimas auténticas que reclaman la revisión continua de la tragedia colectiva que les tocó sobrellevar y que Picasso hizo trascender en su cuadro. Ya que un cuadro permanece inmutable, Martín Elizondo lo teatraliza, permitiendo así que tales figuras salgan del cuadro para recordarnos de su actualidad, y de las maquinaciones en contra de la revaluación continua de la memoria colectiva que representan. Portavoz del *gran* Pablo y del autor dramática, Pablo incide en la necesidad de re-representar aquellos dramas colectivos de los campos de concentración y la destrucción del pueblo vasco, por lo que recupera su optimismo y empieza de nuevo otro espectáculo, esta vez uno de ópera. ¿Quizá sea la representación de alguna tragedia contemporánea? *El otro Pablo y el minotauro* es, en fin, una obra abstracta que incorpora, a veces soterradamente, una plétora de imágenes e ideas interesantes.

La última obra histórica a examinar en este apartado nos brinda una perspectiva singular, distanciada, ajena y extranjerizada de la Guerra Civil. Es protagonizada por Guy y Kim, antiguos burgueses de Inglaterra, convertidos en espías soviéticos y disfrazados de franquistas, que residen en España durante por lo menos parte del conflicto español, al igual que sus homólogos verídicos: Guy Francis de Moncy Burgués y Harold Adrian Russell Kim Philby. Efectivamente, Ernesto Caballero se basa en un encuentro verdadero entre dichos espías en plena contienda

civil –en el hotel *The Rock* en Gibraltar en el año 1937–¹⁵⁹ al escribir su pieza intitulada *En la roca* (2005), a la que procura imbuir de imparcialidad.¹⁶⁰ En este sentido, Gibraltar, y concretamente el hotel lujoso en el que los dos espías se sirven de un whisky *on the rocks* –es decir con cubitos de hielo que, por naturaleza, se derriten, tomando otra forma con el tiempo, tal cual lo hacen la memoria histórica y particular–, se convierte en el espacio único de la acción dramática. Entre todas las inquietudes que estos antiguos amigos y colegas debaten, lo único que permanece sin mutarse es la roca invencible, si bien deformado con el tiempo, del título –el cual también dio nombre al hotel en el que se encuentran –, es decir el sitio físico, resistente a las zozobras y los vaivenes de la historia. De ahí el doble sentido del título de la obra, pues, al igual que los cubitos del hielo en el whisky, la memoria colectiva y particular deleznable muda conforme pasa el tiempo, a la vez que, de modo parecido a La Roca de Gibraltar, los hechos históricos permanecen fijos. Por así decirlo, nuestra perspectiva sobre el pasado es la que cambia, aunque los hechos identificadores permanecen iguales.

Pues bien, dentro de dicho oasis lujoso en medio de las belicosidades, estos dos infiltrados en el bando franquista indagan, reflexionan, discuten, y filosofan, a menudo sirviéndose de un lenguaje codificado, sobre la Guerra Civil de España, su importante papel en la venidera lucha europea, así como la decadencia de los totalitarismos, a la vez que beben whisky a sorbos y recuerdan, echando mano del humor inglés, varias anécdotas de su profesión. Así parangonan su empleo con el de un actor dramático: “Es nuestro trabajo: nunca parecer nosotros. Somos como actores de repertorio: siempre dispuestos a desempeñar cualquier papel” (Caballero 8). Kim incita a Guy a ayudarlo a representar, al modo del *teatro dentro del teatro*, su recuerdo sobre el momento en el que tragó el código para salvarse de las represalias

¹⁵⁹ La *Nota Preliminar* de la edición de Caos de 2005, el dramaturgo constata: “El joven periodista británico Harold Adrian Rusell Kim Philby, enviado especial del diario *The Times* a España durante la guerra civil, e realidad trabajaba como agente informador para los servicios secretos soviéticos. Éstos decidieron, como método expeditivo para acabar con la rebelión de los militares insurgentes, atentar contra la vida de su máximo cabecilla: el general Franco. El brazo ejecutor habría de ser el propio Kim. Su amigo Guy Burgess, locutor radiofónico de la BBC, e igualmente espía al servicio de Moscú, fue el encargado de notificarle la misión una cálida noche de verano en el hotel The Rock de Gibraltar...” (Caballero 5).

¹⁶⁰ En una *Nota del autor* al final de la edición de Caos, 2005, Ernesto Caballero pone de manifiesto su intención de imparcialidad al escribir *En la roca*: “La mirada de dos jóvenes extranjeros implicados, cada uno a su modo, en nuestra contienda fratricida, y el hecho de que yo pertenezca a una generación que no vivió aquella guerra de forma directa, me procuran cierta confianza a la hora de ofrecer una revisión de una parte de nuestra historia alejada de presupuestos sectarios y estereotipados” (57).

de la Guardia Civil, para que Guy pueda comprender la experiencia pretérita de su compañero mejor. Tal juego dramático iniciado por Kim le brinda a Guy una idea en cuanto a cómo comunicarle a un buen amigo la misión preponderante, peliaguda y suicida que la cúpula de su organización le ha encomendado:

Guy. –Oye, Kim, hace un momento me has obligado a representar a un oficial de la Guardia Civil. Ahora te propongo un juego similar.

Kim. – ¿Qué clase de juego?

Guy. – Supongamos que soy un esmerado reportero del *Times* [el *papel* actual de Kim en España] que se dispone a entrevistar al mismísimo general Franco.

Kim. – ¿Qué quieres que haga?

Guy. – Quiero que hagas del general Franco.

Kim. – Ese papel es más difícil que representar que el del jefe de la Guardia Civil.

Guy. – Vamos, Kim, esas dotes de actor...

Kim. – Franco como personaje deja mucha que desear.

Guy. – Pero si es de una simpleza mayúscula. Más difícil es hacer de ti, Kim, el hombre de las mil caras, con su aparente timidez y su incorregible tartamudeo. Un momento, permite que me meta en tu piel... Veamos...

(*Se queda unos momentos mirando fijamente a Kim*).

Kim. – (*Incómodo*). ¿Y bien?

Guy. – (*Imitando a Kim*). ¿Me permite que le haga unas preguntas, mi general?

Kim. – Oye, lo exageres. No tartamudeo tanto...

Guy. – Está bien, lo intentaré de nuevo. (*Imitando otra vez a Kim*). ¿Me permite que le haga unas preguntas, mi general? (*Saliendo del papel*). ¿Mejor así?

Kim. – Mejor.

Guy. – (*En el papel de Kim*). Y bien, mi general.

Kim. – (*Entrando con pocas ganas en el papel de Franco*). ¿Qué quiere usted saber?

[...]

Guy. – ¿Qué haría su Gobierno si venciera?

Kim. – (*Cada vez más cómodo en el personaje*). Establecería una dictadura militar. Los españoles están cansados de política y políticos.

[...]

(*Guy ha sacado un revolver con el que apunta a Kim*).

Guy. – Se equivoca, mi general. Su guerra va a acabar pronto, muy pronto. Usted no duda en matar a media España para pacificarla, y yo no dudo en matarlo a usted, sólo a usted, por esa misma razón. Adiós, mi general, como dice ustedes, los españoles: cuando se murió el perro se terminó la rabia.

(*Hace el amago de disparar. Kim se sobresalta*).

Kim. – ¡Guy!

[...]

Guy. – Sólo era un juego [...] Es para ti. (19-21).

Cabe subrayar que, este juego de rol metateatral constituye el único momento en el cual Franco –en realidad, un personaje ausente en la obra, como lo es en casi todas las piezas que abarcan el tema de la Guerra Civil– hace, de algún modo, acto de presencia. Después de dramatizar la futura misión de Kim con la participación del afectado, y apercibir la incertidumbre del mismo, Guy le plantea una situación hipotética: “¿qué harías si de pronto se te presentara una ocasión así? Una oportunidad de cargarte a un pájaro de esos: un Hitler, un Franco, un Mussolini... ¿Qué harías?” (22). Al poco rato, le dice directamente que Stalin espera que Kim sea él que asesina a Franco. Ante la incredulidad de éste y su convicción que no posee

madera de asesino, Guy procura convencerle, cuestionando los motivos y métodos de Stalin y poniéndole “peros” al magnicidio, por lo que Kim cae en la trampa y argumenta a favor del homicidio, puesto que provocaría la unidad de las fuerzas antifascistas.

Sin embargo, al final, debido a su conocimiento del futuro, Guy le recuerda a Kim que jamás llegó a atentar contra la vida del futuro dictador de España: “Kim, ya es suficiente Sabes de sobra que no lo vas a hacer. Que no lo hiciste. Que no lo hiciste ni siquiera el día en que tuviste a Franco a un palmo de narices poniéndote una absurda medalla. Ya sabemos cómo fue la Historia” (45). Y es que, si bien la mayor parte de la pieza ocurre en una suerte de tiempo presente elusivo e inclusivo, se nota a ratos que los protagonistas se encuentran a caballo entre un futuro posfranquista y un pasado bélico. Por medio de una especie de juego temporal y metateatral –el procedimiento tres en la lista de Hornby–, el presente dramático contiene tanto el futuro como el pasado de estos personajes, como sugiere la combinación de tiempos verbales que utiliza Guy en su intervención anterior.

En este sentido, lo que otorga su punto de vista extranjero una faceta aún más extraordinaria, es la condición de Guy y Kim de infiltrados no sólo en el espacio, sino también en el tiempo, como manifiesta Kim al final de la pieza: “Estamos aquí, infiltrados en el tiempo, disponiendo de una información privilegiada, nos ha sido dado liberarnos de nuestra propia bibliografía” (51). En efecto, aprovechándose de la magia y libertad teatral, Caballero ha convertido a sus dos protagonistas en espías, capaces de introducirse de nuevo en su propio pasado, armados con el conocimiento del futuro particular y colectivo. De ahí que versan sobre la Segunda Guerra Mundial y la dictadura de Franco con una perspicacia inusual para el año 1937. Sin embargo, en ocasiones cuestionan sus conocimientos insólitos:

Guy. –...Desgraciadamente, con Franco o sin él esta guerra la tienen ganada los militares insurgentes. La dictadura militar es inevitable en España. Considera el lado positivo: Franco ha reiterado en numerosas ocasiones su voluntad de mantenerse neutral en un hipotético conflicto entre Francia y Gran Bretaña con la Alemania nazi.

Kim. – (*Recordando*). Sí, eso dijiste...

Guy. – ¿Eso dije? ¿Cuándo?

Kim. – Aquella noche del treinta y siete en que tú y yo...

(*Silencio*).

Guy. – ¿Qué está pasando?

Guy. – Lo mismo que pasó. Eso es lo que está pasando. No sé nada más.

Kim. – Esta noche es como aquella noche en Gibraltar...

Guy. – Y sin embargo esta es *otra noche*.

Kim. – ¿Seguro que no le has echado nada al whisky?

Guy. – Sólo piedras de hielo.

Kim. – De repente, alguien o algo nos devuelve a esta misma situación.

Guy. – ¿Quién?
 Kim. – Tal vez nosotros mismos.
 Guy. – ¿Para qué?
 Kim. – Supongo que para corregir la Historia.
 Guy. – Es imposible intervenir en el pasado.
 Kim. – Pero entonces, ¿qué hacemos aquí?
 Guy. – Debemos ser algo así como una huella.
 Kim. – ¿Como una huella?
 Guy. – Oye, hemos bebido considerablemente. A un alcohólico como yo todos estos desfases le resultan fastidiosamente familiares. ¿Por qué no volvemos a lo nuestro?
 Kim. – ¿Adónde?
 Guy. – A nuestro presente.
 Kim. – Está bien, volvamos (46-47).

De cuando en cuando, perciben, como *déjà vu*, su calidad de reinsertados en un tiempo previo, ya experimentado, como por arte de magia teatral, como si fueran huellas de una reminiscencia. Su cuestionamiento de su condición de figura memorialística dentro de su propio recuerdo reincide en el modo por el cual una memoria particular y colectiva se forma continuamente. De este modo, aparte del primer y tercer procedimientos en la lista de Hornby, Caballero también se aprovecha del quinto: la auto-referencia.

Con todo y eso, si bien es posible reintegrarse en los claroscuros de la memoria, repasándola una y otra vez como si se volviera a vivirla realmente, también es cierto que resulta imposible cambiarla por completo, como sugiere el siguiente diálogo en el que ambos espías reflexionan sobre las pautas de su fantástico regreso al pasado:

Guy. – Podemos denunciar la amenaza de viejas y nuevas iglesias. Dios, Patria y dictadura del proletariado. Todos estos modelos absolutos necesitan que se vierta mucha sangre para legitimarse. ¿Te imaginas un cristianismo sin mártires, cruzadas e Inquisición? ¿Y una patria que no pueda alardear de una ingente cantidad de muertos caídos durante su proceso de instauración? ¿Y qué revolución que se precie no precisa un oportuno baño de sangre?
 Kim. – ¡Basta, Guy, ya es suficiente!...Ahora sí que estás cometiendo una grave traición...Tú eres Guy. – Francia de Moncy Burgess y estás ahora en el año 1937 y no puedes sustraerte a ello. Te debes a tu propio perfil. Y piensas como piensas y crees en lo que crees y actúas como actúas te guste eso ahora o no.
 Guy. – Mi amigo Kim aún no ha podido desembarazarse de la predestinación calvinista.
 Kim. – Tú y yo, Guy, en estos momentos no sabemos nada, no sabemos qué puede pasar con Europa, ni con el socialismo ni con nosotros mismos. Y tampoco podemos poner en cuestión nuestras propias convicciones, porque Guy, hoy por hoy, en esta Europa de 1937 la Humanidad, sí, no me avergüenza decirlo así: LA HUMANIDAD, con mayúsculas, aún cree en modelos absolutos; y no sé si esto está bien o mal, pero yo, Harold Adrian Russell *Kim* Philby no puedo saber en este día de hoy de 1937 si eso conduce a un mundo mejor, o si por el contrario nuestra actitud es el caldo de cultivo de un fanático dogmatismo que el futuro tendrá que padecer: no, no lo sé. Lo único que sé es que tanto tú como yo no podemos permitirnos un relato diferente al que la Historia nos ha trazado.
 Guy. – Pero sabemos lo que pasó...
 Kim. – Yo sólo sé que has venido hasta Gibraltar para transmitirme la orden de matar a Franco, que la noticia me ha dejado atónito, que poco a poco he ido asimilándola y...no sé nada más...
 Guy. – Sí lo sabes, los dos sabemos qué sucedió. Qué sucedió aquella noche, y qué sucedió después. No encontraste el momento de atentar contra el dictador, sin embargo, una mala tarde

de verano un obús soviético impactó contra el vehículo en el que viajabas en compañía de otros tres periodistas. Fuiste el único superviviente. Tras el incidente, el propio general Franco te impuso la medalla al Mérito militar...Y allí sí se te presentó una ocasión inmejorable de acabar con su vida. Fue así, ¿verdad?

Kim. – (*Tras una pausa*). Sí, así fue.

Guy. – Y no lo hiciste.

Kim. – No, no lo hice. Pude hacerlo, pero no lo hice.

Guy. – ¿Por qué?

Kim. –Estaba convencido de que las democracias del resto de Europa y los Estados Unidos de América impedirían una dictadura fascista en España. Por eso no lo hice. Ésa es la Historia, la irónica Historia que por una extraña circunstancia ahora me brinda una rectificación.

Guy. – Kim, es imposible intervenir en el pasado. Además, suponiendo que lo hicieras, ¿estás seguro de que tu *acción* fuera a servir para algo? (Caballero 47-49)

Dentro de su vuelta al año 1937, en el que re-escenifican su propio pasado, Kim insiste en su fidelidad a las reglas del juego teatral. Al recordar al pasado, se debe de ser tan fiel al mismo como sea posible, independiente de lo que se sepa en el momento de recordar, aunque, eso sí, ambos protagonistas cavilan sobre lo qué hubiera pasado, y si hubieran cambiado el rumbo de la Historia de haber actuado diferente.

Pero la distancia entre el tiempo “presente” y el que se rememora sólo les permite enjuiciarlo de otra forma –de ahí la re-formación constante de la memoria histórica–, no a cambiarlo a la luz de sus conocimientos posteriores. De poder cambiar el pasado y redimir sus acciones de alguna forma como cree posible Kim, les convertiría en otros, según Guy: “Entonces ya no seríamos nosotros. Serían otro Guy Burgess y otro Kim Philby. No somos más que lo que hicimos.” En definitiva, la fidelidad al recuerdo auténtico del pasado, incluso si les perjudica, resulta imprescindible para la formación de su identidad verídica. De ahí la importancia de reflexionar sobre el pasado de modo continuo –“Tal vez sea ése nuestro compromiso más eficaz: revitalizar las historias. Al final es lo único que nos queda” (51)– con el fin de actualizar su identidad, en eterna evolución de acuerdo con los valores y modo de ver de cada época. Tal acción es, en fin, la que conforma la memoria particular y social.

Por otro lado, se puede percibir tal mudanza y revuelo temporal también como un viaje al futuro. Como apunta Fernando Doménech Rico, en esta “laberíntica, endiablada fábula”, el tiempo “se estira y se contrae con esa libertad de que suele hacer gala Ernesto Caballero en sus obras, y de la serena noche gibraltareña el espectador va saltando a un improbable futuro en que los personajes ya han cumplido su trayectoria vital y son capaces de hacer un repaso de sus vidas, jueces y abogados de sí mismos” (513). Así, valiéndose de una estructura circular, un tono nostálgico, y

el símbolo del mar –que como el tiempo y la memoria histórica va alterando y borrando las huellas en la arena–, Caballero acentúa la calidad del tiempo dilatado y enmarañado que impregna la acción dramática. He aquí las últimas palabras de Guy y Kim, las cuales se asemejan a las que inician la obra, con unas alteraciones notables:

Kim. – Está bien, olvidemos el futuro... Sólo una cosa más.
 Guy. – ¿Sí?
 Kim. – Nunca hubiera matado. Entonces tal vez fuera por carácter. Ahora es por convicción.
 Guy. – Pues olvida tu convicción y recupera tu adorable carácter.
 Kim. – ¿Sabes, Guy? Eso del optimismo revolucionario siempre me pareció una redundancia. El optimismo siempre es revolucionario.
 Guy. – Pues con esa actitud volvamos al presente.
 Kim. – ¿A qué presente?
 Guy. – Al nuestro: a aquella apacible noche de verano de 1937 en La Roca...
 Kim. – Sí, será mejor que volvamos a nuestro tiempo...
(Pausa. Un soplo de viento recorre la escena).
 Guy. – Un buen paseo por la arena es lo mejor después de una cena copiosa...
 Kim. – Allí hemos dejado nuestras huellas...
 Guy. – Pronto las borrará el mar.
 Kim. – El mismo mar de siempre.
 Guy. – Nuestro mar.
 Kim. – También la misma historia.
 Guy. – Nuestra historia.
(Silencio).
 Kim. – Felices sueños, Guy.
 Guy. – Te deseo lo mismo, Kim (Caballero 52).

En cierto sentido, si bien es cierto que los protagonistas siempre repiten su afán de regresar al “presente” de 1937, tal deseo se puede interpretar como un ansia fantástica –parecida a la que veremos entre los poetas de *El jardín quemado* (1996) de Juan Mayorga, quienes se empecinan en refugiarse, mediante la locura, en el tiempo de la Guerra Civil, cuando todo fue posible– de detener el tiempo en un momento en el que el optimismo y la revolución socialista sí que fue posible. Su vida, su sacrificio y su profesión disfrutaban de sentido y esperanza en 1937. Por ello, desean, de modo ilusorio, regresar a *su* historia, *su* mar, y *sus* huellas, particulares y colectivas, y recuperarlas para la memoria histórica actual, antes de que se extravíen para siempre. Al fin y al cabo, es el presente que más les gusta, pues en 1937, antes del ocaso del comunismo, podían deleitarse en las ilusiones ideológicas, cuando los sueños sí que eran posibles. Por tal motivo, el soplo de viento recorre de nuevo el escenario, otorgándoles una vez más una oportunidad mágica y artificial de rehacer el pasado desde el escenario. En vista del juicio de los protagonistas, el público también habría que transformarse en juez de su época actual y plantearse la posible obsolescencia de los sistemas políticos a la luz de una mirada posterior.

Está visto que Guy y Kim proporcionan, en definitiva, una mirada distanciada a la lucha cainita. Para ellos, la contienda civil se ve a ratos como un juego, o cuando menos, como una pieza en su proyecto común: la revolución comunista. Son capaces de descubrir, además, los entresijos del entramado comunista soviética de espías, amén de las estrategias y objetivos europeos con respecto a su intervención, o falta de la misma, en el conflicto español:

Kim. –Quiero decir que sabía que hubiera buques italianos por la zona del estrecho.

Guy. –Están ahí para atacar el transporte marítimo de la República. Especialmente a los barcos soviéticos que inevitablemente tienen que atravesar el estrecho.

Kim. –Y el Gobierno de su Graciosa Majestad qué dice.

Guy. –Que respeta la libre circulación en el Mediterráneo siempre y cuando los mercantes británicos sean, a su vez, respetados.

Kim. –He visto cosas, Guy, que difícilmente se pueden olvidar. La carnicería que se ha montado en Málaga después de ser tomada por las tropas rebeldes es difícil de imaginar.

Mujeres profanando tumbas sólo por odio. (16-17)

Con una ironía sutil, un conocimiento de las intenciones de los países europeos, y un papel de testigos oculares, pero ajenos, a las atrocidades, los personajes de Guy y Kim nos proporcionan una perspectiva única sobre la conflagración civil, una que contribuye otro matiz a la formación perenne de la memoria histórica de este trauma colectivo.

3.2.3.2-2: Obras realistas-fantásticas: Antonio Morales, Juan Mayorga, Buero Vallejo y López Mozo

Las lecturas epistolarios, las analepsis y las re-representaciones en vivo que éstas suscitan, vienen a ser el punto de partida de la acción dramática del guión del espectáculo al que dio lugar el estreno de *Murcia, zona roja* (1982) de Antonio Morales. Después de iniciar la pieza con una narración poética y metafísica, en voz pasada, con el fin de informar al público sobre los motivos de su viaje –con dos amigos, Ignacio y José– a la antigua casa que pertenecía a sus abuelos, Rosa interrumpe de cuando en cuando en la conversación entre sus amigos para aportar retazos de información ambiental a los espectadores. Debido a la presencia escénica de Rosa en el carro con sus dos amigos, casi confluyen el tiempo dramático de la puesta en escena con la de la narración, si no fuera que Rosa sigue dirigiéndose al público en voz pasado: “(Al oyente) Y luego al entrar aquí (*Vuelven a entrar a la casa despreocupados; de improviso, como la primera vez, quedan como magnetizados por algo.*) Una llamada. Como una llamada. Un signo. Fue un relámpago. No le di más

importancia” (Morales 26). A partir de la entrada en la casa, Rosa entra de lleno en la analepsis que, con anterioridad había estado detallando para el público, para explicar, ahora dirigiéndose a sus amigos, la suerte de comunicaciones parapsicológicas que ha venido experimentando últimamente:

Desde hace algún tiempo... (*Duda*)...la casa ha vuelto a mí. A veces en un sueño. Como una horrible pesadilla que tuve la noche salvaje del 23-F [...] (*Reconstruyéndolo con lentitud*). Yo estaba en medio de esta habitación. Había un extraño sonido como de ondas radiofónicas. Como interferencias. [...] Al poco llamaron a la puerta. Abrí despacio...era un cartero. Me entregó una carta. Cerré la puerta. Y comenzó a oírse una vieja canción italiana. La reconocí al momento. Después no la recordé. Ahora tampoco. (*Pausa*). Al abrir el sobre, encontré un papel donde había...nada. (29-31).

Parece que sus abuelos difuntos habían querido inducir telepáticamente a Rosa a regresar a la casa en la que ellos vivían, para que ella y sus amigos pudieran empaparse de una memoria personal y colectiva que desconocen, y así animarse a luchar por sus ideales. De ahí que la carta de sus sueños estaba, simbólicamente, vacía.

Otra casualidad –¿una suerte de comunicación que ha surgido de los abuelos difuntos de Rosa?– ocurre cuando José coloca en el tocadiscos la canción italiana “*Sapore di sale*” que, al sonar, les paraliza a todos, pues Rosa admite que es la que siempre le suena de modo parapsicológico, si bien no significa nada en especial para ella. La canción provoca, asimismo, reacciones en los dos amigos de Rosa, pues mientras que se congela la escena, José sale del tiempo dramático de la analepsis para narrar al público cómo estaba a punto de suicidarse en el momento de recibir la llamada de Ignacio –que también se coloca en el tiempo narrado por José–, la cual le convocó a la casa antigua de Rosa: “Y mecánicamente he metido cuatro cosas en una bolsa y me he montado en el coche casi alegre. Sin saber exactamente por qué” (38). A buen seguro, los abuelos difuntos de Rosa intentaban comunicarse de modo telepático con Rosa y sus amigos para que éstos se empaparan de la memoria histórica y cobraran fuerzas para avanzar más animadamente hacia el futuro.

Ignacio, por su parte, “*entre irónico y misterioso*” reproduce el sueño de Rosa, para luego entregar una carta que había encontrado sobre un mueble a su amiga, quien al abrirla “*recibe la misma impresión que en el sueño.*” Acto seguido, “*Ignacio, en el espacio y tiempo de la carta*” lee su contenido, cuyo destinatario es la abuela de Rosa y cuyo tema es la experiencia y los pensamientos en las trincheras del abuelo de Rosa durante la contienda de 1936. Cerca del final de la lectura epistolar, José y Rosa representan, de modo metateatral –la primera sub-categoría en la

clasificación de Hornby–, la declaración del amor entre los abuelos de ésta, mientras que Ignacio introduce la lectura, o narración, de la misiva de cuando en cuando. A partir de la casa “mágica” –en cierto modo se personifica esta herencia física de Rosa, al igual que lo hace la casa en *Caballos de mar* (1992)– y los signos parapsicológicos, se van entremezclando los tiempos bélicos de la escritura de la carta, los del recuerdo de la boda de los abuelos antes del estallido de la Guerra Civil, y los de la analepsis de esta experiencia en la casa, con el tiempo dramático actual que corresponde a la representación en vivo de tal *flashback*.

Más aún, el hecho de que Morales haya escrito esta obra a finales de la transición, como si quisiera poner en marcha la memoria histórica al final de un período en el que reinaba el olvido colectivo, se deslucce durante el cuadro segundo. En ese cuadro los tres amigos analizan e inventan el final de la historia de Carmen, la abuela de Rosa, que no habían terminado de leer de todo en las misivas. Como expresa Rosa, el fusilamiento de su abuelo Antonio a final de la contienda de 1936, “era una historia olvidada, perdida en alusiones veladas, en conversaciones oídas a los mayores de niña, pero ahora lo [ve] (52)”. Es más, al empaparse en “la lucha soterrada, sorda” de su abuela, una viuda de un soldado republicano fusilado durante la posguerra que nunca claudicó ante el régimen, Rosa y sus amigos también aprenden sobre los apuros de “millones de españoles” vencidos que “fueron construyendo sus hogares poco a poco, con privaciones, con pequeñas alegrías, con una insobornable decisión de vivir auténticamente” durante la posguerra (64). Se asimilan, en fin, tanto la memoria personal de Rosa como la colectiva, soterradas a ojos vistas de los jóvenes.

Por último, después de pasar varios días sumidos en la lectura de las cartas añejas que la casa había albergado, a la protagonista se le ocurre dramatizar una historia que recién conoce en todas sus vertientes. Se trata del desamor entre su madre y el ex novio de ésta, cuya relación se acabó a raíz del miedo de la madre a involucrarse en la lucha antifranquista en la que participaba su ex novio, Alfonso:

Rosa. – [...] Ya que estamos de un imaginativo dramático subido ¿os animáis a reinventar esa historia?

José. – ¿A qué?

Ignacio. – Sí, como en el viejo juego de ‘Yo empiezo, sígueme’. (*Explica*) Un jugador da datos ambientales, los otros le siguen y representan las escenas.

Rosa. – Ya sabéis: Tema, el amor de Alfonso y María; tiempo, la posguerra.

Ignacio. – [...] Vale. Empiezo. ‘El ensayo ha terminado. En grupo se reúnen entorno a Alberto González Vergel. Se dan normas para el vestuario, horarios... todos piden algo y lo hacen a la vez, como cada día desde que dio comienzo el curso hace tres meses. Al fondo, junto a la puerta, hay alguien extraño al grupo. La ve desde el primer momento.’

Siguiendo el juego, toman posiciones. [...]
Cambiando de posiciones se han ido dirigiendo a interlocutores imaginarios. Todo con gran alegría, en babel universitario.

[...]

Ignacio. – ¡Vámonos! (*Ha tomado el 'personaje' de José*).

José. – Atropelladamente, mientras se dirigen a casa de la chica, han ido saliendo comentarios sobre catedráticos, ideas sobre el teatro, la crítica a un edificio de nueva planta [...] (*Al tiempo que José va dando las 'notas ambientales' Ignacio y Rosa reconstruyen los espacios con los muebles y objetos a su alcance*). (71-74)

Así, José narra lo que serían las acotaciones de la situación planteada en las cartas, mientras que Rosa e Ignacio hacen los papeles de la madre de Rosa y Alfonso. A medida que van representando la escena propuesta, e intercalan lecturas de las cartas, se meten “*de lleno dentro de la historia.*” A través de esta inocente juego metateatral, se advierte la manera por la cual la lectura epistolaria del pasado personal, que a la vez plasma la memoria colectiva por su telón de fondo de la posguerra, repercute en la vida de los jóvenes, influenciando tanto su perspectiva del pasado como su visión del futuro. Llamativamente, este escrito sobre el primer encuentro de María y Alfonso, el cual tiene lugar en un teatro y versa sobre su afán compartido por la dramaturgia, induce a Rosa y a sus amigos a recurrir al lenguaje teatral para acercarse a ella. Hacen revivir el pasado para que éste sea una parte activa de su memoria personal y colectiva, algo que la mayoría del país se había desentendido durante la transición política en aras de realizarla pacíficamente. De ahí el desánimo de estos jóvenes, que desconocen su pasado y, por ende, no pueden echar raíces firmes para avanzar hacia un futuro prometedor. Sin embargo, al final de su estancia en la casa de Murcia – durante la cual se impregnaron de, filosofaron sobre, e imaginaron el pasado–, los tres proclaman, de modo melodramático, que se están animando para seguir adelante en sus propias vidas, independiente de los obstáculos que se les avecinen: “Sé que mientras vivamos no olvidaremos lo que ha pasado aquí. Esta casa estará siempre conmigo. Como estarán esta noche, esas estrellas...” (89).

Aprovechándose de la tercera técnica metateatral en la lista de Hornby –el desempeño de un papel dentro de otro–, Juan Mayorga impregna *El jardín quemado* (1996) de un ambiente enigmático en el que rondan doce poetas del bando vencido por su propia semi-utopía, tan calcinada y vetusta como las cenizas que la rodean. Este espacio dramático principal del “jardín quemado”–símbolo de la destrucción provocada por la conflagración civil– dentro de un centro psiquiátrico en la isla de San Miguel, corresponde, en realidad, al lugar de la “desmemoria” de tales poetas: el manicomio-cárcel apropiado por las fascistas durante la Guerra Civil. Por elipsis, nos

vamos enterando de que dichos poetas republicanos, en realidad, eligieron a doce hombres anónimos que morirían en su lugar cuando, en mayo de 1939, algunos militares fascistas, ansiosos de sangre, obligaron al director del sanatorio, Garay, a entregarlos al pelotón de fusilamiento. Por consiguiente, han optado por el olvido colectivo, facilitado por su revestimiento de enfermos mentales dentro de un sanatorio tan inusitado que hasta carece de medicinas y terapias.

Estos doce poetas enajenados se han convertido, parafraseando al director del psiquiátrico, en “niños que juegan” en una “primavera eterna” (Mayorga, *El jardín* 50-51) dentro de, como expresa tan elocuentemente el crítico Aznar Soler, “el reino de la memoria calcinada” (“Teatro” 97). En efecto, deambulan como muertos atrapados en un “mundo imaginario –un teatro–”, en una “ficción de la locura colectiva”, como dice Aznar Soler (97), que ellos mismos han representado a lo largo de cuatro décadas con la complicidad de su “capitán” Garay. Este líder fiel es el que les ha facilitado y administrado el jardín quemado a los doce literatos con el fin de resguardarles del oprobio de reconocer el fracaso de sus creencias, tanto por su derrota en la Guerra Civil como por el entierro de sus ideales en la fosa de las doce víctimas anónimas que estos poetas sacrificaron en nombre de vocablos altisonantes como la humanidad, la república y la historia. Al igual que el Ángel de la Historia del cuadro de Paul Klee sobre el que escribe el filósofo Walter Benjamín,¹⁶¹ el poeta Blas Ferrater¹⁶² y sus once compañeros se clavan la mirada en el pasado –en este caso, en el del conflicto de 1936–, en cuyo tiempo y circunstancia permanecen estancados: “Los poetas no tenemos derecho a ser cobardes. (*A los internos*). ¡Vamos a llegar a tiempo de impedir que la isla caiga en las garras del fascismo! ¡Vamos a sostener el frente! ¡Vamos a empujar a los milicianos con nuestro canto de libertad!” (Mayorga, *El jardín* 53). A fin de cuentas, la perpetua representación del pasado por parte de Blas Ferrater-Cal viene a ser un modelo del teatro, “un espacio”, como dirían John Gabriele y Candyce Leonard, “donde la ficción y la realidad se cruzan, un modelo de cómo la memoria funciona” (“Memoria teatralizada” 5). Mediante los efectos del trauma y la enajenación de los doce intelectuales, la memoria revive imperecederamente sobre el escenario.

¹⁶¹ Mayorga escribió su tesis doctoral sobre la filosofía de Walter Benjamín.

¹⁶² El dramaturgo Ignacio Amestoy mantiene que este personaje ficticio podría basarse “en el filósofo, José Ferrater Mora (1912-1991), que vivió el exilio tras el 39; al que podemos vincular con el cada vez más considerado poeta en lengua catalana, Gabriel Ferrater, muerto en 1972, a los 50 años, que soportó el exilio interior” (“Cuándo” 37).

Así, navegan perennemente hacia un futuro ilusorio que, en rigor, se trata del pasado. Entretanto, una tempestad literal y figurativa sigue impulsándoles, a pesar suyo, hacia un futuro en el que naufragan sempiternamente, como les recuerda el jardín quemado, símbolo del pasado arruinado en el que se hundieron sus creencias para siempre. Sin duda estos escritores prefieren la esperanza que era suya antes de la derrota de su ideología. Sin embargo resulta paradójica que persisten en el autoengaño desde el lugar mismo en el que ocurrió el incidente más traumático de su vida, por lo que cabe preguntar si quieren, en rigor, olvidarse del antaño o, más bien, auto condenarse a presenciar perpetuamente la evidencia de su rol en la elección de doce víctimas inocentes durante una situación límite en la que sus vidas corrían peligro.

En todo caso, no cabe duda que Blas Ferrater se imagina todavía en el buque de los poetas a finales de los años 30, destinado a “impedir que la isla caiga en las garras del fascismo”: “(A *Garay*). Capitán, no dé marcha atrás. Aunque sólo yo desembarque...Cueste lo que cueste, sea cual sea el precio, mi palabra tiene que llegar. Salvándose mi voz, es el espíritu de la República quien se salva” (51). Cuando el intruso en su paraíso incinerado, el becario de psicología Benet, le obliga a mirar la fosa ya desenterrada, Blas Ferrater alias Cal reclama los cadáveres de las doce víctimas sacrificadas en lugar suyo y dirige “*sus palabras al fondo de la fosa*”:

¿Por qué me miráis así? ¿Es que no habéis comprendido todavía? ¿Cuánto tiempo más necesitaréis para poneros en el punto de vista de la historia? (*Su índice señala al fondo de la fosa, como si eligiese a doce hombres*). No es mi mano la que os elige, es la historia la que os ha señalado. Es la historia quien decide qué debe vivir y qué debe morir. ¿Qué vale una docena de hombres frente a la humanidad? (*Se vuelve hacia el muro, dando la espalda a la fosa. Los otros internos se vuelven con él. Cual si ocupase la proa de un buque, arenga a los que lo esperan en el puerto. Sus palabras se alzan por encima de olas enormes*).

¡Combatimos por una causa universal! Hermanos obreros y campesinos, ¡nuestra lucha es la vuestra! ¡Aquí estamos, poetas marineros, convocados a cavar la tumba del fascismo! (*Señala la rama del naranjo seco*). ¿No luce más bella que nunca la bandera de la República? [...] (*Todos escuchan a Cal. En las manos de Benet, el viento deshace el manuscrito de “Entre Naranjos”*). (Mayorga, *El jardín* 54-55)

Queda patente que Mayorga se sirve de la locura de Blas Ferrater para crear una confluencia fluida entre el segundo tiempo dramático de 1936 y el primero de finales de los 70. El deseo del poeta célebre de continuar arengando a sus compañeros con palabras hermosas, de las que procura sustraer una evidente hipocresía achacando las muertes de las doce víctimas anónimas a La Historia, simboliza, de seguro, la voluntad de muchos españoles de desentenderse de sus yerros cometidos durante la

Guerra Civil y la dictadura. Más bien, se solía imputar la Guerra Civil al mito de las dos Españas, abocadas perennemente a las conflagraciones civiles.

En cierto sentido, estos poetas náufragos en su propia (des)memoria ponen de manifiesto la noción freudiana de que, “de alguna manera, lo reprimido regresa siempre de manera victoriosa” (Alonso de Santos 61). De ahí la fijación de Blas Ferrater con el contenido de la fosa común, las doce víctimas anónimas que lo han suplido, una vez que es desenterrada debajo del *jardín quemado* que “la guerra (...) quemó para siempre” (Mayorga, *El jardín* 17). De ahí la tendencia de los poetas a hablar el lenguaje de “los ángeles”, es decir de las víctimas de la Historia. De ahí la sagacidad de la locura surrealista que adoptan estos poetas, como patentiza el compañero de Ferrater, Don Oswaldo, en el momento de describir a su perro invisible, Job:¹⁶³ “puede encontrar un cuerpo bajo una tonelada de escombros” (26). Tras su máscara de loco y su discurso enajenado se atisban los resquicios de una evocación clarividente al pasado traumático de este poeta-actor. Asimismo, durante la escena matemática del juego de ajedrez, Néstor, otro compañero de Ferrater, suelta una alusión velada al canje de las doce víctimas inocentes por las de los poetas: “Sólo el mayor sacrificio puede salvarnos. ¿Qué nos queda, sino sacrificar la dama?” (43). A raíz del trauma en el que se vieron envueltos, la memoria de estos literatos ancianos se ha deformado, pero no deja de obsesionarlos a pesar de que procuran, ilusoriamente, hacer caso omiso a los últimos cuarenta años de sus vidas. Reniegan de “la emancipación” que, como insiste Mayorga, sólo acompaña “la fractura de la máscara” (Henríquez, “Entrevista con Juan Mayorga” 22), amén de la puesta en marcha del reloj parado de la partida de ajedrez, un símbolo del tiempo que han procurado detener a principios de la Guerra Civil.

Así y todo, sólo uno de los doce poetas ha intentado poner el tiempo en marcha nuevamente, abandonando la prisión paradisiaca del manicomio para no volver jamás: Periquito Lila, alias el Hombre-Estatua. Cuando Benet le pregunta sobre San Miguel, Periquito Lila afirma, enigmáticamente, haber “soñado que metían toda la ceniza del jardín en un reloj de arena” (Mayorga, *El jardín* 7), el mismo que sirve para dar la vuelta y regresar al pasado, permitiendo así que Garay y los “enfermos” del jardín quemado creen “un equilibrio precario, pero precioso” (10).

¹⁶³ El nombre del perro puede ser una referencia, quizá, al personaje bíblico que, al igual que el can de Don Oswaldo, permaneció fiel a su Dios a pesar de las calamidades espeluznantes por las que permite que le acaezcan. Y tampoco hay que olvidar que Job aguanta tales infortunios entre cenizas quemadas parecidas a las del jardín mayorguiano.

Cabe subrayar la afirmación de Don Oswaldo –“Si la rabia se extiende, ¿qué será de la República?”–, el primer indicio de que, según la perspectiva de los “enfermos”, nos encontramos en el año 1936. Si bien es verdad que el Hombre-Estatua se ha paralizado por su confrontación con la crudeza cotidiana, también es cierto que oculta su culpa y su condición de vencido tras una especie de máscara inmóvil, una sonrisa cáustica, y un silencio resonante.

Así y todo, este ex interno del manicomio ha elegido permanecer en la realidad, aunque ésta sea tan dolorosa que decide permanecer disfrazado e inerte para soportarla. Como aduce Reyes, el Hombre-Estatua personifica el silencio y la autocensura colectiva que caracterizaron la transición política, telón de fondo del primer tiempo dramático (“Memoria” 167-169). Del mismo modo en que dicha amnesia colectiva no logró borrar las cicatrices del trauma social, el Hombre-Estatua no consigue rehuir del reflejo de la cicatriz suya, casi imperceptible, pero más bien metafórica, en el agua del mar: “Pensé que, con los años, perdería profundidad, que se escondería entre las arrugas. Pero no hay otra verdad que la de las aguas del puerto. Esta agua no engaña: la cicatriz es más fuerte cada día” (Mayorga, *El jardín* 7). En suma, el Hombre-Estatua se ve condenado a contemplar su pasado eternamente por no confrontarlo, de la misma forma en que el pueblo español ha padecido la secuela ineludible de la amnesia colectiva que se impuso al terminar la dictadura. En este sentido, cabe destacar las manifestaciones y las polémicas recientes en torno a la memoria histórica de la conflagración civil.

Además de las representaciones simbólicas de la inercia colectiva y la metáfora del Ángel de la Historia de Benjamín que sobrevuela *El jardín quemado*, se perciben otros mitos en esta pieza. Ante todo, como ya se ha visto, los doce “enfermos” se obstinan en parecer felices y puros –aunque sea una tranquilidad tenazmente simulada–, representando perennemente el discurso mítico sobre la travesía de los doce literatos esperanzados a bordo de la Nave de los Poetas, avecinados a defender una causa noble con las plumas, sin llegar jamás al desenlace espeluznante de tener que encarar la realidad de la fosa común que ayudaron a cavar. El estudiante de psiquiatría, Benet, en cambio, se empeña en avanzar su propia interpretación mítica de lo acaecido durante la Guerra Civil. En virtud de su codicia para el puesto de Garay, su empeño en valorar los archivos falseados –en lugar de favorecer el testimonio de los sobrevivientes–, en observar sólo las irregularidades del sanatorio, en advertir, en fin, una realidad unidimensional, Benet se ciega a las

autenticidades del alma humana, a lo que Mayorga llama “las realidades alternativas que cohabitan” en la vida (Gabriele, “Entrevista con Juan Mayorga” 1102).

En cierto sentido, Benet no habla la misma lengua que los internos, quienes hablan la de la realidad polimorfa, amplia y carnavalesca de, como sugiere un poeta, Pepe, el “maestro Bajtin” (Mayorga, *El jardín* 33). Esto resulta, como no, en la desconfianza de los internos vulnerables. Por tal razón, Blas Ferrater, alias Cal, se dirige a Garay para denunciar la porfía de Benet: “¿Ha perdido la cabeza? ¿Pretende amotinar a la tripulación contra su capitán? [...] ¿Por qué no lo arroja al agua, capitán?” (49) Con sus ojos blindados por la razón democrática y su recurrencia a tácticas agresivas como el chantaje, los sobornos y las amenazas, el proceder de Benet se parece al de un gobierno imperialista empeñado en propagar su perspectiva como la única realidad admisible como sea.

Para Benet, este jardín chamuscado del Edén, no es más que un “vacío”, un mero “patio” incinerado sobre el que quiere replantar, reformar, y renovar. Por tanto, Garay le advierte del peligro de cambiar todo de arriba abajo precipitadamente, pues al hacerlo se pueden borrar las huellas auténticas disimuladas entre la ceniza de la memoria histórica y la voz desoída de las víctimas de las que “todos se han ido olvidando” (18). Por tanto, Garay le pide que cierre los ojos y deje de hablar para que su oído y su imaginación se agudicen y sean susceptibles de percibir el contexto enrevesado de lo acaecido en mayo de 1939. Bajo este aspecto, la obstinación de Benet en creer únicamente en el mito colectivo de la muerte heroica de Blas Ferrater, en comprender todo de manera maniquea, en enjuiciar y pedir castigo implacablemente para un chivo expiatorio con culpabilidad relativa —en este caso, Garay—, pese a que la verdad se encuentra a simple vista, en ser el héroe que rescate a los doce poetas-mártires del olvido, el que convierta las cenizas del sanatorio en plantas frondosas, el que desarticule un “lugar de la memoria” colmado de un recuerdo colectivo, este joven becario no comprende lo que intenta advertirle Garay: “Ninguna medicina cura si el enfermo quiere persistir en la enfermedad. (*Acaricia a un interno.*) No hay almas tan saludables en toda la isla. Sus espíritus no dejan de crecer” (52). No comprende en absoluto que los doce poetas y su líder mesiánico anhelan detener el tiempo del reloj para siempre:

BENET (*A Garay*). – Yo devolveré estos hombres al mundo.

GARAY. – Devuélvalos al infierno. Lléveselos a todos. Llévese a uno, si puede. Volverán. Treparán por el muro para volver a mi lado [...] en el jardín nos rodea la ceniza, pero fuera hay una zarza que arde sin consumirse. ¿Es allí donde quiere usted llevarlos? Su sitio está

aquí. Más allá del tiempo. Más allá del dolor. No les traiga el tiempo y el dolor. No les traiga la guerra. Olvídense de San Miguel. Deje a los muertos enterrados. (53-54)

Habría que señalar que Mayorga se sirve nuevamente de una metáfora bíblica, en este caso la zarza que arde sin consumirse, para hacer hincapié en el deseo de los poetas de eludir los problemas contemporáneos de un mundo forjado sobre el fracaso de sus ideales. Prefieren, más bien, habitar el pasado irrealizable de su jardín quemado, pues dentro de este santuario consumido no queda sitio para ninguna pena nueva, aunque tampoco para una felicidad auténtica.

Pero al mismo tiempo que Benet insiste, pese a las pruebas en contra, en su verdad preconcebida que estriba en la mitificación heroica de los intelectuales de izquierdas en el conflicto civil, Garay no deja de resguardar un mito sobre su propia persona: el de “la llegada de un salvador que desciende desde las alturas en momentos de peligro”, un “santo” que “rescate el grupo de intelectuales transformados en criaturas indefensas” bajo la máscara de una enfermedad mental. Al fin y al cabo, aparte de modificar y simplificar la interpretación de la historia, como señala José Manuel Reyes (“Memoria” 167), estos discursos míticos monopolizan la memoria colectiva, al igual que Franco y otras autoridades han hecho. En lugar de dejar que la memoria histórica evolucione con la confrontación de diversas perspectivas, los mitos y la amnesia colectiva, tan característicos del marco del tiempo dramático de esta obra –la conflagración civil y la transición política–, la vuelven estática.

Conviene señalar, por último, que mediante los elementos metateatrales de esta pieza, Mayorga aboga por la dramaturgia como una forma de participar en y comprender la realidad, sin llegar a suplirla. En cambio, Blas Ferrater-Cal, quien confunde a Benet con un camarógrafo americano de la Guerra Civil, afirma que únicamente se precisan las palabras y el arte para atajar el mal: “Con su cámara, usted puede detener la guerra, todas las guerras. Por eso, tiene que prometerme que no ayudará a las víctimas. Prométame que, si ve a un niño ensangrentado, no le dará auxilio. Límitese a captar su dolor, meta en su cámara todo el dolor de ese rostro. Fotografíe el dolor del mundo.” Mas, a diferencia del poeta célebre que protagoniza su obra, Mayorga pretende hacer hincapié en los límites del arte y del artista, los cuales no resultan ser armas capaces de detener el mal, como clama Blas Ferrater: “Yo también preparo mi arma: un poema. No sé cargar un fusil, pero marcharé al frente armado de poesía. Si doy con las palabras exactas, se convertirán en acción, detendrán el mal” (Mayorga, *El jardín* 47). Para Mayorga, la dramaturgia se trata de

un medio con posibilidades de indagar sobre y revelar todas las cosmovisiones y facetas variables de la vida, pero también hay que comprometerse con ella para experimentarla plenamente. Es por ello que al encerrarse en una vida ilusoria “más allá del tiempo” y del dolor, Cal-Blas Ferrater se vuelve incapaz de terminar el poema.

La obra culminante de un clásico de la escena española contemporánea, *Misión al pueblo desierto* (1999) de Antonio Buero Vallejo emplea la cuarta técnica metateatral en la lista de –las referencias o alusiones literarias o a la vida real– para imbricar, una vez más, los papeles del espectador artificial con el del público. Al igual que al público ficticio, al auténtico se les confiere el rol de ser los receptores a quienes se dirigen los tres protagonistas de un Círculo de estudios actual. Tanto la audiencia real como la ficticia se convierten en jueces de un relato intrahistórico ambientado en la Guerra Civil, al mismo tiempo que los protagonistas les hacen partícipes de sus sentimientos de terror, amor, indecisión, coraje, etc... Así la lectura de dicho documento histórico se debate entre la audiencia imaginaria que va a escuchar cierta lectura y los espectadores asistentes a la puesta en escena de *Misión al pueblo desierto*, “quienes, al entrar en un espacio supuestamente real (teatro) han sido ficcionalizados y han adquirido la confusa identidad de un auditorio que va a escuchar la lectura” (Serrano y De Paco XXI–XXXII). Este “malabarismo constructivo” viene a ser, citando a Virtudes Serrano y Mariano de Paco, un “juego estructural mediante el que el receptor será traído y llevado de la ficción de la fábula dramática a la realidad de situaciones, personas y sucesos”, de modo que “todo posee un doble sentido de *representación*” (*Misión* XXX–XXXI).

Desde el principio de *Misión al pueblo desierto*, Buero Vallejo resalta su calidad metateatral, pues la mayor parte de la acción dramática consiste en una re-representación de una historia “de ficción” que tiene lugar durante la lucha de 1936, a la vez que otro personaje de 1999 “lee” el texto teatral que se está poniendo en escena. Por lo visto, el salón de actos de la entidad en la que se reúne esta asamblea de estudios “*se asemeja algo a la sala de un teatro*” (Buero Vallejo, *Misión* 5). Más aún, la primera vez que sale al escenario el personaje del Presidente de la junta, se dirige directamente “*al público*”, asegurándole: “Ya lo verán. Ustedes podrán imaginar incluso lo que ella lea como escenas vividas por actores en un teatro...Y el texto lo merece.” (12). Al juicio de este administrador del consejo –que también sirve de director metateatral de la puesta en escena del *racconto* sobre la época bélica–, este

texto dramático sobre la “lejana” lucha de 1936 merita ponerse en escena. Por todo eso, hemos determinado que Buero Vallejo se vale, aparte del primer y tercer procedimiento en la clasificación de Hornby, también de la cuarta: alusiones literarias a la vida real.

Es más, dicha condición metateatral de las “evocaciones” del conflicto civil a dramatizar –“representaciones escénicas de la conciencia histórica de los posibles receptores, como desea el dramaturgo («imaginaciones de los espectadores que, en aquel Círculo, van a escuchar cierta lectura»)” (Serrano y De Paco, *Misión XXXIV*)– resalta la colaboración del espectador en la función teatral, y por ende, en la formación de la memoria histórica que la atañe. Y es que, según Martha Halsey, “Buero cree que la función social del arte es hacer ver que la realidad, y por ende la historia, no es estática sino dinámica y ayudar a transformarla” (Halsey, “El tiempo” 22).

De hecho, el dramaturgo Buero Vallejo se adentra metafóricamente en su propio drama por medio de la antecesora de la Secretaria, Lola, ya que tanto ella como él han redactado y puesto en escena una memoria ¿ficticia o verídica? con el fin de subsanar la desmemoria colectiva. Como apunta el dramaturgo Domingo Miras, la protagonista Lola será la que, “mediante la escritura del relato, los salve a todos” los personajes “del olvido, rescatándolos para el futuro” (“Buero” 10). A la vez y a través de la redacción y el montaje de *Misión al pueblo desierto*,¹⁶⁴ su autor –que participó activamente en el bando republicano durante la contienda, fue encarcelado en los inicios del franquismo, y cuya condena a muerte fue conmutada posteriormente– se considera dispuesto a tratar el tema del conflicto civil directamente por vez primera, si bien el contenido no había dejado de mediar en su obra de forma indirecta por la huella indeleble que había dejado en él.

Bajo este aspecto, Buero Vallejo libera del olvido colectivo a algunos personajes de aquella época bélica, entre los cuales se podría incluir hasta su propia persona.¹⁶⁵ Como aclaran Mariano de Paco y Virtudes Serrano, *Misión al pueblo desierto*:

¹⁶⁴ “Esta obra se estrenó el 8 de octubre de 1999 en el Teatro Español de Madrid.” (Serrano y De Paco, *Misión 3*)

¹⁶⁵ Martha Halsey asegura que “Buero mismo, quien fue estudiante de pintura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando antes de la guerra, colaboró con un grupo republicano cuyo objetivo era salvar obras de arte durante el conflicto y ha dicho que *Misión al pueblo desierto* es un homenaje a las personas que trabajaron en estos grupos” (“El tiempo” 24).

Es también una necesaria recuperación de la memoria histórica española realizada con ponderación y equilibrio, pero con valentía y riesgo, por uno de los actores de aquella trama que, si no fue como el suceso escénico relata, muy bien podría haberlo sido. Así entramos de lleno en uno de los grandes aciertos de esta pieza, el de la indefinición de los límites entre la realidad y la ficción, tanto en el texto como fuera de él, porque en la biografía del Buero de los años de la contienda cabe un suceso como este. Él mismo, en conversación particular, nos relató cómo, comenzada la guerra civil, colaboró con la Junta de Salvamento Artístico. Pero, sin duda, la historia que el espectador ve en escena es ficticia sin que por eso deje de haber podido ser cierta [...] Buero, indagador de nuevas formas de expresión dramáticas y avanzado en la experimentación, da un paso más al colocarse él, individuo extraliterario, en el interior de su propia obra, adoptando el perfil de la supuesta autora del documento, aquella joven revolucionaria experta en arte y empeñada en salvar un lienzo que transcendía e la mano que lo ejecutó. (*Misión XXX*)

Al colocarse de modo “extraliterario” en su propia obra, Buero Vallejo utiliza técnicas pirandellianas para convertirse en:

personaje y público de *aquella representación*, autor y personaje de *esta obra*, ofrece claves de reconocimiento a los espectadores de *este tiempo* a la vez que les proporciona, merced a la técnica teatral empleada, el papel de *jueces* de unos comportamientos y unas acciones irremediables para *entonces*, por transcurridas, pero no para el presente y el futuro. (Serrano y De Paco, *Misión XXXIII*)

Así, tanto Buero Vallejo como Lola escriben una obra de ficción basada en la memoria histórica que sirve para promulgar la reflexión sobre la misma.

Aparte de su uso de la dramaturgia autorreferencial, la obra resulta meta-literaria por otros motivos. Para empezar, citamos el subtítulo de *Misión al pueblo desierto: “ficción en tres actos”*, así como el hecho de que la mayoría de la acción dramática estriba en un “texto” leído. A pesar de que la Vocal de un moderno Círculo de Estudios considera el tema de la contienda de 1936 carente de vigencia y la historia a leer por parte la Secretaria “sólo literatura,” el Presidente de esta junta permite su lectura en función del voto democrático a su favor:

Vocal. – [...] Me gustaría preguntarle a usted si, entre los papeles de su antecesora, no habría también tentativas de creación literaria: cuentos, novelas que, famosa ya como historiadora, no llegase ella a publicar. ¿No podría ser uno de ellos este texto? Quizá una narración incompleta...

Presidente. –Lo cual no mermaría el interés humano de lo que en él se plantea... (*La Secretaria está mirando fijamente al Vocal. Se encara con él.*)

Secretaria. –Esos intentos existieron. Pero lo relatado en la ponencia de hoy no es literatura, sino recuerdo. Aunque, eso sí, bajo forma literaria.

[...]

Presidente. –El problema por debatir es importante aunque no sucediese, así quedó reconocido en nuestra Junta Directiva (Buero Vallejo, *Misión* 10-11).

La calificación despectiva del suceso relatado de “literario” –en el sentido de “fantástico” e inverosímil– por parte del Vocal, no resulta ser el parecer de todos los

presentes, como apunta la Secretaria. En la línea del *Nuevo Historicismo*,¹⁶⁶ se pone de relieve, al mismo tiempo, lo ineludible de la ficción en la evolución de la memoria histórica, a la vez que se cuestiona la división habitual entre obras históricas ficticias y verdaderas o “históricas”. También se resalta la volubilidad de la memoria colectiva. Parafraseando al Director, la oposición del Vocal a la lectura de la historia que considera trasnochada, constituye, en cierto sentido, prueba suficiente de la vigencia de la memoria social de la lucha de 1936.

El primer acto de esta pieza se inicia con la susodicha asamblea de tres personas en la que se examinan temas contemporáneos. A partir de su pericia luminotécnica, así como algunas divisiones escénicas, Buero Vallejo se beneficia de la alternancia de la luz entre la junta y la anécdota intrahistórica para hacer que ésta se materialice ante los miembros de aquella reunión. Por así decirlo, tanto los personajes del tiempo actual como los espectadores observan la representación de la “historia-ficción” protagonizada por Damián, Plácido y Lola sobre el escenario, a la vez que la presencia escénica del Vocal, la Secretaria y el Director le recuerda al público que el montaje de la escena bélica corresponde, en realidad, a una lectura. Valiéndose de una estructura distanciadora, didáctica, brechtiana, pero a la vez muy suya, tal junta interviene en la acción dramática al principio de la pieza, varias veces a lo largo de la obra y durante el desenlace, para comentar la acción dramática del largo *racconto* a escenificar. Su capacidad de traspasar barreras espaciales y temporales también resulta ser un “resorte de llamada de atención sobre el valor testimonial de lo leído.” Al final de la primera parte, por ejemplo, el Presidente sugiere que el Vocal, quien no aprueba la lectura seguramente en virtud de sus convicciones ideológicas, quizá haya procurado adulterar la anécdota histórica y testimonial a leer:

Presidente. – ¿Quizá aconsejó a la señora secretaria que omitiese ese detalle ((del bombardeo))? Sabe muy bien que, sin ese (*Acentúa.*) pormenor, la lectura no tendría sentido. No puedo creer que ésa fuese su intención...ni siquiera en este momento, por grande que sea su interés en anular esta lectura.

Vocal. –(*Indignado.*) ¡Señor presidente, usted me ofende!

Secretaria. –Mi lectura es fiel [...] (Buero Vallejo, *Misión* 62-63)

De este modo, Buero Vallejo pone en tela de juicio lo auténtico de la memoria social fijada en documentos, etc... Corolario de la obra antecedente de Buero Vallejo, *Misión al pueblo desierto*, goza, en definitiva, de una estructura parecida a la que este clásico de la escena española empleaba en piezas como *Caimán* y *el Tragaluz*, en las

¹⁶⁶ La teoría del *Nuevo Historicismo* examina la literatura en el contexto histórico-social en el que se escribió y, por otra parte, se sirve de la literatura como una fuente de historia socio-cultural.

cuales ocasionalmente personajes de otras épocas actuales o venideras intervinieron en el diálogo con el fin de ofrecer su juicio acerca del trama principal. Por lo demás, conviene señalar que tal estética, unida al recurso de la luminotecnia, resulta bastante teatral, pues sirve para crear elipsis, hacer cambios escénicos, y divulgar información al espectador.

Con respecto al tema del *racconto*, Lola, una experta en la historia de arte, persevera porfiadamente en la protección y renovación de la cultura durante las combatividades. A pesar del machismo reinante, defiende su derecho a acompañar al joven Damián en la expedición a tierra de nadie con motivo de buscar un cuadro extraviado de Greco. Bajo este aspecto, habría que señalar la influencia de un personaje histórico ausente, pero cuya influencia es omnipresente, pues él fue la persona que encargó la misión: el presidente de la República Miguel Azaña. Una vez en el pueblo abandonado en el que se encuentra la pintura, Lola se une a Plácido –un aficionado del arte a quien le apasionan las obras maestras– para intentar convencer al impetuoso Damián de lo imperioso de salvar el cuadro a toda costa, incluso cuando esto significa el abandonarlo en territorio fascista. Así y todo, Damián se obstina vehementemente en dejar el cuadro a los fascistas, incluso si llevarlo acarrea la avería del mismo. Cabe puntualizar, sin embargo, que esta obstinación se debe también a sus celos amorosos. Y es que la sensibilidad artística, humanidad e intelectualidad de Plácido resultan más atractivas para Lola que la juventud, impetuosidad, y bravuconería de Damián, si bien Plácido resguarda “un recuerdo que no se extingue”, el de su mujer difunta. Aparte del motivo artístico –el de cuidar del cuadro valioso– que le había retenido en el pueblo, Plácido había permanecido allí también porque constituía un lugar de la memoria personal, pues su esposa estaba enterrada allí.

Al fin y al cabo, Plácido resulta ser un personaje con gustos artísticos afines a los del propio Buero Vallejo, quien, al igual que su personaje, había deliberado en torno a la concomitancia entre la pintura y el drama realista, y había buceado en la pintura de manera parecido a la del incipiente pintor que puso en marcha el rescate del Greco en *Misión al pueblo desierto*¹⁶⁷ Por lo visto, el dramaturgo, cuyos fallos con la

¹⁶⁷ En un discurso publicado en *Primer Acto* en 1982, Buero sostiene: “recuerdo que hasta hace pocos años quise ser pintor y que lo dejé [...]; quizá entre pintura y cierto tipo de drama puede darse una relación necesaria. Trataríase entonces de una previa formación visual: de la toma de posesión del exterior del hombre y de las cosas como obligado precedente a la ulterior exploración de sus significados internos. Mas ello, sólo en cierto tipo de dramaturgia: en aquella que, por hondo que cale, no pierde contacto con la realidad fenoménica de los hechos. ¿Fui yo, antes de dramaturgo,

pintura quizá asemejaban a los del Plácido, opina como Lola cuando ésta procura convencerle al artista principiante de la importancia de su intento malogrado, ya que “tal vez conduzca mañana a nuevos pasos” (Buero Vallejo, *Misión* 56).¹⁶⁸ De hecho, la charla entre ambos protagonistas acerca de Velázquez y la “pintura inteligible” en medio de los disparos y bombas nos remite a las conversaciones del propio autor con sus compañeros mientras estuvieron encarcelados y condenados a muerte en la misma guerra (Cross Newman, “Mission” 41).

Cabe añadir que Buero Vallejo utiliza, por lo demás, técnicas propias de otro arte visual, es decir del cine, en *Misión al pueblo desierto*. En concreto, se vale de algunas pantallas para proyectar fotografías auténticas de la época bélica e imágenes plásticas, amén de fundir fluidamente las escenas que oscilan entre el tiempo dramático actual y al del *racconto*:

[...] *La Secretaria mira al Presidente.* ¿Vacila usted? (*Sonríe.*) Pero usted lee muy bien [...] Adelante señorita. (*Empieza ella a leer. Sus palabras se van debilitando hasta dejar de oírse, a la vez que una voz crece, viril y lejana. Los tres directivos ingresan ahora en la oscuridad. En el centro de la escena aumenta un tanto la iluminación. Se distingue vagamente el amplio portalón de piedra. En su ancho hueco de entrada parece proyectarse una difusa evocación del Madrid bélico, con aquellas pétreas barricadas de adoquines, traspasables en su centro, que cerraron entonces tantas calles de la ciudad.*)

Secretaria. – (*Su voz.*) El escrito dice así: Trabajaba yo en la Junta del Tesoro Artístico instalada en Madrid, como clasificadora de pinturas de atribución incierta entre las recogidas; una especialidad en la que mi buen padre, ya fallecido entonces, tanto me había sabido enseñar y que estudié también en la Universidad. Aprendí asimismo no poco de ella al lado de eminentes profesores destinados a la Junta..., cuando nuestro jefe me consultó un día acerca de una posible tarea de mayor interés... (*Su voz se vuelve inaudible, mientras se intensifica la remota canción que cobra fuerza. Es un fragmento de la entonces popular en la Capital asediada, elaborada sobre la melodía de Los cuatro muleros.*)

Voz anónima. – (*Mientras se aleja.*)

Puente de los Franceses,

Puente de los Franceses,

Puente de los Franceses,

Mamita mía,

Nadie te pasa, nadie te pasa.

Porque los milicianos,

Porque los milicianos,

incipiente pintor realista por esa razón? Tal vez. Y este ‘tal vez’ puede quedar como primera contestación aproximada al por qué de mi labor actual” (“El teatro” 6).

¹⁶⁸ Al ser cuestionado por Patricia O’Connor acerca de sus tentativas de pintor y su relación con las que enseñan Plácido a Lola, Buero “se entusiasma y, como en sus mejores momentos, suelta una charla apasionada y docta.” O’Connor tuvo que abreviar la respuesta del autor, la cual que se ofrece a continuación: “Le he dado muchísimas vueltas a ese asunto y durante años. Por eso admiraba tanto a Velázquez. Yo he querido pintar el ver. Cuando miramos a un objeto central, vemos otros objetos desdoblados alrededor de ese objeto; es decir que el centro de la visión no es estereoscópico; es más bien ‘real’; pero luego se introducen en la visión objetos que se representan de modo estereoscópico. Esta mirada bien ejecutada en el lienzo, incluso con sus diferencias de tono, porque los tonos se mezclan con otros, sería estereoscópicos, pero se conservaría la mirada, el centro, la del objeto mirado. De modo indirecto se produce esta visión que te digo, visión muy difícil si no imposible de conseguir en la pintura. Pero esto sería dar un nuevo paso en el arte, y de joven, yo aspiraba a darlo” (O’Connor, “Buero” 44).

Porque los milicianos,
 Porque los milicianos,
 Mamita mía,

Qué bien te guardan, qué bien te guardan...

(Desaparece la imagen callejera del centro, tal vez sustituida por la fidedigna foto de la escalinata de la Biblioteca Nacional, con la estatua de Lope de Vega descabezada por un proyectil faccioso. Entretanto y en el primero término izquierdo rescata la luz de la penumbra a Berto y a Sandro [...] La canción, que apenas se oía, se apaga en la distancia). (Bueno Vallejo, *Misión* 12-14)

Tal imbricación entre el período temporal de finales del siglo XX permite que conozcamos tanto la anécdota a recordar como las opiniones de su autora sobre la misma, y es facilitada no sólo por la luminotecnia y la repartición escénica, pero también por el entretrejimiento de las artes plásticas y la fotografía con el celuloide. A título de ejemplo, he aquí la siguiente escena:

([...] En la entrada del portalón, la foto de Lope decapitado se cambia, quizá lentamente por la gran proyección en blanco y negro, algo borrosa, de un posible Greco: un Anunciación similar a las ya conocidas del cretense.).

Lola. – *(Cruza.)* La carta y la foto es deficiente, pero hay algo en la factura que se diría auténtico. Fíjense en la pintura de los dedos.

Berto. – *(Toma la foto.)* Sí que lo parece...

Lola. – Habrá que ver el cuadro [...] (18)

De esta forma, el dramaturgo entrevera ingeniosamente dos artes estáticas –la fotografía y la pintura– con las técnicas del séptimo arte, todo ello dentro de una situación metateatral, con el fin de resaltar la envergadura de la cultura en la formación de la memoria histórica.

De ahí esta alusión a la importancia de la cultura para el Presidente de la República durante la época bélica: “Y don Manuel se entusiasmó. Parece que tenía alguna noticia de esta pintura perdida. Y hasta se atrevió a bautizar el posible rescate. Lo llamó ‘expedición zarza ardiente’” (16). Con tal referencia bíblica, el personaje ausente de Azaña pretende, quizá, hacer hincapié en la preponderancia de la cultura – por ser símbolo de lo bello de lo que es capaz de producir el hombre– incluso, y quizá sobre todo, durante épocas conflictivas en las que se suele cobrar relieve la perversidad de las personas.

Damián. – [...] La guerra no sólo exige muertes, sino vidas valiosas para el futuro inmediato.

Lola. – ¿Más valiosas que un Greco? (25)

Una vez en el pueblo en el que presuntamente se encuentra el cuadro greciano, Lola confirma: “Si no estuviera más vivo que nosotros, no arriesgaríamos nuestras vidas por él” (50), agregando luego “Lo maravilloso del arte es su poder de convicción aun en momentos como éste” (56). Su punto de vista es corroborado por Plácido: “Sólo

por cuidar las maravillas creadas por los hombres merece la pena sacrificar vidas” (49). A juicio de Lola y de su homólogo masculino, Plácido, las obras maestras superponen la vida de un individuo, pues, además de sobrevivir con creces a los humanos, persisten en la memoria colectiva casi imperecederamente –cabe citar, a título de ejemplo, la vigencia de las piezas griegas antiguas–. Habría que reconocer, asimismo, que a veces son precisamente las situaciones límites como las guerras las que impulsan, con frecuencia, las hazañas y las obras maestras del arte más destacables: “Ha tenido que estallar la guerra para descubrir algunos tesoros muy bien guardados” (21). En cierto sentido, estas obras de arte portentosas, tesoros irremplazables, redimen al hombre de sus bestialidades. El arte alienta al individuo a lucir sus aspectos más positivos, como el amor puro que brota de la admiración común de Plácido y Lola por el arte, o el acicate del dramaturgo a la audiencia a apreciar el teatro, el arte, así como a comportarse más humanamente, pudiendo así influir positivamente en la historia. Por eso, el cuadro del Greco que los protagonistas del *racconto* procuran salvaguardar a todo coste simboliza, en definitiva, todo lo bello y lo valeroso del hombre, el mismo que perdura hasta en una época tan asoladora como la era la lucha cainita de 1936.

Como vamos advirtiendo, al susodicho cóctel de géneros artísticos dentro de *Misión al pueblo desierto*, se une la convergencia temporal. En algunas ocasiones, por ejemplo, se iluminan ambos lados del escenario –el que corresponde a la época bélica y el de finales del siglo XX–. En un momento reluce, incluso, la figura de la Secretaria, quien prosigue con la lectura en el tiempo actual, esbozando así los motivos por los que quería participar en la misión peligrosa hasta que se oscurece su figura y se alumbra la de Lola, quien, rodeada por imágenes de trincheras y alambradas que le ubican en la época bélica, prosigue con la lectura de su propia historia en voz pasada:

([...] *Es ahora la voz de Lola la continuadora de la relación comenzada por la Secretaria.*)

Lola. – (*Su voz.*) En ese confuso estado de ánimo llegué, llegamos Damián y yo, al puesto de mando de la Brigada que nos permitiría penetrar en la tierra de nadie (28).

Acto seguido, Lola continúa participando en la dramatización de su anécdota escrita sobre aquella guerra “lejana”. Sin lugar a dudas, Buero Vallejo escenifica una dialéctica entre dos épocas alejadas en el tiempo.

Al final de la lectura metateatral, también será Lola, un personaje ya difunto, la que sustituye a la Secretaria y prosigue con la lectura del final de la anécdota,

formando así una imagen dinámica de la memoria social, la cual se encuentra en perpetua evolución:

Plácido. – [...] (*Silencio. Damián aferra la pistola.*) Como un revolucionario sin prejuicios... (*Pausa.*) Callaré. (*Vuelve el silencio. Plácido suspira y se vuelve despacio hacia Damián. Se miran.*) Bien, subamos. (*Se encamina hacia la puerta. Damián la abre y empieza a subir.*) No todo está perdido. (*Para sí, Plácido lo considera, mientras se dispone a seguirlo. Mientras la zona donde se hallan se sume en la oscuridad, la luz crece en el lugar donde lee la Secretaria. Junto a ella se precisa la imagen de Lola, tal y como se ha presentado hasta ahora. La Secretaria parece seguir leyendo, pero, imperceptiblemente, es Lola quien habla como si fuese ella quien prosiguiera la lectura, aunque recita sin leer.*)

Lola. –Me gustaría que quienes escuchasen o leyesen mañana este texto me imaginasen ideándolo y a punto...de llorar. También yo soy llorona. Como si estuviesen en un teatro y fuese yo una actriz, si a tanto había llegado la impresión de la lectura. Pero soy una persona verdadera. Ellos dos no tardarán en subir después de haber hablado sin que yo les oiga, pero temo comprender demasiado lo que se han dicho... Porque el más resuelto tiene una pistola y es Plácido quien le estorba decisivamente. (*Llora.*) ¿Qué solución puede tomar nuestro conflicto? ¿Quizá ninguna buena? Ninguna. Tal y como lo acabo de contar, la entrevista de los dos no pasa de ser una suposición mía, pero así fue como uno de ellos me la confió más tarde. ¿Fue así? Tampoco lo sé. Sólo me cabe desear que no llegue a sonar el disparo... y que la zarza ardiente... nos inspire sin arder y sin hablar... (*Apenas se la oye. Ha ido retrocediendo, murmurando confusas palabras. Su figura se oscurece hasta desaparecer. La Secretaria exhibe la última hoja leída; el Vocal Adjunto se ilumina en su sitio de la izquierda, sentado y con aire contrariado. Pausa.*)

Secretaria. –Efectivamente, señoras y señores: el relato de mi antecesora se interrumpe aquí y no soy yo quien ha destruido sus últimas páginas, eliminadas por quien las escribió. O lo que terminó por contar era demasiado terrible, o acaso como un recuerdo desechable para ella misma. (84)

Pero habría que apostillar que, a pesar de lo fatídico que resulta el final –un conflicto cainita a escala pequeña entre dos hombres con la misma misión de rescatar una obra maestra–, el Vocal alude a un posible resquicio de esperanza en ello: “el pinto Plácido no ha dejado huella de sí y ni la señora secretaria sabe si fue o no el casi anónimo marido de su ilustre antecesora” (85). Plácido, este revolucionario pacífico y sin pretensiones –el mismo que nos recuerda del Buero Vallejo que defendió el “posibilismo” durante el franquismo¹⁶⁹–, ¿se salvaría y se casaría con Lola? Tampoco hay que perder de vista el hecho de que la esperanza en esta tragedia potencial se halla, simbólicamente, en la pintura del Greco, una variante de la “Anunciación” por parte del Ángel a María sobre la llegada del Salvador bíblico.

En este sentido, el final ambiguo, tanto de *Misión al pueblo desierto* como de la anécdota metateatral que forma parte de ella, impulsa a cada espectador a que lo intuya por su cuenta, a que cambie su propio mundo sin recurrir a la violencia –sin hacer que arda la zarza bíblica–, ya que el público decidirá si la memoria de la

¹⁶⁹ Mientras que Alfonso Sastre era “imposible” cambiar el régimen franquista desde dentro, Buero Vallejo defendió el “posibilismo” es decir la posibilidad de alterar el rumbo de España desde la península. Razonaba que si no se estrena, no se puede llegar a la gente y por ende, no resulta posible hacerles reflexionar sobre la política.

conflagración civil todavía sigue vigente hoy por hoy. Las últimas palabras de este drama, pronunciados por el Presidente de una junta actual, también apelan a la audiencia, como el anhelo de una solución feliz a las preguntas universales planteadas por Buero Vallejo:

(Al público.) Señores socios y visitantes: que cada cual imagine el destino de esos tres cuya misión se nos ha relatado y en cuya aventura yo creo firmemente. Como tantos otros seres humanos, se nos han ido sin que sepamos bien qué les movió, cómo acertaron o cuáles fueron sus errores. Así son nuestras vidas y en ello está nuestra fatalidad y, tal vez, la grandes de algunos (86)

Como todos los dramas históricos de Buero Vallejo, éste universaliza el conflicto dramático y procura advertirnos de nuestra palpitante realidad. De acuerdo con la fecha de escritura, Buero pretendía establecer paralelos, quizá, con las acciones bélicas que acaecían a finales de los noventa en África, América Latina y/o los Balcanes. De ahí la siguiente afirmación de la Secretaria: “La Directiva estimó, no obstante, que ciertos aspectos de nuestra guerra, aunque ahora esté de moda decir lo contrario, distan de haber perdido actualidad...” (Buero Vallejo, *Misión* 9). Al establecer lo que Mariano de Pac califica de *tiempo de mediación*, o la unión dialéctica entre el tiempo pasado y el presente (“Teatro histórico” 130), no cabe duda que Buero Vallejo pretende advertir al espectador de lo valioso de la memoria a la hora de prevenir enfrentamientos civiles venideros. De hecho, el Presidente, quien representa al propio dramaturgo, lo confirma al final:

Solo unas últimas palabras. La obstinada oposición a nuestra secretaria de nuestro vocal adjunto me ha llevado a sospechar, y pido perdón por ello, que el rescoldo de la guerra civil acaso siga siendo más vivo entre nosotros de lo que pensamos... Puede que sólo sea el sobresalto inevitable de quienes recordamos sus consecuencias..., el anhelo de que quizá no todo está perdido. (Buero Vallejo, *Misión* 86-87)

Ahora bien, convendría insistir en la carencia de maniqueísmos en este relato, tanto por parte del héroe intrahistórico, Plácido, como por la del Presidente que examina el pasado desde la actualidad. A la pregunta por parte del Vocal con respecto al paradero de “esa famosa variante de la Anunciación del Greco” el Presidente mantiene imparcialmente: “Supongo que los ganadores del conflicto echarán la culpa a los perdedores... y éstos a quienes ganaron” (85). También afirma la imposibilidad de saber a ciencia cierta los pormenores del pasado, lo cual no merma lo “revelador” que pueda resultar el debate que surge del intento. Efectivamente, a través de la discusión entre Plácido y Damián, Buero Vallejo suscita preguntas importantes, alejados de maniqueísmo, sobre la revolución y el bando republicano. He aquí un ejemplo: ¿Es más importante salvar una obra maestra a todo coste, incluso si se

estropea, para retenerlo en el gobierno legítimo, o dejarla al enemigo si ello implica preservarla?

Hasta cierto punto el portavoz de Buero Vallejo, Plácido, visualiza el debate desde una prisma atemporal y universal, y por ende, no procura ocultar la realización de actos violentos, destrucciones de iglesias, y paseos por parte del bando republicano, los mismos que Damián prefiere ignorar sirviéndose del discurso leninista: “La Revolución no es pensionado de señoritas” (49). Es por ello que Plácido pregunta hasta dónde está dispuesto llegar Damián y el bando republicano para defender un ideal:

Damián. – [...] Mira, Plácido: nosotros no nos hemos sublevado. Nuestras actuaciones han de ser duras, tajantes; a ello nos ha obligado el levantamiento.

Plácido. – ¿Incluyendo incendios, destrozos y asesinatos? ¿Tal vez robos? (*Baja la voz.*) ¿Tal vez torturas?

Damián. – Como ellos. No más que ellos, aunque ellos los disfracen con otras palabras. Serían ideales y comportamientos menos repudiables que los suyos, pero no se pueden practicar.

Plácido. [...] Y en el fondo soy un convencido, como se debe, de que urge un cambio más que necesario. Pero quizá sea yo quien se equivoca... y que baste, por ahora, con que gane la República... Sin embargo, ¿no crees que, dentro de un siglo, las técnicas de la revolución, aún pendiente, habrán tenido mucho más en cuenta que hoy el respeto a los derechos fundamentales? Los que hoy se llaman revolucionarios reclaman y defienden esos derechos; en suma, esos comportamientos ¿Es una hipocresía?” (78-79)

Tal discusión sobre los métodos de la revolución es uno que sigue reverberando en nuestra sociedad, y que remeda, por lo demás, las sonadas escisiones entre el bando republicano, no tan unido como algunas personas lo quieren retratar. Pero quizá más importante sea, como sugiere Plácido, que los republicanos también admiten su culpa en la lucha civil: “Pero no seremos realmente los mejores mientras no reconozcamos...” (48). Buero Vallejo, a la postre, quiere asegurarse de que la memoria histórica no se agote en maniqueísmos, que no prescinda del reconocimiento de culpabilidad por ambos bandos.

A lo sumo, cabe agregar que el dramaturgo célebre también pone en tela de juicio a la crítica teatral –la cual puede llegar a ser un escollo para la escena– a través de la figura del Vocal del Círculo de estudios contemporáneos, quien denigra cualquier innovación escénica: “¡Curioso relato, que ni siquiera nos informa del destino de sus personajes! Si fuese una obra teatral, sería cualquier cosa menos un adecuado desenlace, al menos según se entiende, todavía hoy, el teatro” (85). A nuestro juicio, sin embargo, el desenlace inconcluso es acertado, ya que incita al espectador a reivindicar el arte, a rechazar la violencia, a reflexionar sobre su humanidad, y por ende sobre su potencial de maldad. Esta tragedia esperanzadora, y

por tanto característicamente buerovallejiana, fomenta la reconciliación entre un país desangrado y mal cicatrizado. En visto de ello, el espectador viene a ser una especie de mediador, o *homo actans*, de la memoria histórica de 1936, cuya función es conjugar continuamente la versión del pasado que le ha sido transmitida con la constante evolución de la misma.

Parejo al tema de *Lugar*, el conflicto dramático central a la siguiente obra a tratar, *El arquitecto y el relojero* (1999) de López Mozo, hace hincapié en la pugna entre el desarrollo y la antigüedad –y por extensión, la memoria histórica–, la misma que posee ecos chekjavianos. Pero más allá de escenificar un conflicto parecido al de *El jardín de los cerezos*, la oposición entre la modernidad hipócrita y el recuerdo auténtico de la represión franquista recuerda una obra breve que trataremos en el siguiente apartado: *El volcán de la pena escupe llanto* (1997). Tales desavenencias entre la memoria y lo novedoso se destacan desde la escena cero, en la que, “*mientras el público ocupa sus asientos*” se pasan en “*una gigantesca pantalla*”, una y otra vez, “*en orden cronológico, proyecciones de dibujos y grabados de la Puerta del Sol anteriores a 1978, cuando todavía no había sido levantada en ella la Real Casa de Correos*” (López Mozo, *El arquitecto* 17). Nada más apagarse las luces en la escena uno, “*la pantalla se muestra una panorámica de la Puerta del Sol tomada en 1768 en la que aparece, por primera vez, la Real Casa de Correos*”, seguido por “*otras imágenes del mismo edificio, que se proyectan con lenta cadencia. Las tomadas a partir de 1866 incluyen una novedad: una construcción coronando la fachada en la que se aloja su famoso reloj de torre*” (17). Un Hombre joven, al que luego se llamará Arquitecto, se sienta en un lujoso sillón a contemplar las fotografías, incidiendo iconográficamente en la trascendencia que disfrutará el conocimiento de la memoria histórica del edificio de la Real Casa de Correos a lo largo de la pieza.

De hecho, la polémica pasiva-agresiva protagonizada por dicho Arquitecto y un Relojero, mayor de edad, que lleva muchos años cuidando del reloj famoso de la Real Casa de Correos, hace hincapié en la memoria histórica de tal edificio. En concreto, el primero aboga por una memoria histórica que estriba en la conservación de la fachada del edificio. Entretanto, propone suprimir los “pasillos oscuros, de despachos pequeños, de lugares inútiles” que rellenan el interior de este “gigantesco contenedor de funciones confusas” en el que, a su juicio, ha devenido dicho edificio “enfermo” y “podrido”, para suplirlos con un interior tan innovador y deslumbrante –

una “representación cabal del poder moderno” (47)– que ofuscará a los ciudadanos a la “memoria innecesaria” que alberga la Real Casa de Correos:

Mi obra será una muestra de luz y de transparencia que eliminará los rincones más oscuros de este edificio. Tras esa fachada que certifica su edad, surgirá un espacio amplio, sin barreras. Será la materialización de un diseño austero, sin concesiones a la retórica. Un espacio de resonancias minimalistas. Un espacio inocente y virgen. Un espacio en blanco, como las páginas de un cuaderno sin estrenar, puesto a disposición del hombre actual para que escriba su historia. (38)

Lo que ignora el Arquitecto, en definitiva, es que no es posible echar raíces para andar hacia un futuro esperanzador si se tapa, o se desconoce por ignorancia, la verdad del pasado social.

Es por ello que el Relojero, por lo contrario, incide en las “cosas valiosas” que “es preciso rescatar” de las “entrañas” del edificio, el mismo que puede servir de metáfora del país entero, pues desde el exterior se percibió que la transición política se realizó sin mayores complicaciones y que ahora la Península goza de una democracia moderna, pero al mismo tiempo, en España todavía se encuentran tapadas “muchas y muy profundas” heridas provocadas por la lucha cainita y la represión franquista. Éstas sólo se conocerán y se cicatrizarán de todo si las autoridades permiten que salgan a la vista y reciban la justicia que merecen. De ahí que el Relojero responde, decidido y poéticamente, al Arquitecto cuando éste declara que no es preciso que insista en petitionar al Presidente:

El hombre sin recuerdos se convierte en un ser estúpido.
 En un cadáver.
 Sólo vive el que recuerda.
 Mirar hacia atrás desde el presente es un buen modo de asomarse al porvenir. Más.
 Que es un error relegar al olvido solo los sucesos abominables.
 Ignorarlos, es como cerrar heridas en falso.
 Más.
 Para decirle que ser Presidente no le autoriza a hipotecar la memoria.
 Que es inútil que lo intente.
 La memoria es rebelde.
 Rebelde. (49).

En este sentido, el Relojero reivindica el vigor de la contra-memoria ante los “demócratas” de derechas que insisten en mantener ocultas las evocaciones franquistas, tal cual el personaje ausente del Presidente –quizá una versión ficticia del Presidente del país en la fecha de redacción, 1999, José Aznar, o Alberto Ruiz-Gallardón, el Presidente de la Comunidad de Madrid a la sazón–, así como el protagonista simbólico del Arquitecto, el mismo que tilda al Relojero de inoportuno “nostálgico peligroso” por su pretensión de “convertir este edificio en el parque temático de la represión franquista” (López Mozo, *El arquitecto* 49). Para poner de

relieve la aberración del Arquitecto, habría que señalar que, si bien hubo una reforma del edificio de la Real Casa de Correos en 1999, también es cierto que, más de una década después, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica aún está reclamando que la presidente regional, Esperanza Aguirre, permita colocar una placa conmemorativa a las víctimas de la represión franquista que se llevó a cabo en este edificio. Cabe agregar que todavía, a mediados de 2010, no han recibido respuesta alguna.

De ahí lo actual de esta pieza, metafórica y verídica a la vez, como demuestra el siguiente diálogo que discute en qué consiste la memoria histórica:

Relojero. – ¡Un edificio sin memoria!

Arquitecto. – En el proyecto, se respeta la memoria histórica.

Relojero. – No.

Arquitecto. – En la fachada, una placa recuerda el alzamiento del pueblo de Madrid contra los mamelucos del ejército francés.

Relojero. – ¿Dónde pondrán la que recuerde que en 1931, desde el balcón principal, fue proclamada la segunda República?

Arquitecto. – Es un hecho reciente, de ayer.

Relojero. – ¡De 1931!

Arquitecto. – 1931.

Ayer.

Relojero. – ¿Cuántos años han de pasar para que merezca ser recordado?

Arquitecto. – Los necesarios.

Relojero. – ¿Cuántos, insisto?

Arquitecto. – No están fijados de antemano.

Relojero. – ¿Dos, tres generaciones?

Arquitecto. – Por ejemplo.

Relojero. – Dos o tres generaciones mirando hacia otro lado, ejercitándose en el olvido voluntario.

Luego, la amnesia.

También para lo que menciono en mi carta.

Arquitecto. – Recientes o antiguos, los hechos a que usted se refiere, nada tienen que ver con plazos. (*Señalando la carta.*) Aquí habla de un individuo que se arrojó o fue arrojado por una ventana. El lugar de esa historia está en las páginas de sucesos de cualquier periódico. ¿O acaso pretende que el episodio es un acontecimiento histórico por el hecho de que la ventana por la que se precipitó pertenece a un edificio tan notable como éste? (47-48).

Esta discusión se asemeja a la que se están efectuando los dramaturgos contemporáneos en torno a las limitaciones del denominado drama histórico, como corrobora, hasta cierto punto, la siguiente lectura de *El arquitecto y el relojero* por parte de Méndez Moya:

La obra puede interpretarse como una metáfora del teatro actual, el cual ofrece una vertiente preocupante. La obra de gran número de autores ‘jóvenes’ y no tan jóvenes (no es su totalidad como es lógico. Mencionemos, como notables excepciones, a Juan Mayorga, en el ámbito del español, y a Lluís-Anton Baulenas, en el del catalán; pero se trata de eso, de excepciones), en su mayoría de precedencia universitaria y de Escuelas de Arte Dramático, muestran una inmensa falta de inquietud ideológica, cuando no su ausencia absoluta, y una despreocupación política, hacia el hoy y, digamos, hacia el ayer, totales. Ellos y ellas se decantan hacia el esteticismo, hacia la forma artística ‘per se.’ Esto es un hecho, y en ellos encontraríamos el trasunto del ‘arquitecto’. Por su parte, los autores más veteranos y expertos, formados desde el conocimiento del teatro (de verlo y de leerlo, de ‘trabajarlo’) y su transformación en elemento

vital, es decir, los integrantes de la ‘generación’ de López Mozo, y anteriores –el ‘relojero’–, no presentan, en general, ese desinterés. Al contrario, centran su labor (si no toda, una parte considerable) en denunciar, en atacar el germen de lo establecido, en refrescar la memoria...
(*El arquitecto* 15)

Conforme veremos posteriormente, los ingredientes y términos metateatrales empleados en la pieza confirmarán esta lectura.

Por otra parte, cuando el Relojero menciona el “olvido voluntario” que ha caracterizado las últimas generaciones de españoles, se refiere, claro está, al discurso oficial del régimen que anuló y obliteró una memoria –la del bando republicano–, consintiendo, a su vez, sólo la versión tergiversada que favorecía la hegemonía de Franco. De igual modo, al citar la “amnesia” posterior, el Relojero alude al acuerdo tácito, entre los políticos que protagonizaron la transición política, de velar, una vez más, la remembranza verídica del conflicto de 1936. Aquel pacto sobreentendido se acordó a fin de que *no* se repitieran los yerros y atrocidades de ayer, pero paradójicamente ha posibilitado, más bien, la repetición de los mismos crímenes.

En este sentido, el dicho célebre del filósofo Jorge Santayana, “aquellos que no recuerdan el pasado, están condenados a repetirlo”, reverbera en el siguiente aviso del Relojero:

En este recinto de esperanza cabe [el recuerdo de la tortura]
Si su recuerdo falta en esta casa que quiere ser de todos, en el hueco que quede
algún día, personas de su confianza,
ustedes mismos,
irán echando la suciedad,
primero el barrido de la jornada,
poca cosa,
más adelante,
confiando en que, llegado el caso, la inmunidad de que
gozaron otros les alcance,
paletadas de basura,
lodo cada vez más espeso.
Cuando lo desborde todo y no pueda ser evacuado sin escándalo,
el Presidente ordenará que deje de limpiarse la cubierta que está instalando,
su cubierta,
quiero decir la de usted,
y la película de polvo que se forme irá apagando la luz cenital,
la luz que usted quiere para su obra.
Otra iluminación vendrá a reemplazarla,
remedo de la que difunden los vitrales de las catedrales góticas
o inspirada en la calidoscópica de las discotecas,
provocando reverberos de colores llamativos.
Iluminación para la modernidad cegata.
El severo saneamiento a que ha sometido al edificio y el baño de luz que se anuncia han
expulsado a las sabandijas.
Volverán. (López Mozo, *El arquitecto* 67-68)

Esta advertencia refuerza, además, la susodicha lectura de Méndez Moya, pues la crítica sobre la luz cegadora que reemplazará la que anteriormente había alumbrado el

edificio, ahora cubierta de inmundicia –símbolo de la ignorancia del ayer–, puede ser una metáfora de la tendencia de los dramaturgos jóvenes de aprovecharse de estéticas “nuevas” que, en realidad, resultan ser meros remedos de las utilizadas por sus predecesores. Ello se da, de seguro, por el desconocimiento, por parte de una gran parte de estos dramaturgos jóvenes, de las obras comprometidas e innovadoras escritas por sus colegas mayores.

Conforme se va advirtiendo, además de primar lo moderno, sin fondo ideológico, sobre lo antiguo y la memoria social que éste conlleva, el Arquitecto también patrocina la Historia con mayúsculas, cuya metáfora estriba en su afán de conservar la fachada –los sucesos conocidos del pasado que se destacan a primera vista– del edificio, a costa de su interior. Éste, a su vez, representa la intrahistoria, es decir las entrañas soterradas y desconocidas de la Historia que, con tanto esmero, propugna el Relojero:

Reivindico un espacio mínimo, un espacio al que se acceda traspasando la puerta de una celda, suficiente para que quepan el detenido, unos cuantos policías y un funcionario sentado delante de la Olivetti, de la Olivetti que figura en el inventario que usted acaba de romper, un lugar semejante a los que existían aquí, abajo, e los sótanos, en lo que a cada momento, casi de forma rutinaria, los policías hacían la rueda al detenido, la rueda, ya sabe, se reían, le insultaban y se lo enviaban unos a otros por medio de puñetazos y de patadas (49-50)

Lo que reivindica el Relojero, en definitiva, es un Lugar de la Memoria dedicada a la contra-memoria, en virtud de que, durante tantos años, han predominado los monolitos destinados al bando vencedor, el que impuso su prisma de la Historia y la memoria colectiva a los demás.

Cuando las peticiones y alusiones del Relojero no hacen mella en el Arquitecto, aquél recurre a otra táctica. Reproduce sobre el escenario algunos sonidos e imágenes en pantalla –a veces desordenados o borrosos como la memoria misma, o una pesadilla de la misma–, acompañándolos con descripciones minuciosas en voz pasada sobre la realidad de las víctimas de la tortura franquista. Así y todo, el Arquitecto resiste obcecadamente a aceptar la evocación que el Relojero se empeña en traer a la memoria de modo lírico:

Relojero. – [...]

Vomitaban sangre,

sobre la camisa,

sobre el suelo,

sobre las paredes.

Los que se quedaban,

ya me entiende,

eran trasladados en secreto al cementerio

o arrojados por alguna ventana al callejón de atrás,

como le sucedió a ese hombre que mencionaba en mi carta.

Pesa el cabrón.
Solo falta un piso.
¡Abrid la ventana!
¡Aúpa!
¡Buen viaje!
Boum.
BOUM.
BOUM.

Hace rato que el Arquitecto ha apartado la vista de la pantalla, pero a sus oídos llegan, amplificados, unos sobre otros, los golpes, las risas de las policías, los quejidos, el tecleo de la máquina de escribir, ruidos irreconocibles...

Arquitecto. – ¡Basta!

Las imágenes desaparecen y el Relojero calla.

[...]

¿A qué tanto empeño por levantar un monumento a un montón de cadáveres pestilentes? (53-55)

A causa de la contumacia del Arquitecto, el Relojero opta por salvar algunos objetos de entre los escombros de la demolición que servirán como recuerdo de tal tortura dentro del Lugar de la Memoria que pretende que autorice el Presidente.

Por tal motivo, el Arquitecto hace referencia a la realidad del drama ficticio en el que se encuentra como personaje:

Arquitecto. – Daré con [los objetos del inventario]. (*Volviéndose hacia el lateral.*) ¡Llamen al utilero!

Sale el Utilero de entre bastidores.

Arquitecto. – ¿Tiene bajo control el atrezzo?

Utilero. – Cada cosa está en su sitio.

Arquitecto: Tráigame la cámara de fotos, los cerrojos, la palangana, las fichas...

Utilero. – Si se refiere a los objetos que figuran en la lista que ha leído hace un momento, el único que forma parte del atrezzo es la Olivetti que se ha empleado en la escena anterior para escribir la carta.

Arquitecto. – ¿La Olivetti?

Utilero. – Está todavía en escena. (*Señalando el aparador.*) Ahí. En el primer oscuro, desaparece.

Arquitecto: (*Al relojero.*) ¿Es falso el inventario?

El Relojero calla.

Arquitecto. – No lo creo... (*Al Utilero.*) Busque bien. Revise la sala de la maquinaria, el templete... Si es necesario, que le ayuden los tramoyistas. (56)

Se advierte este procedimiento metateatral de desmontar la ficción dramática para hacer referencia a la realidad teatral en la que se encuentran los personajes –el cuarto en la lista de Hornby– a lo largo de la pieza, a través de las entradas y salidas continuas de los Tramoyistas, quienes, claro está, se encargan de la escenografía.

Además de encarnar una presencia explícita que patentiza la realidad teatral, los Tramoyistas también participan naturalmente en la acción dramática. A título de ejemplo, al colocar el atrezzo sobre el escenario al principio de la escena tres, se les asigna una doble competencia. Aparte de Tramoyistas, el dramaturgo también se vale de ellos para desempeñar el papel de encargados de mantenimiento de la Real Casa de Correos,:

Los Tramoyistas traen un tablero de dibujo, un taburete, un carrito portaplanos, una mesita baja, una planta de interior y una caja de cartón de unos grandes almacenes.

Arquitecto: (*Señalando al lateral derecho.*) El tablero ahí.

Eso es.

El taburete delante.

Los planos, la mesita...

Tal vez, demasiado baja.

Puede que la cambie por otra.

Ya veremos.

La planta al lado del tablero.

La caja, déjenla donde no estorbe.

Yo mismo sacaré las cosas.

Supongo que está todo lo que pedí.

Si falta algo, ya se lo diré.

Bien. Creo que, de momento, no les necesito.

Gracias. (28-29)

De esta forma oscilan, en ocasiones, entre participantes en la ficción dramática y representantes de la realidad teatral que les rodea. Este vaivén brechtiano entre personajes actuantes y distanciadores, compartido también por los dos protagonistas, recuerda la dosis de improvisación en *Las manos*.

El Relojero se aprovecha, asimismo, de algunas referencias explícitas a la realidad teatral para unir el espacio escénico y el dramático, a fin de acentuar la importancia de la exteriorización de la memoria social, anteriormente encubierta dentro del edificio. El protagonista incide, en concreto, en recordar a las víctimas, protagonistas de una intrahistoria desconocida y relegada, frente a los héroes y sucesos célebres de la Historia que defienden el Arquitecto:

Relojero. – Conozco ese escaparate mejor que usted.

No hay, en Madrid, mayor ni más original teatro.

Escenario y platea son una misma cosa.

Público y actores andan revueltos.

Desde este palco asisto a diario a lo que en él se representa: farsas, comedias, dramas...

De vez en cuando, alguno es sonado y sangriento.

Arquitecto. – Y heroico.

De ellos se alimenta la Historia

Relojero. – Pero en tiempos de silencio hay otro teatro.

Es un teatro clandestino.

Se representa en sótanos, en lugares sórdidos, sin público.

Los actores son, casi siempre, poco conocidos, pero interpretan papeles importantes.

Durante años, muchas,

muchas sesiones,

tuvieron lugar aquí,

así que no era raro que, al mismo tiempo y a escasos metros de distancia, fuera se representara a bombo y platillo una comedia y dentro, una tragedia. (41-42)

Aparte de consistir en una alusión a las obras de teatro que representaron los dramaturgos de izquierdas subrepticamente durante la dictadura, a espaldas de la censura oficial, el lenguaje metateatral empleado por el Relojero también acentúa las semejanzas entre el teatro y la vida real.

Con todo y eso, la calidad metateatral de la pieza culmina hacia el final de la obra, en una escena magistral en la que el Relojero se convierte en el portavoz explícito del autor, como demuestra una parte de la escena ocho, la cual comienza con la colocación, por parte del Utilero, de unas cuartillas en los atriles de sendos protagonistas:

Relojero. – Falta la última escena.

Arquitecto. – ¡Oh no!

En mi libreto, no hay más escenas.

Nadie me ha dicho que quedara nada por representar.

Relojero. – El texto que falta lo tenemos en los atriles.

Arquitecto. – (*Examinando de mala gana el suyo.*) Un añadido de última hora. ¿De qué va?

Relojero. – El autor pone en mi boca algunas reflexiones sobre la arquitectura de cristal.

Arquitecto. – ¡Hola!

Tengo curiosidad por conocerlas.

Relojero. – Reconoce que es hermosa.

A él también le gusta.

Por ejemplo, cuando en una fachada aparece el reflejo de algún antiguo edificio próximo, tiene la sensación de que las arquitecturas de todos los tiempos se integran en una sola.

¿Quién puede mostrarse indiferente ante la armonía de esos conjuntos?

Pero tanta luz y transparencia le provocan algunas dudas. Teme que, en ocasiones, el vidrio sea más opaco que el hormigón.

Es tan atractiva esa arquitectura que emplea materiales duros y frágiles a un tiempo, que atrapa las miradas hasta embriagar los sentidos.

Deslumbra hasta convertir en invisibles los objetos que ilumina.

La fascinación y el escándalo provocados por la pirámide de cristal del Louvre impidió descubrir actuaciones discutibles en otras dependencias,

Dalí escondió las heridas que la guerra civil habían causado en el escenario del teatro municipal de Figueres, sede de su museo, bajo una estrambótica cúpula reticular y transparente,

en Berlín, al viejo Reichstag le han lavado la cara y han puesto corona de cristal a la sala de sesiones del parlamento. Curiosa corona que no permite ver, a los ciudadanos que suben hasta ella, el interior del edificio, mientras que los políticos que les representan pueden verles a ellos desde los escaños,

sin ir más lejos, aquí, usted, ha puesto un gorro de cristal a un cuerpo al que ha despojado de sus viejas vestiduras hasta dejarle desnudo. (72-73)

De modo pirandelliano, el punto de vista del autor se instala explícitamente en boca del Relojero. Ensalza el desvelamiento de la memoria histórica que el Arquitecto ha protagonizado dentro de la Real Casa de Correos, y nos alienta, igualmente, a otros proyectos similares, enmarcados en tiempos y espacios distintos.

A renglón seguido, el punto de vista del autor se introduce explícitamente en boca del personaje del Relojero, para incidir en la noción de que la memoria histórica relegada resiste a desaparecer. De hecho, el Relojero había planteado este concepto con anterioridad:

Arquitecto. – Los expedientes que usted asegura poseer, tenían que haber sido destruidos en el setenta y siete.

Relojero. – ¿Por decisión de quién?

Arquitecto. – Fue un acuerdo tácito de las fuerzas políticas durante la transición. Era aconsejable pasar la página y así se hizo. Oficialmente, no existen.

Relojero. – Hay papeles y documentos que se resisten a desaparecer. Sobreviven a la hostilidad de los hombres y del tiempo. Piden salir a la luz, como estos.

Arquitecto: ¡Los papeles no piden nada!

Relojero. – Hablan por los muertos.

Arquitecto. – ¡Bah! (62)

Por más que se hayan procurado sepultar oficialmente la memoria histórica de la contienda civil durante la transición, ésta se ha obstinado en salir a la luz.

Cuando fracasan los esfuerzos del Relojero por manipular al Arquitecto – amenaza con detener el tiempo del famoso reloj, le avisa que las obras pueden perjudicar el reloj, e incluso lo avería deliberadamente, provocando que el Presidente opte por reemplazar lo que había sido el “telón de Aquiles” de la intención de soterrar la memoria social, y asegurándole al Relojero con una actitud conciliadora, pero en realidad hipócrita y ambigua, que aprobará la instalación de su espacio testimonial “tan pronto como las circunstancias políticas se lo permitan”–, aquél se transforma explícitamente en el portavoz del autor para echar en cara, a pie de la letra, la memoria histórica del edificio ante, tanto al público ficticio como al auténtico:

Arquitecto. – ¿Dice algo más el autor?

Relojero. – En realidad, prolonga la acción hasta el momento en que los invitados llegan a la fiesta y empiezan los discursos.

Arquitecto. – Después, abajo el telón.

¿De acuerdo?

Sin aguardar respuesta, el Arquitecto coge sus cuartillas, las dobla, las guarda en el bolsillo y sale apresuradamente. El Relojero repasa atentamente las suyas. Luego, saca de debajo del aparador legajos, cajas llenas de fichas y de fotos. Cuando desata los balduques de aquellos, docenas de expedientes se esparcen sobre el suelo. En la cubierta de vidrio se refleja la luz procedente del interior del edificio. El Relojero se asoma al patio. A sus oídos llegan, débiles, las notas de un himno. Regresa al atril. Lee atentamente. Se dirige a la esfera del reloj y desplaza las agujas hasta situarlas a las doce en punto. Al tiempo que suenan las campanadas, la bola empieza a descender. El Relojero actúa sobre un resorte que hay en el templete que la acoge. La esfera dorada se desprende y cae. La imagen de la esfera en la pantalla, el impacto contra la vidriera, el impacto repetido como si cayeran muchas bolas, estallido de la superficie acristalada. Por los agujeros abiertos, el Relojero arroja fotos, fichas, expedientes. El escenario resume dos espacios: el del fondo del patio y el que conocemos. Lo que el Relojero tira y los cristales rotos regresan en forma de lluvia desde el telar. Caos. Gritos. Silencio.

El Arquitecto aparece con el rostro descompuesto, el traje destrozado, heridas cortantes en el rostro y en las manos.

Arquitecto. – ¿Qué ha hecho?

Relojero. – Seguir el libreto al pie de la letra.

El Relojero se dirige al atril. Lee.

Relojero. – Cuando el Arquitecto sale de escena, el patio interior de la Casa de Correos se ilumina. El Relojero se asoma y contempla, a través de la vidriera, a los invitados que van llegando. Reconoce a algunos de ellos, cuya presencia en ese acto no llega a comprender. Frecuentaron el edificio en otros tiempos y hasta tuvieron despacho en él. Le sorprende la facilidad con que han olvidado su antigua forma de saludar, con el brazo en alto, y lo pronto que han aprendido a estrechar la mano. También le llama la atención que, entre los asistentes, figuren personas que fueron visitantes obligados de aquel lugar y que, por su desenfadada forma de actuar, parecen haberlo olvidado. Cosa extraña, pues su desmemoria no puede ser tanta que no reconozcan los rostros de sus anfitriones de entonces. El Relojero intuye que si a esas personas, demócratas a carta cabal, no les importa estrechar las manos que un día les

abofetearon o que firmaron los expedientes que les llevaron a la cárcel y a otros ante el pelotón, poco puede confiar en recibir apoyos para su proyecto. El Relojero teme que los asistentes a la fiesta no se conformen con pasar algunas páginas de la historia reciente, sino que hayan pactado cerrar el libro. Así, pues, se dirige al templete que cobija la bola, la desprende y la arroja contra la vidriera. Por el hueco que abre lanza los documentos que recuperó a tiempo...

El arquitecto ha sacado del bolsillo sus cuartillas y las repasa en voz baja.

Arquitecto. – ¡Espere!

Relojero. – A continuación, el Relojero se precipita al vacío. Fin de la acotación y de la obra.

El Relojero va hacia la vidriera.

Arquitecto. – ¡No lo haga!

Relojero. – ¿Hay otra forma de conseguir que el libro siga abierto?

Arquitecto. – ¡No a costa de salpicar de sangre mi obra! (73-76)

De modo palmario, el Autor utiliza al Relojero como portavoz de su mensaje sobre lo inutilidad del pacto de cerrar el libro sobre el pasado. Como sugiere el suicidio del Relojero y su arrojado de los papeles históricos a los espectadores ficticios y reales de la restauración del edificio –metáfora de la reforma política en España–, la memoria intrahistórica no se conformará con la indiferencia, y acabará asomándose, probablemente salpicada de sangre por las heridas supurantes de la Guerra Civil que aún atesora.

Por añadidura, en esta cita se manifiesta palmariamente el entramado de la realización de una pieza teatral. Hasta cierto punto, el personaje díscolo del Arquitecto procura rebelarse contra la relación dramática del autor-personaje y cambiar el guión, es decir el texto teatral, pero por el compromiso del Relojero para con, tanto el texto teatral como la remembranza de la historia colectiva, no lo logra. El ambiente surrealista de la pieza, en cambio, le brinda al Arquitecto una manera de salir con la suya y de recubrir, de una vez por todas, la memoria histórica de la represión franquista encarnada en el edificio. Por ello, achaca la acción dramática a una pesadilla irreal e insignificante justo después del suicidio del Relojero:

El Arquitecto cierra los ojos.

Cuando los abre, parece despertar de un largo y profundo sueño.

A excepción del espacio ocupado por el reloj y su maquinaria, el resto está en penumbra.

Busca un lugar en que sentarse.

Lo hace en el sillón ergonómico que de nuevo ha surgido del suelo y fija la mirada en la pantalla blanca.

Poco después, entran los Tramoyistas. Uno trae la bola del reloj para reponerla en su sitio. Mientras lo hace, otro retira los atriles. Los demás introducen en escena el mobiliario del despacho del Arquitecto.

Tramoyista. – Señor...

Arquitecto. (*Volviéndose, sorprendido.*) – ¿Qué hay?

Tramoyista. – ¿Dónde ponemos los muebles?

Arquitecto. – ¿Los muebles?

¡Ah, sí!

Los muebles.

Veamos.

El Arquitecto se levanta.

El sillón desaparece.

Arquitecto. – (Señalando al lateral derecho.) El tablero ahí.

Eso es.

El taburete delante.

Los planos, la mesita...

Tal vez, demasiado baja.

Puede que la cambie por otra.

Ya veremos.

La planta al lado del tablero.

La caja déjenla donde no estorbe...

El Arquitecto descubre los cortes de cristales en las manos. Solo entonces advierte que viste el traje de etiqueta destrozado.

Creo que,

de momento,

no

les necesito.

Gracias.

Las tramoyistas se van.

El Arquitecto mira a su alrededor.

Arquitecto. – Presidente,

¿me oye?

El proyecto me interesa.

Acepto el encargo.

Estoy seguro de que se puede hacer un buen trabajo.

Estoy convencido que usted y yo vamos a entendernos.

Usted y yo, uña y carne.

Uña y carne.

¿Fue usted el que lo dijo?

Relojero. – (Entrando por la izquierda, con su traje gris de hechura antigua.) Fui yo.

Arquitecto. – ¿Usted?

El Relojero se pone el guardapolvo gris que está colgado en el respaldo de la silla, se sienta, enciende el flexo y empieza a ordenar el instrumental de trabajo.

Se va haciendo el oscuro.

La luz del flexo es la última que se extingue. (76-78)

Como se puede observar, los elementos metateatrales y experimentales –amén de los documentales– se entreveran con el matiz surrealista, y la sugerencia de mal sueño, para que el Autor pueda facilitarnos su percepción de la realidad de un edificio, o un país, sin memoria histórica, en la que el pasado bélico suele repetirse como una pesadilla recurrente. De ahí la reproducción de una parte del principio del texto en este desenlace, la cual da lugar a la estructura circular de *El arquitecto y el relojero*. Por otro lado, el hecho de que la luz del flexo, símbolo de la memoria histórica resguardada por el Relojero, sea la última en extinguirse, promete al espectador un resquicio de esperanza con respecto a nuestra capacidad de romper el ciclo de olvido.

Al igual que *El arquitecto y el relojero*, *El olvido está lleno de memoria* (2003) del mismo autor resalta lo imprescindible de la memoria histórica y la particular –sobre todo dentro de la patria española en la que, insistimos, reinaba y aún reina, el culto al olvido– a través del uso de técnicas metateatrales. Sendas piezas ponen en tela de juicio, asimismo, una dicotomía entre dos personajes que perciben el

mundo de manera distinta, de acuerdo con sus edades y valores, y que resulta en la muerte provocada del protagonista mayor. Pero a diferencia de los protagonistas metafóricos de *El arquitecto y el relojero*, el viejo ex exiliado Edmundo Barbero y el joven director teatral Antolín Alvar de *El olvido está lleno de memoria* –una obra en un acto– son personajes más humanos, pues su psicología está más desarrollada.

Al mismo tiempo, el personaje de Antolín Alvar representa la sociedad materialista, abocada a valorar sus ganancias por encima de la memoria colectiva y el arte, por lo que afirma: “[En el teatro] todos estamos por la guita. Es lo único que merece la pena [...] ¡La guita! Todo lo hacemos por ella. Está por encima de esas ambiciones con que nos llenamos la boca. Un buen papel, el tamaño de tu nombre en los carteles, los aplausos, no son nada si no sirven para conseguirla [...] Hacerse rico es el sueño secreto de cualquier artista.” El veterano Barbero, en cambio, echa mano a las referencias o alusiones literarias –el cuarto procedimiento metateatral en la lista de Hornby– para replicar, como el portavoz implícito de López Mozo:

Mi oficio...Ser actor es un oficio. ¡Pues claro que lo es! Un oficio que me ha hecho rico. No por lo que me ha dado a ganar. Me refiero a ciertas cosas impalpables, difíciles de pesar o de medir, tan poco estimadas que nadie se molesta en tasarlas y que para mí, en cambio, tienen un valor incalculable. Por ejemplo...Cada vez que entro en escena, me siento un sacerdote que oficia la misa para un público silencioso y devoto. Sacerdote, ¡no! Es poco. ¡Dios! Como él, puedo hacer milagros, vencer el tiempo y la muerte...A la muerte, sí. Muero, me desplomo, cae el telón, suenan los aplausos y, antes de que suba de nuevo, me levanto de un salto y los recibo en pie. Los actores tenemos la habilidad de mostrar lo falso como verdadero, de dar gato por liebre, de llevarnos al personal al huerto. (López Mozo, “El olvido” 170)

Empero sus diferencias no terminan en sus conceptos divergentes sobre el arte teatral. Alvar rehúsa categóricamente reconocer el talento, experiencia, y fama de los que había disfrutado Barbero –cuyo personaje se basa en un actor real– en el extranjero, donde acostumbraba representar los papeles protagónicos, antes de su regreso a España. En plena transición política, Alvar se acoge al discurso del olvido colectivo que predominaba en España a la sazón y lo canaliza en una animadversión particular hacia Barbero. A este actor que ha consumado, por fin, su sueño de regresar a España –pese a la indiferencia con la que le han acogido tanto sus parientes como el público español– para desempeñar el papel modesto de Clotaldo en *La vida es sueño*, Alvar le acusa de “proselitismo” con respecto a su “basura ideológica” y sus “ideas trasnochadas”, amén de no haber regresado a España durante la dictadura “porque a los republicanos os trataban de puta madre” en el extranjero. El director teatral pregunta retóricamente: “¿A quién le importa la vida de Edmundo Barbero? ¿Quién tiene la obligación de conocerte? No haberte ido. [...] ¿No te das cuenta de que más

de media España nació cuando tú ya no estabas aquí? ¿Qué nos importan tus chismes? ¿Quién desea escuchar un revoltijo de calamidades y de fanfarrias inventadas?”, agregando, con extrema ojeriza:

Llegas tarde. El tío de América nos la trae floja. A callar y a trabajar. Es lo que toca. [...] La gente no quiere que le cuenten amarguras, quiere vivir en positivo [...] Mírame. Fíjate en mí. España ha cambiado. No se parece ni por los forros a la que tú dejaste cuando cogiste las de Villadiego. Mientras hacías turismo por el Olimpo del exilio, aquí ya estábamos en el borrón y cuenta nueva (169).

Si el discurso que nos brinda Alvar tipifica la actitud imperante hacia los exiliados –y hacia la contra-memoria histórica que encarnaban– durante la transición, también es verdad que la tirria particular que exhibe este director teatral para con el actor veterano se remonta, como bien deduce la tercera personaje de la obra, Julia Ayuso, a un asunto personal: el padre del joven director había aprovechado del exilio republicano para abandonar a Antolín y a su madre, y rehacer su vida en Argentina con otra mujer. De ahí que Alvar desplaza su rencor hacia su progenitor ausente a este actor veterano que ha regresado del exilio.

Pero Antolín Alvar no es el único que canaliza su rencor personal en una venganza particular –ha sucedido entre tantas personas desde el estallido de la Guerra Civil, por lo que muchas obras sobre la lucha cainita versan sobre esos casos–, también procedieron así algunos críticos teatrales de derechas. A título de ejemplo, la lectura de Barbero del recorte abyecto sobre su habilidad de actor que un crítico franquista vengativo –y preocupado por la influencia que un actor célebre de izquierdas podría ejercer sobre tierra española– había redactado ante los rumores de su vuelta en plena dictadura franquista. El tío de Barbero se lo había enviado:

Lo leí tantas veces que o lo he olvidado. (*Lo recita de memoria, con los ojos cerrados*) ‘¡Ya se salvó el teatro! Parece que vuelve Edmundo Barbero. Nada tenemos que oponer a su decisión, aunque durante los quince años que dura su ausencia no haya desperdiciado ocasión de manifestar su odio a España. Nos parece bien que, acogiéndose a la generosidad del gobierno, retorne a esta Patria olvidadiza respecto a los desmanes de sus hijos díscolos, y que se encarama a los escenarios para devolver al teatro la pretenciosidad y el insufrible amaneramiento de antaño. Peor llevaremos que castigue de nuevo, con su voz aguardentosa, nuestro pobre sistema nervioso. Nos parece excelente que venga con las ideas que le dé la gana, a condición de que las guarde para él y para los cuatro supervivientes vergonzantes de su misma cuerda. No nos gustaría, en cambio, que las pregonara a los cuatro vientos con el afán de remover nuestras aguas tranquilas. Limítese, pues, a su trabajo de actor, si alguien se aviene a contratarle. De lo contrario, dejaremos de manifestar con la pluma nuestra ausencia de júbilo por su presencia y pediremos que, como a los fantasmas que vuelven al castillo, castillo de bambalinas en este caso, se le proporcione la paz de los muertos. Amén.’ (*Calla.*) Junto al recorte había una carta de mi tío. Tu regreso nos compromete, sobre todo en estos momentos en que, después de algunas calamidades que tu tía y yo preferimos olvidar, empiezo a levantar cabeza. Anulé el pasaje. (169)

Esta evocación teatral por parte de Barbero es representativa de la acogida que experimentaron muchos exiliados que retornaron a la Península, como sugiere una nota escrita por López Mozo al principio de su obra: “Aunque muchos lo ignoren, el nombre de Edmundo Barbero corresponde al de un actor que existió realmente [...] El personaje no es trasunto del ser real que le presta su nombre, pues tanto tiene de él como de otros españoles que vivieron una historia parecida” (“El olvido” 160). La susodicha crítica de prensa leída por Barbero pone de manifiesto, de igual modo, cómo se embarullan los juicios artísticos con la ideología política del actor. A mayor abundamiento, la práctica habitual de intentar silenciar cualquier memoria disidente con el discurso oficial durante la dictadura perduró en plena transición política, como demuestra la actitud hostil de Alvar con respecto a la memoria bélica, así como el vacilo de Barbero ante la entrevista de Julia en torno al pasado. En cierto sentido, el culto al olvido colectivo con respecto a la escisión bélica sigue predominando, como apunta el hecho de que López Mozo ha escrito *El olvido está lleno de memoria* –cuyo título, por cierto, proviene de un poemario de Mario Benedetti– a principios del siglo XXI. Y es que las obras que tratan del pasado suelen versar también sobre el tiempo en el que se escriben.

Con todo y eso, como indica la primera parte de la obra –en la que se destacan el primer y tercer procedimientos metateatrales en la lista de Hornby, el teatro dentro del teatro y el desempeño de un papel dentro del otro respectivamente–, Barbero regresó a España en 1980 para desempeñar un papel insignificante para un director novato *porque* quería realizar el sueño sempiterno de regresar a su tierra natal y de desempeñar su oficio querido ante sus compatriotas, y *no porque* quería hacer olas en las aguas, al parecer pacíficas para las circunstancias, de la transición política. De hecho, la pieza comienza con el efecto sonoro del alboroto de un público ficticio que sigue el final de la función de *La vida es sueño* en la que Barbero acaba de interpretar al personaje de Clotaldo. A lo largo de *El olvido está lleno de memoria*, López Mozo solapa ensayos y puestas en escenas de la obra de Calderón con la acción dramática de sus tres personajes: Barbero, Alvar, y Julia Ayuso. Así sucede, por ejemplo, en la escena en la que Alvar expresa su desprecio hacia Barbero durante un ensayo de *La vida es sueño*:

(Sala de ensayos. Antolín Alvar observa a Edmundo Barbero, que, arrodillado a sus pies, recita un fragmento de *La vida es sueño* [...]) Barbero alza la vista y mira a Alvar, que hace un movimiento de desaprobación con la cabeza.)

Barbero. – (Poniéndose en pie.) ¿Tampoco?

Alvar. –Dichas así, esas palabras suenan a falso. No hay sinceridad, sino un punto de soberbia.
 Barbero. –Si acaso, la humilde soberbia del que sabe que se burlan de él y no quiere que los demás crean que lo ignora
 Alvar. –Me refiero al personaje. Quiero que se humille más.
 [...]
 Barbero. –No, no tengo delante a Segismundo. Ni siquiera al director de *La vida es sueño*...
 Alvar. –¿A quién entonces?
 Barbero. –A Antolín Alvar; que pretende divertirse a mi costa.
 Alvar. –¡Hola!
 Barbero. –He repetido la escena cuatro veces...
 Alvar. –Y lo harás tantas como sea necesario. Una advertencia, Edmundo. No sé, ni me importa, como eran los directores con los que trabajabas en América, ni qué cosas te consentían. Aquí, soy yo el que manda. ¿Está claro? A mí me toca sacar a los personajes del libreto y darles forma.
 Barbero. –Así es. Pero los que salen al escenario no son ellos, ni tú, sino nosotros, los actores.
 Alvar. –Para prestarles el cuerpo y la voz. Para eso se os paga.
 Barbero. –Si fuera así...No habría más que hablar. Pero la personalidad de los actores también cuenta. Las experiencias, los recuerdos...
 Alvar. –¿También quieres contarme tu vida? ¡¿A mí?! ¿O sólo pretendes darme una lección? Prefiero la lección. Adelante. Puede que te haga alguna pregunta. Por ejemplo, si es verdad que, en la escena, personaje y actor se confunden.
 Barbero. –Conoces la respuesta mejor que yo. Tanto, que te sirves de ello para ofenderme. Es mentira que dirijas tus observaciones al personaje. Van destinadas a mí. Cuando pides que Basilio se humille, es mi humillación la que buscas. (172)

Como bien advierte Barbero, en realidad su modo de ver y el de Alvar no discrepan tanto en el ámbito teatral, sino en el personal, pues Alvar se aprovecha del conocimiento de ambos del Proceso Creativo Orgánico promulgado por Lee Strasberg –según el cual el actor evoca recuerdos personales para brindar al personaje pensamientos, emociones y sensaciones que él mismo ha experimentado– para denigrar a Barbero. En concreto, Alvar se sirve de esta teoría sobre la identificación del actor con el personaje a través de la memoria afectiva para menoscabar a Barbero, o por así decirlo, las críticas sobre la dramatización del personaje de *La vida es sueño* que desempeña Barbero son, en rigor, destinadas al propio actor y su condición de exiliado izquierdista.

Las indagaciones de la joven periodista Julia Ayuso con respecto a su pasado,¹⁷⁰ sin embargo, atizan la memoria artística del actor anciano. Si al principio Barbero considera a Julia parte de la generación joven desmemoriada y huérfana por haber “matado al padre” con el olvido, la voluntad de la joven de informarse y hacer memoria le va convenciendo al actor veterano. A partir de cintas y fotos de antiguas actuaciones suyas, Barbero va sirviéndose de las palabras y las emociones intertextuales, expresadas por los personajes y vividos por el actor que los encarnaba,

¹⁷⁰ En una primera instancia, Julia Ayuso se llamaba Julia Arroyo en homenaje de una periodista teatral verídica, hasta que López Mozo optó por alterar el apellido ya que un allegado suyo le señaló la divergencia notable entre la biografía de la persona real y la del personaje de *El olvido está lleno de memoria*. (178)

para dar voz a su soledad y tristeza actuales ante la desmemoria que le rodea. En este sentido, el actor anciano evoca sus dramatizaciones pasadas sobre el escenario de la obra de López Mozo, insuflándolas vida nuevamente. De acuerdo con John Gabriele y Candyce Leonard, Barbero, como personaje exiliado: “carece de pasado historiable y vive en un presente ilusorio.” Hace falta un lugar de la memoria propia, suplido por el escenario al principio. Esto da origen “a un personaje en quien las identidades de actor y personaje teatral no se diferencian. Para Barbero la rememoración del pasado artístico constituye el primer intento de recuperar aspectos borrados de su pasado personal histórico” (Gabriele y Leonard, *Teatro español del siglo XXI: actos de memoria*, 124).

Empero, conforme Barbero rememora sus papeles antiguos y conversa sobre su trayectoria teatral, los enmarca en una época concreta. De esta manera activa su ansia de hacer memoria personal y colectiva de la Guerra Civil y el exilio, si quiera para la audiencia de una, Julia, a quien le interesa conocerla. En su narración sobre las atrocidades cometidas durante el tiempo bélico, Barbero llega a parodiar al General franquista Queipo de Llano, caricaturizándolo mediante la evocación de algunas farsas disparatadas sobre el general cruel que el actor había montado en plena contienda civil.

A solas luego de la partida de Julia, los recuerdos le agolpan, por lo que sigue su narración, dirigida a la periodista joven, mediante una grabadora. En una instancia, rebobina y borra parte de lo narrado, pues lo considera perjudicial para su imagen – “¡De aquel banquete nada! ¡Ni una palabra! Bonita imagen de glotón darías. Marcha atrás.” (López Mozo, “El olvido” 167)–, ilustrando así como se forma la memoria histórica y particular, en la que se suele agregar y suprimir lo que está en consonancia con las ideas que tenemos en el momento de recordar. Así y todo, la grabación aporta un testimonio valioso sobre el teatro de Arte y Propaganda escenificado durante la Guerra Civil, y como éste, al contrario de lo que se sostiene habitualmente, no carecía de méritos artísticos. Es más, en pleno conflicto civil, Alvar afirma haber empleado la susodicha teoría de Strasberg por vez primera:

Decidí que no quería ser mera correa de transmisión del discurso dramático del autor, que no estaría de más que la personalidad del actor se introdujera en la de los personajes que interpretaba. En ello puse todo mi empeño, de modo que, desde entonces, añadía a mi actuación algún sentimiento propio. (*Hace una pausa.*) Aquel teatro fue mi segunda escuela. Cuanto aprendía en él, forma parte de mi bagaje profesional (167).

No cabe duda de que, además de constituir una catarsis para el actor minusvalorado, la grabación de sus propios recuerdos se trata de una manera de hacerlos revivir y de contribuir, de algún modo, a la memoria colectiva, pues según el propio actor “callar... es matar los recuerdos” (169).

La técnica metateatral del teatro dentro del teatro vuelve a cobrar relieve en el desenlace de *El olvido está lleno de memoria*, cuando Alvar “contempla, en un monitor de vídeo, transmitidas por circuito interior, las imágenes en blanco y negro de [...] la séptima [escena] de la segunda jornada” de *La vida es sueño*, en la que intervienen Rosaura, Clarín y Segismundo. En tanto que la puesta en escena del final de *La vida es sueño* que Alvar observa tiene lugar sobre un tablado ficticio, se interpreta sobre el escenario verdadero una conversación entre Julia y Barbero que, según la acción dramática, ocurre dentro del camerino del actor veterano. Después de un rato, Julia entra el lugar en el que está Alvar estudiando el monitor que le convierte, aparte de un director, en un espectador que atestigua la puesta en escena mediante el filtro de la tecnología. Barbero-Clotaldo descubre la condición ficticia del drama, con lo cual vincula expresamente su personaje de *La vida es sueño* con su rol de actor, su papel primario dentro de la obra de López Mozo:

Alvar. – [...] (*Señalando la pantalla del monitor, en la que acaba de aparecer la imagen de Barbero [A Julia]:* Ahí tienes a tu amigo. Parece un pato mareado. (*Le imita groseramente.*) Su sitio no es el escenario. Hay que llevarle a una de esas residencias llenas de viejos arrugados, calvos y desdentados.

(*Alvar eleva el sonido. Las voces de los actores llegan con claridad.*)

Actor-Segismundo. –(*A Actriz-Rosaura*) Hoy he arrojado/ de ese balcón a un hombre, que decía/ que hacerse no podía; / y así por ver si puedo, cosa es llana/ que arrojaré tu honor por la ventana.

Barbero-Clotaldo. –*Mucho se va empeñando./ ¿Qué he de hacer, cielos, cuando/ tras un loco deseo/ mi honor segunda vez a riesgo veo?*

Actriz-Rosaura. –*No en vano prevenía/ a este reino infeliz...Barbero interrumpe el recitado de la actriz con un enérgico movimiento del brazo. Acto seguido, se dirige al público.*)

Barbero. –He aquí, de corrido, lo que le queda por decir a Clotaldo hasta el final. ‘¡Oh, qué lance tan fuerte!/ Saldré a estorbarlo, aunque me dé la muerte. / Señor, atiende, mira.’ ‘De los acentos desta voz llamado, / a decirte que seas/ más apacible...’

(*Los actores, confundidos, intercambian miradas sin saber qué hacer.*)

Alvar. – ¿Qué pasa?

Actor-Clarín. – (*Acercándose a Barbero.*) ¿Te encuentras mal, Edmundo?

Barbero. –Perfectamente.

Alvar. – ¡Ese hombre está loco!

(*Alvar sale del despacho apresuradamente. Julia permanece inmóvil, atenta a la pantalla.*)

Barbero. –Dejadme solo, por favor.

(*Los demás actores se dirigen hacia él con ánimo de atenderle.*)

Barbero. – (*Fuera de sí*) ¡Solo, he dicho!

(*Inesperadamente, extrae una pistola de entre las ropas. No amenaza a nadie, pero cunde el pánico en el escenario, al que ya había accedido algún tramoyista. Todos retroceden y van saliendo. En la platea se oye algún grito. Todo lo ocupa el escenario del teatro, vestido con la escenografía de La vida es sueño.*)

Alvar. – (*Saliendo de entre bastidores*) ¡El telón! ¡Abajo el telón!

Barbero. – ¡Fuera! El escenario es el territorio sagrado de los actores. Nos pertenece. No le profanes.

Alvar. – (*Yendo amenazador hacia él*) ¡Te voy a romper la crisma, hijo de puta!

(*Barbero le apunta con el arma. Alvar se detiene.*)

Alvar. – ¿Qué haces Edmundo?

Barbero. – ¡Fuera!!

(*Alvar mira a su alrededor, primero hacia las cajas, luego a la sala. Por una de las calles del fondo asoma Julia Ayuso. Barbero abate la pistola y se dirige al público.*)

Barbero. – ¿Dónde me había quedado? (*Hace memoria.*) ¿Apacible? Más apacible. Sí. (*Concluye en voz baja la estrofa y continúa*) ‘Yo desta suerte/ librar mi vida espero.’ ‘Hasta que gente venga/ que tu rigor y cólera detenga...’ (*Interrumpe el recitado*) Réplicas, contrarréplicas...¿Qué pasa si damos un salto? ¡Nada! (*Prosigue [...] Titubea de nuevo, y durante uso segundos, calla [...] Se pierde y o logra recuperar el hilo del discurso. Se posa la mano por la frente.*) Concluyamos. No quiero cansarles. [...] ‘con...’ ¿Con quién agradecido? (*En un susurro.*) Julia... (*Regresa al texto [...] Se esfuerza por recordar*) ‘¡Desatino!’, ‘¿Quién ha de ayudarte?’, ‘¿No hay remedio?’ (*Consciente de que el final está próximo, acomete precipitadamente el recitado de los últimos versos, saltándose palabras y frases*) ‘[...] La historia desto es muy larga;/ pero, en fin, es hija mía’. (*Hace una breve pausa. Se seca el sudor con un pañuelo*) Clotaldo ha dicho su última frase. Unos cuantos versos más, la petición de perdón por las faltas cometidas y el telón cae. (*Se vuelve hacia el lateral*) No le bajes todavía, Labra. (175-176)

En un giro inesperado del primer procedimiento del teatro dentro teatro, el actor que hace de Clotaldo se sirve del quinto procedimiento metateatral en la lista de Hornby, la auto-referencia, para incidir en su condición de actor, a la vez que el propio Barbero constituye un personaje en la obra de López Mozo. En este sentido, tal escena representaría, por así decirlo, la metateatralidad dentro de la metateatralidad.

En este momento Barbero, a quien Alvar había amonestado de antemano para que dejara “de jugar a ser [su] propio personaje” –agregando “es pobre, aunque [el veterano invente] historias para darle un relieve que nunca tuvo” (170)– decide, en definitiva, devenir en su propio personaje, de modo explícito, dejar de “ser una sombra” que “pasa desapercibido”. En medio de la función del teatro dentro del teatro, Barbero “*se despoja de las ropas de Clotaldo y queda con las de la calle*”, haciendo que confluyan manifiestamente la acción dramática de la obra de López Mozo con la puesta en escena de *La vida es sueño*. En un intento infructuoso de abatir el “pacto de silencio” y el olvido imperante, el actor veterano se vale de una pistola simulada para apoderarse del escenario. Y es que únicamente al recurrir a las amenazas de violencia ha podido el actor veterano y consagrado, a cuyo regreso sus compatriotas han hecho caso omiso, dar a conocer su propia persona para que la conozca plenamente el público español. Puesto que le importa sobremanera la recepción de su obra personal, Barbero pide que se enciendan las luces para que se pueda relacionar directamente con el público:

¿Nos conocemos? ¿Nos hemos visto antes? No, seguro que no. Ni yo a ustedes, ni ustedes a mí. Me llamo Edmundo Barbero. Actor. Ya lo era cuando muchos de ustedes aún no habían nacido. Desde entonces, he recorrido un largo camino. Tan largo, que tuve tiempo de ser, en *La vida es sueño*, criado, soldado, Astolfo, Segismundo... Segismundo, también. Ustedes no lo saben. Ni tampoco que hice otros papeles principales. He sido Hamlet, Edipo, Don Juan, Tartufo, Willy Loman... No se esfuerzen por recordarlo. No lo han visto. Y de lo que no se ha visto, no hay memoria. Es como si no hubiera existido. O como si el que lo cuenta, lo hubiera soñado. Yo tenía que haber vivido en España. No fue posible. ¿Saben que hubo una guerra civil? ¡La hubo! Esas caras... ¿Acaso lo dudan? Disculpo a los más jóvenes, aunque me sorprende su ignorancia. Alguien tendría que haberles hablado de ella. Alguno de ustedes ya estaba, entonces, en este mundo. ¿Por qué no les han dicho nada? ¿Tal vez porque es algo remoto? ¿O simplemente, la han olvidado? Me extraña... Los recuerdos perduran. Sólo han pasado cuarenta años. ¿O ha habido un pacto de silencio? En esa guerra yo estaba del lado de los que la perdieron. Me fue mejor que a otros. O eso creí entonces. El precio que pagué fue poner tierra por medio. Con la esperanza de volver pronto, claro. Visto así, un castigo llevadero. Con el paso del tiempo, una losa. (176)

Por fin, coadyuvado por la pistola simulada, Barbero ha podido dirigirse directamente al público, *su* público en cierto sentido, pues se trata de compatriotas suyos que, en función de la Guerra Civil y la dictadura, habían sido privados de su arte dramático.

Es por ello que Barbero aúna su experiencia personal con la de los vencidos en general, pidiendo a los espectadores que conozcan la histórica de su país, y cómo ésta les ha privado de una memoria artística que les pertenece. De una vez por todas, Barbero reclama dicha memoria a través de la auto-referencia metateatral:

Hace tres meses que soy Clotaldo. Aquí, en este escenario. Hoy he dejado de serlo. Me he despojado de sus ropas sin esperar a que la función acabe. No las he doblado cuidadosamente, como hago cada día cuando vuelvo al camerino. Las he dejado caer al suelo. Con ellas he ido asumiendo, casi sin darme cuenta, ser menos de lo que soy. A fuerza de retroceder, he alcanzado la condición de meritorio. Dentro de unos días la compañía sale de gira. Como no lo he hecho mal de todo, me han ofrecido un papel con mayor enjundia: el del rey Basilio. No lo haré. ¡Me niego a empezar desde la nada! ¡Soy alguien en el teatro! ¡Reclamo mi sitio! Tienen derecho a saber quién soy, como era antes de que me metieran en la piel arrugada de estos personajes. Llevo en la cabeza a todos los que he interpretado a lo largo de mi vida. Puedo ser cualquiera de ellos. Elíjanle ustedes. (*Recorre el proscenio de un extremo al otro interrogando al público con la mirada sin obtener respuesta. Sufre un desfallecimiento que, a pesar de su brevedad, no pasa desapercibido. Julia se cubre el rostro con las manos.*) [...] Yo derribaré las barreras que nos separan. Haré que los aplausos sacudan los cimientos del teatro. (*Al público.*) ¿Recuerdan la muerte de Cyrano? El parque del convento. Otoño. Se oyen unas campanadas. Cyrano aparece en lo alto de la escalinata. La descende lentamente, apoyado en un bastón... (177).

Desesperadamente, el actor veterano reivindica su identidad y dignidad ante el público, cuya memoria artística la dictadura había encargado de extirpar.

Alvar, una continuación de la dictadura hasta cierto punto, lo interrumpe y propone, con encono escasamente velado, que interprete la muerte de Fausto:

Barbero. –Un momento. Sólo un momento. (*Al público.*) Concédanme unos minutos. Fausto... (*A Alvar*) ¿Has dicho Fausto, verdad? ¿Cómo era el tal Fausto? Han sido tantos los personajes que han habitado en mí y tantos los lazos que nos han unido, que llamo a uno y acuden todos en tropel... ¿Qué ropas vestía? Había un foso...

Alvar. –Una fosa.

Barbero. – ¿Dónde?

Alvar. – (*Señalando delante de Barbero*) A tus pies.
 (*Barbero fija la mirada en el suelo, como si la viera. Se estremece.*)
 Barbero. –Es muy profunda. Y tosca.
 Alvar. –No se trataba de construir una obra de arte.
 (*Barbero sin apartar la vista del imaginario agujero, guarda un largo silencio. Luego, completamente trastornado, habla en voz baja, como si interpretara.*)
 Barbero. – ¿He de llenar yo ese hueco? ¿Ahí van a consumirse mis años de trabajo y de gloria? No es posible que la huella de mis días terrenales vaya a perderse para siempre en esta ciénaga putrefacta. ¿Así se quiere reducir a la nada cuanto he creado? (*Volviéndose bruscamente hacia Alvar*) ¿Qué haces merodeando a mis espaldas? ¿No te basta con haberme retorcido el cuello, sino que también quieres empujarme a la tumba? (*Retrocede aterrado, dando trompicones. En su huida encuentra los brazos de Julia, que acudía a su encuentro.*)
 Barbero. – ¿Sabes, Julia? Yo no pinto nada aquí. Ni siquiera soy un bicho raro. Al menos, hubiera sido algo. No soy nadie. ¡Nadie! El público no está pintado, como estas veces. ¡Está ciego! ¡Y sordo! Eso lo resume todo. No quiero morir aquí, en medio de tanta indiferencia. Regreso. Esta no es mi casa. Estoy tiritando. ¿Hace frío? Mi verdadera casa está lejos. Me he alejado tanto de ella... ¡Todo un océano por medio! ¡Pienso irme dando un portazo! ¡Un portazo sonoro que les espabile! (*Barbero resbala hasta quedar postrado en el suelo.*) [...] En América me esperan mis personajes. Y mi público. No te comportes como ese perro. A él le gustaría verme morir aquí, entre las tablas de este ruedo, humillado como un toro, de mala manera...No voy a darle ese gusto. Si tuviera alas... ¿Crees que podría llegar? (*Se incorpora torpemente y da algunos pasos vacilantes. Eleva los brazos por encima de la cabeza y los agita. Da la sensación de que va a despegarse del suelo y echar a volar. Pero gira sobre sí mismo y se desploma como un fardo. Julia se inclina sobre su cuerpo. Alvar entre al escenario. La toma por los hombros y la ayuda a levantarse. Luego comprueba que el cuerpo de Barbero no tiene pulso.*) (177-178)

Como se observa, la memoria artística de Barbero, al contrario de la del público, sigue en pie, y ya que siempre se ha identificado con todos sus personajes al dramatizar sus historias, éstos parecen formar parte de su persona. Alvar se aprovecha de este acercamiento emocional entre el personaje y el actor para provocar un trastorno fatal en Barbero, quien, enajenado por el desconocimiento y el desinterés del público español que hace oídos sordos al pasado histórico y artístico, llega a fundir plenamente la ficción dramática y la vida real, cayéndose fulminado sobre el escenario. Como apuntan Gabriele y Leonardo, “Siendo actor exiliado, [Barbero] cobró más vida como personaje teatral que real, y carente de historia personal y nacional, quedó efectivamente invalidado como persona en el presente” (126). Ha sido Alvar quien, de modo simbólico, ha impulsado el entierro de Barbero en una fosa común, tan parecida a las utilizadas para las víctimas anónimos durante el antiguo régimen franquista. Mas no hay que perder de vista que el silencio sonoro del público español ha propiciado la sepultura del actor veterano.

Así y todo, Julia Ayuso, quien al empaparse del pasado de Barbero había llegado a venerarle, representa la esperanza del triunfo de la memoria al terminar la pieza. Una vez muerto el actor anciano, será ella la que concluya la obra, tanto ante el público ficticio como ante el verdadero, declarando “sería injusto que [la obra de Barbero] quedara reducida a la nada.” Julia enseña a los espectadores auténticos e

imaginarios las fotos que le había facilitado Barbero y que pretende usar para escribir un libro sobre el actor, exhortándoles que “recuerden que tuvieron el privilegio de verle actuar en el papel más difícil: el suyo”. En última instancia, Barbero le había brindado al público irreal y real una oportunidad excepcional de atestiguar la memoria histórica, personal y artística, dramatizada en conjunto, dentro de un teatro para el que había sacrificado hasta su vida. Mientras se va haciendo el oscuro “*se oye la voz de Barbero recitando un monólogo. Su voz es potente y hermosa*” (178). Al fin y al cabo, el esfuerzo de Julia por sacar a la luz la memoria del actor difunto ha hecho que su espectro viviente cobrara vida a través de los efectos sonoros, simbolizando así la perduración de su memoria.

3.2.3.3 Los muertos vivientes; una técnica dinámica cardinal en el subgénero de la meta-memoria histórica

De acuerdo con Jacques Derrida, el concepto de la historia estriba en el reconocimiento de huellas actuales de un ayer irremediadamente perdido. Estos vestigios son, en cierto sentido, fantasmagóricos, pues consisten en espectros corpóreos y tangibles del pasado que vuelven al presente para exigir resarcimiento (Derrida 25-32). En esta noción de la historia quizá resida el motivo del empleo dilatado de los muertos vivientes –espectros de difuntos u homólogos jóvenes de personajes vivos que recobran vida sobre el escenario e intervienen en la acción dramática– en el teatro español contemporáneo. Lo atractivo y lo lúdico de tales aparecidos se debe también a su teatralidad, ya que la puesta en escena, un momento efímero al que no se puede congelar –ningún montaje es igual–, resulta ser un medio ideal en el que dar imagen y vida al ayer, y por ende, contribuir a la formación social de la memoria entre los espectadores, utileros, directores, y actores, quienes conjugan en su propio cuerpo la memoria, tanto de sus personas reales como de la de los personajes que representan

En cierto sentido, las piezas que examinaremos a continuación ilustran la teoría de Tony Bennett, la cual sostiene que el cuerpo humano constituye una reserva de memoria cultural (42), pues están entreveradas de aparecidos vivientes que sirven de depósitos de la memoria –semejantes a los Lugares de Memoria de Pierre Nora–. Tales fantasmas andantes regresan “resucitados” sobre el escenario en virtud de la memoria de los protagonistas, para relacionarse nuevamente con ellos dentro del

primer tiempo dramático. En realidad, son almacenes de la imaginación, el olvido, la reminiscencia y la perspectiva de los personajes vivos. Su existencia se debe, en algunas instancias, a alucinaciones asociadas con el “trastorno de estrés postraumático”,¹⁷¹ y en otras, a lo que Sanchis Sinisterra denominó “la magia teatral” al referirse a la resurrección de la protagonista en su obra *¡Ay, Carmela!*, cuyo éxito impulsó, hasta cierto punto, el uso dilatado de los redivivos en la escena española contemporánea. La mayoría de las veces, dichos aparecidos andantes se asoman para conversar con los personajes vivos de manera completamente natural, pues el dramaturgo los inyecta forma corporal y presencia escénica. Al mismo tiempo, estos fantasmas ostentan una función simbólica en lo que se refiere a la memoria colectiva de los otros protagonistas. En este sentido, la perspectiva de los espectros vivientes suele ejercer más influencia en la remembranza histórica de sus homólogos o allegados. Pero ya que incorporan recuerdos orgánicos, estos redivivos también son afectados por las vivencias, la desmemoria, y la fantasía de los personajes vivos. Por tales motivos, brindan al espectador una imagen del proceso fluido por el que la memoria del trauma colectivo, olvidado o tergiversado, se cuele y participa en el tiempo presente, incitándolo así a reevaluar perennemente su prisma del ayer y del hoy.

Si las piezas del subgénero de la meta-memoria histórica redactadas en los años 80 y 90 se aprovechan con más frecuencia de los anacronismos y la metateatralidad como modo dinámico de revivir sobre el escenario la memoria de la Guerra Civil, los muertos vivientes se consagran como el recurso activo más popular entre las obras escritas en el siglo XXI. No obstante, traemos a colofón la antedicha observación sobre la existencia de anacronismos y metateatralidad en una parte de las obras que colocamos en este apartado, aunque, claro está, el recurso de los muertos vivientes es el que más despunta en las piezas que trataremos a continuación. Lo que es más, se trata de la técnica más extendida entre la dramaturgia del subgénero de la meta-memoria histórica, vista en conjunto. Habría que puntualizar, sin embargo, que dichos aparecidos vivientes hicieron acto de presencia sobre el escenario durante los años 80, y siguieron a cuentagotas, en el decenio de los 90. *¡Ay, Carmela!* (1987), insistimos, es la obra más afamada que se vale de redivivos. Pero mientras que la Carmela-fantasma de Sanchis Sinisterra regresa a las tablas para conversar con su viudo apenas unos días después del fusilamiento, los muertos vivientes que

¹⁷¹ Para parafrasear a Cathy Caruth, el trastorno de estrés postraumático constituye una respuesta, a veces tardía, a un acontecimiento apabullante (3-12).

protagonizan el escenario de las obras del siglo XXI proceden del tiempo bélico o de la posguerra inmediata, pero se resucitan durante otra época posterior, como la de la democracia. De esta forma, los redivivos impulsan, cuestionan y retratan, de modo directo y manifiesto, la revisión de la memoria histórica y personal.

Pues bien, hemos clasificado los muertos vivientes en tres grupos: (1) las apariciones resucitados de cónyuges o amigos difuntos, a modo de Carmela en la obra de Sanchis Sinisterra –el conjunto más reducido–; (2) los allegados redivivos de una generación distinta a la de los protagonistas vivos (3); las evocaciones de homólogos de personajes, en muchos casos vivos, durante el tiempo dramático principal. Es decir, en esta última clasificación –la más nutrida–, el protagonista se desdobra con frecuencia en un vivo y un espectro viviente de su pasado, o un fantasma que encarna una visión del protagonista de mayor. Por otra parte, la tercera categoría a veces consta de difuntos que regresan al escenario de redivivos para dirigirse directamente al espectador y así influir en la memoria colectiva de la Guerra Civil.

3.2.3.3-1: Obras surrealistas y/o simbólicas: Juan Margallo y Petra Martínez, Martínez Mediero y Ripoll.

El tono y la estética de dos de las obras que entran en la primera categoría –*La mujer burbuja* (1988) del matrimonio de actores, Juan Margallo y Petra Martínez, y *El soldado desconocido* (2001) del prolífico Martínez Mediero– son bastante distintos, si bien la mezcla de la memoria y la fantasía simbólica de los viudos de sendas piezas dan vida a sus mujeres difuntas, quienes se asoman, de una forma u otra, sobre el escenario.

Al parecer la acción dramática de *La mujer burbuja* –también intitolado *Vivir del aire*– consiste en un sueño-pesadilla por parte del protagonista, Margus, en el que éste se vale de sus recuerdos y fantasías para traer de regreso una versión simbólica de su pareja extraviada, y seguramente muerta, después de un bombardeo que ocurrió hace cuarenta años, mientras esta pareja de exiliados republicanos –Margus y Nadia– representaban una obra circense de variedades en Francia, en plena Segunda Guerra Mundial.¹⁷² Al asomarse “como en un sueño” dentro de una burbuja y vestida de

¹⁷² Conviene señalar que las fechas no concuerdan, ya que de acuerdo con Margus, dicho bombardeo ocurrió hace cuarenta años, en 1943, con lo cual se deduce que la acción dramática tiene lugar en 1983. Durante otra escena, en cambio, el protagonista aseguró que Franco murió hace trece

plástico, con un ojo azul y otro oscuro –fue operada en 1943, presuntamente, por un médico Nazi, quien se sirvió de miembros de varios “accidentados”, quizá de origen judío–, Nadia, cuyo nombre parecido a “nadie” sugiere que representa a todas las víctimas anónimas de la represión franquista y fascista, desconoce por completo su pasado.

La amnesia de Nadia resulta ser un recurso teatral eficaz para informar al público sobre el trauma particular y colectivo que ha vivido la pareja, y para plantear cuestiones sobre la identidad, los recuerdos, y la memoria particular y social. Aterrada ante la posibilidad de recordar su pasado, ella desconfía de la recuperación paulatina de su memoria y, por ende, de su identidad fracturada:

No puede ser...No te conozco...Al principio tuve que aprender... ¿Cuánto tiempo hace que estoy aquí? Todo desde cero...La gente miraba...alrededor mío...hacía gestos...Hablaban... ‘¿Quién eres?’... Dentro de mí...algo comenzó... ‘Quién eres tú’... Y comenzó... (*Se señala la cabeza.*) Aquí... Al principio como un niño.... Luego... poco a poco. Como si dentro...la cabeza vacía... se llenara de palabras... Palabras que significaban cosas... De pronto un día... o una noche... Sólo vi nubes cuando me trajeron... ¿Cuánto tiempo hace? ‘Te-han-traído-porque-hablas-es-pa-ñol’. ‘¿Quién eres?’ ‘¿Quién eres tú?’ [...] Cuando miro un espejo... En frente... Siempre hay alguien desconocido... No soy yo (*Pausa.*) Una vez en un sueño, rompí el cristal...entonces... apareció la imagen... más allá... real... mucho más real que yo misma... me miré desde el otro lado... (*Gesto.*) Volví a desconocerme...Entonces... en el aire... el cristal... lentamente... se recompuso... Como cicatrices... Un poco más allá... En el aire... Estaba vacío, roto... un cristal roto. No, no es posible volver... al principio... No soy una persona, sino fragmentos... de distintas gentes que tienen miedo a convivir tan íntimamente en una sola imagen. (Margallo y Martínez 12-13)

Hasta cierto punto, puede que tal descripción de su identidad resquebrajada sea una metáfora de España, integrada por varias autonomías y grupos ideológicos a los cuales a menudo les cuesta convivir.

Con paciencia y cariño, Margus, quien ha ansiado durante tanto tiempo que regresara su pareja de un sino, a todas luces fatal, procura animarle a Nadia de que salga de la burbuja con motivo de entrar en contacto con la vida humana, propiciando así que recupere los recuerdos, puesto que éstos resultan primordiales a la hora de amar y de recobrar su identidad desconocida: “Una máquina acumula datos... Se podría decir que tiene memoria... incluso, superior a la de un hombre. Pero no tiene... recuerdos. Eso, eso es lo esencial de un ser humano: Los recuerdos. Sin ellos, mira en lo que se convierte un ser humano [...] Nada... aire. [...] Sin recuerdos es imposible amar y sin amar no merece la pena vivir.” (15) En un momento de evidente simbolismo, Margus se vale de elementos mágicos para armar un muñeco de globos a

años, por lo que la acción dramática se ubicaría en el año 1988, el de su redacción. En todo caso, está visto que nos hallamos en los primeros años de la democracia.

cuyos miembros va pinchando, a la vez que insiste en que el ser humano que representa sigue siendo esencialmente el mismo individuo. Nada más explotar este último globo, el cual representa la cabeza, dentro de la que se albergan los recuerdos, sale de él otro más pequeño, lleno de helio, que en su ascenso a la nada simboliza el vacío que permanece si un individuo carece de recuerdos.

Con el fin de que recupere su memoria particular y colectiva, Margus le cuenta a Nadia cómo cruzaron la frontera a finales de la Guerra Civil, cómo fueron separados, y cómo se reencontraron al año en la casa de un circense en París. Conforme relata su pasado, la mención por parte de ella de algunos detalles va delatando su capacidad de recordar, la misma que le infunde temor:

Margus. – Pasamos la frontera el 20 de marzo de 1939 [...] A mí me llevaron con los hombres a un campo de concentración, vosotras conseguisteis llegar a un pueblecito que se llamaba Saint Jean de Bret...

Nadia. – De Bret...

Margus. – Sí, Bret o Brel (*Se anima de pensar que puede ser que vaya recordando algo.*) Tu madre se quedó allí para siempre, y tú y yo volvimos a encontrarnos al año, en París, en casa de un cirquero, español, padre de muchos hijos... (*Esperaba reacción.*) Antonio... Juan Luis... Paco... Carmen... María Pilar... Carlos, Miguel, Ramona.

Nadia. – Un mono.

Margus. – Ramona era la más pequeña, hacía el rulo y era contorsionista, la llamaban... (*Se para en seco como si hubiera notado algo en ella.*) ¿Qué has dicho?

Nadia. – Ramona.

Margus. – No, has dicho ‘un mono’. Sí, claro; un mono. (*Animado de pensar que lo ha podido recordar.*) Un mono pequeñito. Se llamaba... (*Acordándose de pronto.*) Murfy. (*Mira a Nadia para ver si reacciona. Hasta este momento Margus estaba situado detrás de la silla donde Nadia estaba sentada, como si fuera un hipnotizador, ahora rompe el estatismo.*) Te has acordado, es cierto. Murfi, que te tiraba de los pelos de las cejas como si quisiera espulgartarte; así con dos deditos. (*Trata de imitar al mono como si estuviera espulgando las cejas de Nadia. Esta sonríe, él continúa con una gran excitación.*) Te has acordado... él te quería mucho... cuando lo tenías tú y alguien se acercaba a ti, él se revolvió y enseñaba los dientes (*Mira a Nadia esperando que le conteste.*) Que tenía un quiqui aquí. (*Se señala la cabeza.*)

Nadia. – (*Mirando hacia todos los sitios como si volviera de un sueño. Él se ha quedado con el gesto del titi. Le mira y sonríe. No comprende qué es lo que está pasando.*) ¿Cómo... qué pasa... qué hace usted?

Margus. – ¿Te acuerdas?

Nadia. – ¿Qué?

Margus. – Del mono.

Nadia. – ¿Qué mono?

Margus. – Te has acordado que había un mono.

Nadia. – ¿Cuándo?

Margus. – En París, cuando trabajamos en el circo...

Nadia. – No, no cuando me he acordado... (*Está asustada.*) (19-22)

En virtud del trauma que pasó durante el bombardeo del circo, le asusta a Nadia sobremanera recordar el pasado, por lo que prefiere eludirlo y renegar de él, incluso si esto significa prescindir del amor y la identidad de los que anteriormente había disfrutado.

Ante su resistencia a rememorar, Margus recurre a un último recurso: de nuevo pone en escena, junto a Nadia y un actor que hace de Fonset-Monsieur DuPont, la función que realizaron durante la noche del bombardeo nefasto hace cuarenta años, reconstruyendo así el pasado ficticio y real que vivieron juntos. De modo metateatral –sirviéndose, en concreto, del procedimiento del teatro dentro del teatro– Margus impulsa a Nadia a revivir dicha noche aciaga del pasado. Luego de incitar a su mujer a despojarse del traje plástico, le anima a disfrazarse de los trajes que él había conservado en su baúl antiguo, en el que están grabados los nombres de la pareja. Es más, le confiesa que se había vestido de ella en ocasiones para evocar su recuerdo. A pesar de demostrar lo contrario, Nadia le asegura a su pareja que no se acuerda de nada de esa noche traumática y se pone ansiosa. Cuando se refiere al pasado de sí misma, la protagonista traumatizada utiliza la tercera persona, como si se tratara de recuerdos ajenos. Con todo y eso, su nerviosismo y renuencia a re-escenificar el número de la guillotina delata su memoria afectiva, tanto de su actuación –“nunca te gustó” este acto, le asegura Margus– como de aquel día nefasto, pues el bombardeo ocurrió justo durante dicho número. Pero a medida que van montando nuevamente su teatro de variedades, Nadia va recordando cómo participaron en la resistencia francesa y qué pasó antes del bombardeo.

Aparte de su memoria del período bélico, a Nadia también le toca enterarse de la memoria colectiva de los últimos cuarenta años con el fin de recuperar su identidad social. Por tal motivo, Margallo y Martínez se valen de una escena teatral en la que Fonset tira recortes de prensa a un ventilador, los mismos que, en conjunto, representan un compendio de los sucesos de las últimas cuatro décadas. A medida que el aparato los avienta, Nadia va agarrando las noticias al vuelo y “las que consigue coger lee a toda velocidad, como si de un noticiario se tratara” (41). En cierto sentido, será el conocimiento del pasado y presente problemáticos de su país lo que le induce a llevar adelante, por segunda vez en cuarenta años, la re-escenificación del número fatal y su desenlace un tanto ambiguo –cabe añadir que el principio y el final son las partes más surrealistas de la obra, mientras que la del medio resulta más realista–. En una revisión de la escena del muñeco hecho de globos, Margus va quitándose su disfraz e insistiendo que sigue siendo él mismo, mientras que, a regañadientes, dramatiza una vez más el número fatal que inducirá que muera simbólicamente su pareja de nuevo. De modo onírico, Margus se arranca los ojos de cristal, por lo que sangra por las cuencas, antes de revivir la muerte de su pareja nuevamente:

Fonset. –Y para terminar el Profesor Margus hará desaparecer definitivamente a su famosa partenaire: Nadia. (*Música o redoble, por un agujero imperceptiblemente va apareciendo un globo que Fonset coge.*) ¡Voliá! (*Abre la puerta de la caja de desapariciones y dentro hay una muñeca hinchable vestida igual que Nadia. El aspecto debe ser, como si fuera ella.*)
 Margus. – (*Como si fuera desinflando.*) Yo sigo siendo...el-mismooooo. (*Justo cuando él termine de desinflar, la muñeca empezará a caer poco a poco desinflándose hasta quedar en el suelo.*) (44)

De seguro estos símbolos surrealistas representan la mezcla de la memoria y la identidad de Nadia con la de Margus, así como el final de la ilusión de éste de estar con su pareja de nuevo. Para concluir la obra, Fonset recita un poema sobre el aire que alborota los recuerdos perdidos, para luego reventar un globo transparente que simboliza, de fijo, el recuerdo de Nadia, y por ende, el de Margus.

El simbolismo de *La mujer burbuja* se da, de igual modo, en *El soldado desconocido*, si bien ésta última es menos experimental y surrealista. Al contrario del tono tierno y ambiente ilusorio que caracteriza la obra de Margallo y Martínez, la de Martínez Mediero se aprovecha, más bien, de la socarronería. Una pieza que contiene elementos intertextuales con la mitología griega –el protagonista es tocayo del autor de la Odisea, y el envío de regalos al contrincante en plena Guerra Civil remite al célebre caballo de Troya–, *El soldado desconocido* se inicia con un prólogo onírico, en el cual Homero, vestido de pijama, combate en la lucha de 1936. El ambiente bélico *sui generis* del prólogo parece corresponder a un sueño en el que el protagonista enlaza su memoria con la fantasía, como también sugiere el comienzo de la primera parte, en el cual “*Homero, operador jubilado del Cinema Excelsior, está soñando dormido*”. Entretanto, “*en un panel del fondo se proyectan unas imágenes de la guerra civil española de 1936, en nueva versión*”, acompañadas por una narración documentalista imaginaria, en la que se reseña un armisticio pacífico entre ambas bandas:

Sir Winston Churchill, el presidente Roosevelt, así como Pepe Stalin y por los contendientes españoles, don Manuel Azaña, el cardenal Segura, y el general Franco que ayer en Madrid rubricaron la reconciliación ante la tumba del soldado desconocido, tras ser enterrado un soldado llamado Homero López, natural de Talarrubias, en Badajoz, muerto, muerto en los enfrentamientos del Ebro. (*Aparece su fotografía*). Su cadáver, al no ser reclamado por nadie, ni saber al bando que pertenecía, fue elegido para simbolizar la paz entre los hombres y las tierras de España. Apenas de sus pertenencias se han recogido unos poemas que editará la Editora Nacional con el título de *La niña de los cabellos de oro*, con prólogo de Rafael Alberti y Leopoldo Panero. (Martínez Mediero, “El soldado” 184-185)

Llamativamente, Homero protagoniza este sueño ilusorio, en el que, del “soldado desconocido” del título pasa a ser un icono de la paz anhelada de la memoria intrahistórica auténtica, a una evocación histórica ficticia pero deseada.

A lo largo de esta obra neorrealista, abundan elementos de la comedia y del teatro absurdo, los mismos que van aumentando a medida que desenlaza la acción dramática. Como ejemplos del estilo de Martínez Mediero, cabe citar los clichés, la caricatura, el lenguaje coloquial, lo *kitsch*, lo grotesco, los tópicos machistas –incluso dentro de las acotaciones– y lo erótico. Algunas fotografías esparcidas por el hogar del protagonista anciano, un poeta sensible y excombatiente del bando republicano, dan pie a la encarnación de sus ensueños, entre los que se incluye la personificación en vivo de Julia Roberts. Aparte del motivo evidente del amor platónico que alberga Homero con respecto a la estrella de cine, el ex combatiente precisa de esta representación del negocio cinematográfico para desmitificar, ante ella, las versiones románticas de las belicosidades de Hollywood:

Homero: Imagina cómo sería de rara que, desde que entró mi quinta en combate, sólo corriamos para atrás...Nunca tuve un día de decir: hoy he corrido hacia delante y el rancho estaba muy rico. Y así, corriendo, llegué a una playa en Francia llamada Argelés-sur-Mer donde me cercaron con alambradas unos senegaleses y estábamos en Francia, decían, porque viendo tanto negro, yo no me lo creí de todo. Y los que nos llevaban corriendo hasta allí, encima eran moros.

Julia Roberts. –Qué bonito...

Homero. –Muy romántico todo. Yo llevaba además esta mano vendada atravesada por la metralleta de una bomba, y el cuerpo lleno de miseria... (190)

A tenor de satirizar el concepto romántico de las conflagraciones que fomenta la industria cinematográfica, el protagonista propone que Hollywood filme una película que rememora auténticamente la contienda civil española. Y es que, todo, incluso los olores, le recuerda a Homero de la Guerra Civil, la cual coteja con la Guerra del Golfo.

Al igual que en *Alas de pollo* (2003) del mismo dramaturgo, –una comedia en la que la división cainita de 1936 se perpetúa en la represión sexual que la hija y los amigos derechistas de un ex combatiente republicano intentan imponerle–, en *El soldado desconocido*, Homero precisa de dichas ilusiones para refugiarse de una réplica minúscula del Cainismo, es decir de la confrontación perpetua entre sus tres hijas que, bajo el pretexto de cuidarle, truncan su libertad. De ahí su sueño-memoria ficticia sobre el triunfo del bando vencido, pues de haber ganado los republicanos, sus hijas derechistas e indiferentes a su memoria de la contienda civil, hubieran sido educadas de manera distinta. De ahí también que arrepiente, ante Julia Roberts, de haber claudicado ante la contra-memoria y fomentado, más bien, una memoria historia falsa, proveniente del discurso oficial de la dictadura, con el fin de salvarse el pellejo:

Para no ser fusilado, me hice perdonar mi pasado volviendo a hacer la mili con los vencedores y tras unos meses de cartero, me hice operador de cine. Y encima por ese cine pasaron toda la falsa historia de España y de América y de Europa gracias al doblaje de las películas, pero yo no decía esta boca es mía por lo que pudiera pasar. Me importaba una higa. Que se joda con su historia, me decía mientras les ponía la cinta *Sin novedad en el Alcázar*, pero era yo el jodido. Me casé con una mujer analfabeta, a la que tuve que decir siempre que era el amor de mi vida. Es decir, perdí una guerra, una posguerra, y varias sequías, poniendo películas falsas y un matrimonio falso... Creí que era libre, gracias a una constitución, pero mis hijos se hicieron dueños de mis actos. (246)

A raíz de su actitud acomodaticia, Homero reconoce que había promulgado, a pesar suyo, una versión falsa, la del poder, de la memoria histórica, por lo que ahora, en plena democracia, se obsesiona en hacer conocer la contra-memoria intrahistórica de los vencidos, soterrada durante tantos años.

Además de contar y revivir su memoria auténtica del conflicto de 1936, entablar conversaciones con una visión ilusoria de una estrella de cine y escribir poesía, la otra manera por la cual Homero evade la realidad fastidiosa es conjurar el espectro viviente de su mujer difunta. En efecto, el sillón vacío que sirve de lugar de la memoria dedicada a su mujer fallecida, una fotografía de ella, y una conversación con sus hijas sobre su madre, facilitan la aparición en vivo de su cónyuge muerta. Ella se presenta ante Homero y sus hijas de manera idealizada, acompañada por Dios:

(Aparece Antonia, como en las postales antiguas abriéndose el ciclorama, una mujer con los rizos cogidos y nimbada con el aro de las santas. Está como prendida del firmamento. Mira a la tierra, y da su opinión. En el otro extremo, Dios con largas barbas blancas, observa con prismáticos.)

Antonia. –Gracias, Dios mío, por abrirme esta ventanita del cielo y poder así ver a los míos gozar de la vida... ¿Me recuerdas, me recuerdas, Homero...?

Homero. – ¿Cómo voy a olvidarte a toda pasión cuando íbamos a la era en el pueblo...?

[...]

(Parece todo preparado porque tanto Belisa como Teresa parecen ver a su madre también en el cielo.)

Belisa. –Mira, yo veo a mamá...

Teresa. –Y yo también, qué te crees...

Antonia. –Cuidádmelo, hijas mías... Por cierto, qué bien lo veo... No parecía estar tan sano cuando lo dejé... Después se quejan... ¿Qué estará tomando para parecer tan joven...?

Dios. – *(Aquí parece como si tuviera que intervenir para aclarar las cosas.)* Ejem... Yo mismo soy el primero en asombrarme... Hablan de unas vitaminas. A ver si me van a fastidiar la muerte y me quedo solo en el cielo con san Tarsicio. [...] Contra las vitaminas no hay poder divino que se oponga. Estamos estudiando otras fórmulas para la muerte...

Antonia. –Mándamelo cuanto antes, Dios mío, ahora que no me oye...

Dios. –Se hará lo que se pueda, Antonia... (201-202)

Así es que Homero echa mano a su mujer rediviva –si bien ésta baja desde el cielo simbólico, acompañada de un Dios satírico, y en son de santa– para convencer a sus hijas de que su marido esté sano y que no necesita quien lo cuide.

Durante la segunda evocación de su mujer difunta, sin embargo, sucede lo opuesto de la primera. Tal aparición ocurre mientras Homero se excita ante el sueño

vivo de Julia Roberts, afirmándole que es “la preferida” y originando así que la imagen de Antonia “*enmarcada por rojos flamígeros hasta dar una imagen demoníaca*” –“*está masticando chicle con un punto de puta en la comisura de los labios*”– apareciera para dialogar con su marido enajenado:

Antonia. – Hasta ahora no te has dado cuenta de que me he condenado Ah, uf... (*Sale humo y se oyen gritos que asustan a Homero.*) Me quemó, leche...

[...]

Homero. – Lo que no entiendo es por qué estás aquí. [...] Si te has muerto, te has muerto con todas las consecuencias. Pero qué manía tenemos de resucitar a los muertos. [...] No te puedo querer, porque cuando se muere uno se ha de ser serio y no andar como tú andas. [...] Ahora te pones como un policía de más allá, ¿pero miraba Dios cuando te pedía que te acercaras a mí y me rechazabas y me llamabas asqueroso, como si fuera yo e que inventara la jodienda...? (224-225)

Curiosamente, Homero resucita el recuerdo de su mujer difunta, convertido en espectro viviente y envuelto en llamas diabólicas, en virtud de su estado de excitación. Por lo demás, tal aspecto diabólico de Antonia puede deberse, o bien a la culpabilidad que siente Homero por sus charlas ilusorias con Julia Roberts, o bien a su recuerdo de las recriminaciones con las que su mujer recatada había respondido a sus deseos sexuales.

Dedicado al intelectual, preso político y héroe republicano Aladino Cuetos, el muerto viviente anciano de la obra breve de Laila Ripoll intitulada *La frontera* (2003) se encuentra a mitad de camino entre los aparecidos idiosincrásicos como Carmela en la obra de Sanchis Sinisterra y el bulto de objetos representativos del pasado familiar que cargan la pareja de jóvenes en *Bagaje* de López Mozo. Efectivamente, el Joven lleva a cuestas, a regañadientes, al espectro viviente de su abuelo hasta el final de *La frontera*, de forma que el redivivo del Viejo sirve de símbolo de la memoria familiar y colectiva de los exiliados españoles a causa de la Guerra Civil, a la vez que su aparecido conserva el aspecto humano. La corpulencia física del Viejo subido sobre la espalda del Joven encarna lo pesado que puede resultar el sentirse obligado a cargar con la memoria de un trauma personal y colectivo que le parece fatigosa e incómoda a uno. De ahí que el nieto quiere deshacerse del redivivo de su abuelo al mismo tiempo que éste se obstina en atajar la inmigración del Joven a los EEUU. La obrita representa, cómo no, el conflicto inter-generacional perenne entre el ansia de progresar y la necesidad de recordar el pasado, por lo que el Viejo machaca a su nieto: “¿Qué quieres? ¿Repetir otra vez la misma historia?” (Ripoll, “La frontera” 116)

Simbólicamente, el Viejo “*se aferra con brazos y piernas al cuerpo de su nieto*” (116) mientras que procura, por todos los medios, convencer al Joven que no

deje atrás sus “muertos”, su memoria histórica y personal, en México –la tierra adoptada por su familia y muchos otros españoles desterrados a raíz de la Guerra Civil– para buscar una vida ilusoria en los EEUU. Sin duda, México constituye el Lugar de la Memoria adoptivo del Viejo y los otros exiliados, pues el original en España se les fue arrebatado con la victoria de Franco. Con motivo de este fin, el abuelo persistente utiliza, visto está, el peso físico de su espectro viviente, además de interpretar una nana que a su nieto le había gustado de niño, y contarle varias anécdotas familiares, transmitiéndole, al hacerlo, los sentidos asociados con tales recuerdos.

Por otro lado, se burla del Joven y le imputa una falta de respeto hacia sus mayores y antepasados. A su modo de ver, el Joven preserva dentro del cuerpo la herencia y la memoria de sus antecedentes, a pesar de no haber vivido sus experiencias, y es por ello que el Viejo aduce que su nieto ha visto “la luz del Mediterráneo” por medio de sus parientes: “La has visto en mis palabras, en los ojos de tu madre. Has buscado las llaves en el fondo del mar Mediterráneo desde que eras muy chiquitito. [...] Has hecho pozos profundísimos en la orilla y con el barro has edificado catedrales góticas. ¡Y pretendes hacerme creer que no has visto el Mediterráneo!” (117)

Asimismo, el Viejo persistente intenta hacerle conocer su patrimonio, su memoria particular y colectiva, regalándole la llave simbólica de su antigua casa española, abandonada en 1939: “La guardaba para ti desde 1943. Ha aguantado dos guerras, la cárcel, el campo de concentración, a Franco, el viaje en barco...ha cruzado los Pirineos, ha cruzado un océano, ha vivido decenas de mudanzas [...] Aunque ya no exista la ciudad, ni la casa, ni la puerta, aquí está la llave.” (118). Cuando el Joven reniega de la misma, el Viejo coteja la expulsión de los republicanos de España a la de los hebreos por los Reyes Católicos en 1492, sosteniendo que el Joven debe de conservar su idioma y su memoria cultural al igual que lo hicieron los sefardíes. Ya que el Joven empedernido insiste en pedirle al redivivo de su abuelo que regrese al camposanto, el Viejo replica: “Sí, sí, para llenarme de mugre y para que se coma la polilla. ¿Quién contará batallitas a tus hijos entonces? ¿Qué quieres? ¿Qué se olviden de donde vienen? ¿Para eso he perdido yo una guerra?” Así y todo, el Joven se sirve de un par de coloquialismos mexicanos para maldecir las evocaciones de su abuelo, a la vez que desprende simbólicamente del cuerpo del Viejo redivivo, que cae al lodo.

Mientras que el Joven se aleja a toda velocidad para la frontera, su Abuelo le asegura que había conseguido, disimuladamente, meter la llave de la antigua casa española –símbolo de su memoria cultural y personal– en el bolsillo de su nieto reacio. Y es que, por más que se afana en salir adelante sin echar raíces, no es posible crecer de la nada ni desprenderse del pasado de repente, pues éste nos moldea por mucho que queramos renegar de ello. Nuestros antepasados no pueden determinar nuestro futuro pero, eso sí, pueden influir en nuestra memoria, y por ende, en nuestra perspectiva de la vida. Es por eso, seguramente, que Ripoll, una nieta de exiliados, ha escrito tres obras sobre el tema del exilio español de la posguerra últimamente: aparte de *La frontera* (2003), también escribió dos obras que estudiaremos más adelante: *Que nos quiten lo bailao* (2004) y *El convoy de los 927* (2008). De hecho, cuando se trata del tema de la Guerra Civil Española, Laila Ripoll, autora de cuatro obras recientes sobre el conflicto de 1936 y sus secuelas, ha sido la más prolífera de todos los dramaturgos que han abarcado dicho tema en el siglo XXI. Y lo que es más, una especie de redivivos de niños o abuelos que habían padecido las secuelas de tal conflagración intervienen en sendas cuatro.

3.2.3.3-2: Piezas sobre personajes históricos: Amestoy y Antonio Álamo

La segunda obra de la segunda categoría de “muertos vivientes” –las apariciones de allegados muertos de una generación distinta a la del personaje vivo con el que se comunican–, es *¡No pasarán! Pasionaria* (1993). Ignacio Amestoy impregna esta tragedia-fábula política-social de una ironía lacerante que produce un efecto distanciador, así como de elementos esperpénticos y oníricos, los cuales se agudizan a medida que desenlaza la acción dramática. En suma, el mensaje de la protagonista es la siguiente: a pesar de que la revolución social sea utópica, las autoridades procuren suprimir la contra-memoria de los vencidos, y la nueva burguesía se olvide de las luchas indispensables del pasado, el pueblo no debe claudicar ante el sistema capital injusto. Por tal motivo, La Pasionaria arenga: “La mayor debilidad del hombre es el olvido. Nadie recuerda su pobreza de ayer, su promesa de ayer, su beso de ayer, su amor de ayer, su odio de ayer. Y el poderoso, para esclavizar al débil le roba su memoria. Ahora, los poderosos nos están robando nuestra memoria. Y las masas, sin memoria, no saben de dónde vienen, ni hacia dónde

van” (Amestoy, *¡No pasarán!* 142). Si bien es cierto que Amestoy estaría de acuerdo con estas palabras, también es verdad que, como apunta César Oliva en su prólogo a la obra, el dramaturgo plantea, al fin y al cabo, “una disparatada e imposible crónica sobre la confluencia del ayer en el hoy, y los sinsentidos que origina una obligada perseverancia en cualquier tipo de ideas” (*¡No pasarán!* 20). Por así decirlo, Amestoy pone en tela de juicio el aferramiento obstinado a una ideología utópica que se encuentra en plena decadencia.

Tal confluencia del ayer en el hoy se da mediante, como no, los muertos vivientes. En este caso, la protagonista histórica Dolores Ibárruri, La Pasionaria, fue “traída” de la muerte por parte de Neire, probablemente un trasunto de la amiga y secretaria de la dirigente célebre del Partido Comunista de España, Irene Falcón. Dentro del prólogo, la Pasionaria se refiere explícitamente a las condiciones de su existencia en la muerte –“aquí se descansa a la fuerza”; “en [su] estado” no puede disfrutar de la comida como lo hace Neire–, amén de confirmar la razón de su regreso a la vida:

Pasionaria. – ¿Me has tenido que traer...?
 Neire. –Sí.
 Pasionaria. – ¿Por lo de Rubén?
 Neire. –Por lo de Rubén. (Amestoy, *¡No pasarán!* 104)

De manera que ha sido en virtud de la memoria de su secretaria que ha regresado La Pasionaria de la muerte, con el fin de resucitar e impulsar una Vía Crucis pagana de su hijo redentor, Rubén, quien murió heroicamente, como su homólogo de la vida real, mientras que estaba al frente de una compañía del Ejército soviético en la Batalla de Stalingrado en 1942. Como detalla la acotación que da pie a la primera escena, “*la intención de Pasionaria es exhumar el cuerpo de su hijo y llevarlo a la tierra donde nació, cumpliendo Rubén con el recorrido hasta allí una misión, digamos que testimonial. En Euskadi, tras morir de nuevo, Rubén será enterrado.*” (107)

La condición de redivivo de Rubén es, en cambio, más precaria que la de su madre, pues el hijo se trata de un resucitado por su madre, el Partido, y la esperanza de la humanidad, cuyo destino mítico es recorrer Europa, cargado de una cruz, hasta llegar al País Vasco, donde morirá de nuevo. Sobrecargado, visto está, de un simbolismo bíblico –hay referencias breves, además, al mito de Sísifo, por la repetición infructuosa, y al de Quijote, por el heroísmo que raya en la locura de los protagonistas–, la intertextualidad excesiva de *¡No pasarán! La Pasionaria* con la pasión de Cristo no es exenta de un matiz satírico, como apunta la versión

carnavalesca y onírica de la última cena –conversan brujas, el Macho Cabrío, una Nínfula desnuda, mientras que la Pasionaria baila desnuda y Rubén, también despojado de sus ropas, reparte el “akerra” descabezado y asado a la parrilla–, así como la condición de rameras exiliadas y lascivias de Magdalena y Marta al final de la primera escena:

Soldado. – (*Mientras se van, el soldado comienza a tocar una pieza de jazz americano. De repente, el soldado deja de tocar.*) ¡Un momento! Pasionaria, mi teniente, si vienen y preguntan, ¿qué digo?

Neire. – (*Con ironía.*) Que resucitó.

Pasionaria. – (*Rotunda.*) Sí, que resucitó. Como un héroe.

Rubén. – ¿Cómo un héroe?

Neire. – (*Con la misma ironía de antes.*) Al tercer día... (111-112)

Pues bien, el espectro viviente de La Pasionaria será el impulso, e incluso el relevo, de su hijo resucitado cuando éste se cansa de cargar la cruz. De ahí que, a diferencia de su homóloga bíblica, esta especie de Madre Coraje se convertirá en imprescindible para el recorrido redentor que su hijo llevará a cabo, pues será la voluntad de la Pasionaria a la que Rubén acatará, en lugar de la del Padre. Ni siquiera intervendrá el padre de Rubén en la obra, en consecuencia, quizá, con los preceptos de igualdad de género que profesaba el Partido Comunista.

Por lo demás, mientras que el desajuste temporal entre la época en la que vive Neire y los demás personajes no difiere mucho con la última que conoció La Pasionaria, muerta hace apenas cuatro años, el tiempo de la acción dramática contrasta sobremanera con los últimos recuerdos de Rubén, quien no llegó a ver el final de la Segunda Guerra Mundial. Como ejemplo de estos anacronismos lúdicos, citamos el reencuentro de la madre muerta con el hijo difunto-resucitado:

Rubén. – ¿Dónde me llevas, madre?

Pasionaria. – A tu tierra, hijo.

Rubén. – ¿Mi tierra? ¿Cuál es mi tierra?

Pasionaria. – Donde naciste. Tienes que hacer el recorrido. Hasta allí.

Rubén. – No puedo abandonar mi puesto.

Pasionaria. – Rubén, nada es lo que era. Nada es ya igual. [...] Se ha perdido una batalla. [...] Todo se mueve, todo cambia. Hay que saber adaptar nuestra teoría, nuestra política y nuestra lucha a las condiciones concretas en que vivimos, o morimos, como nos enseñó Lenin, y avanzar hacia el futuro rompiendo con todo lo sectario, con todo lo que la vida ha sobrepasado, marchando hacia la meta que hemos elegido: el socialismo y la paz. Ese es nuestro camino.

[...]

Rubén. – ¿Y nuestros amigos?

Pasionaria. – No quedan amigos.

Rubén. – ¿Y los camaradas?

Pasionaria. – Han desaparecido.

Rubén. – (*Desembarazándose de todos.*) ¡No es posible! ¡Camaradas!

Soldado. – Siéntase, mi teniente. En tres días no debe andar.

Rubén. – (*Ha quedado casi desnudo. Sólo lleva u taparrabos. Sobre el centro del escenario.*) ¿A quién sirves, soldado? ¿A la reacción? [...] ¿Tocarás la Internacional?

Soldado. – Mi teniente, las cosas cambian.

[...]

Rubén. –Elige a otro, madre. No quiero abandonar la Unión Soviética.

Pasionaria. –La Unión Soviética no existe, hijo. Habrá que reconstruirla.

Rubén. – Y si hay que reconstruirla, ¿por qué nos vamos?

Pasionaria. –El Partido lo quiere. La revolución aquí ha fracasado. La Unión Soviética es tierra quemada por la sangre y la corrupción. Tú, Rubén, que no has conocido nuestra derrota, puedes redimirnos. (109-113)

Aparte de requerir del apoyo de su Madre para aprender a andar nuevamente, luego de pasar cincuenta años enterrado, al aparecido viviente del hijo de la Pasionaria le toca informarse con respecto a los acontecimientos socio-políticos del último medio siglo.

Entretanto, el homólogo del guarda de la tumba de Jesús en la Biblia, el personaje del Soldado en *¡No pasarán! La Pasionaria*, se valdrá del humor farsesco a la hora de conocer a la Pasionaria y cotejarla con la versión mítica de la historia colectiva sobre la que había leído. “Me parece que te reconozco. ¿Tú no eres... Pasionaria!? Te recuerdo de los libros de historia... Con Stalin y todos los demás... ¡No pasarán...! ¿Eh? Fundaste y fuiste secretaria general del Partido Comunista de España...” (107). De modo que el Soldado, quien “recuerda” la memoria colectiva mítica de la Pasionaria, llega a conocer a la persona real, o casi real, ya que se trata de su espíritu viviente.

Lo que es más, durante el recorrido de su hijo resucitado, la rediviva de La Pasionaria decide retransmitir Radio España Independiente desde La Estación Pirenaica, como lo hacía durante la dictadura franquista, y así revivir una época en la que su ideología albergaba una esperanza para la humanidad. Al hacerlo, conjuga la memoria histórica de ese tiempo con la de la acción dramática, a saber las postrimerías del siglo XXI. Así, por ejemplo, después de colocarse junto a un equipo radiofónico, transmite el siguiente discurso que se irá transformando, al final de la tercera escena, en soflama:

Pasionaria. – ¡Aquí Radio España Independiente, Estación Pirenaica! ¡Por una España libre y democrática, viva la República! (*Suena el Himno de Riego orquestado.*) [...] Queridos camaradas: Pasionaria os saluda desde Minks, desde lo que fue la Unión Soviética. [...] Por fin doy señales de vida, ¿verdad?, pues a pesar de que creyerais, a juzgar por mi silencio, que me había muerto, aquí me tenéis, vivita y coleando. [...] En ese Moscú, irreconocible para los que lo hemos vivido llenos de esperanza, he presenciado, bajo la Plaza Roja, en las catacumbas de la ciudad, un gran desfile en honor de los héroes del Partido Bolchevique. Y, compañeros, el que no resucita después de presenciar un desfile de esta naturaleza, es que está más momia que la de Tutankamen.

Neire. – ¿No te estarás pasando, Dolores?

Pasionaria. – Son recuerdos de hace sesenta años, Neire. No hay que arrepentirse de la memoria.

Neire. – Podrían interpretarse mal.

Pasionaria. – Neire, todos sabemos cómo van las cosas y hacia dónde. Aunque no sepamos qué es lo que ocurrió de verdad en el pasado. Sin duda, por eso hay que mirar más hacia atrás que hacia delante, para descubrir por qué hemos llegado hasta aquí [...] (118-119)

Pero además de incidir en lo esencial de la memoria histórica para el futuro del pueblo, la Pasionaria llega a re-transmitir una emisión frenética, calco de una que había proclamado durante la época bélica, ante unos periodistas paródicos de los Estados Unidos, quienes presumen de ser los primeros en cubrir la noticia del recorrido simbólico de Rubén. Estos periodistas extranjeros farsescos, quienes aseguran que “detrás de una imagen verdadera pueden ir todas las mentiras...”, coronan de espinas a Rubén, a la vez que le van “*colocando en las más diversas posturas; las más tremendistas*” y alabándole por caerse. Y es que estos traspiés del protagonista les proporcionan a dichos charlatanes de noticias amarillistas una oportunidad de “*dramatizar su grabación*” (124-125). De esta forma, Amestoy, quien también ejercía la profesión de periodista, incide en el modo por el cual los medios de comunicación pueden divulgar una noticia, cuando menos, exagerada y mitificada, si no completamente tergiversada, que sesga la memoria colectiva.

Con todo y eso, La Pasionaria se aprovecha de la capacidad divulgadora de los medios de comunicación para retransmitir sus arengas históricas, con la ilusión de que el pueblo reviva la lucha de 1936 para que ésta forme parte de su memoria social, y por ende, influencie en su vida actual. Así, responde a la petición por parte de una periodista a “Doña Dolores” de que “suelte alguna proclama de las suyas”:

Déjese de puñeterías... Y a vosotros que no os extrañen mis proclamas, camaradas... Ya me conocéis. (*Se prepara para la arenga en un instante. No mirará nunca a la cámara.*) ¡Obreros, campesinos! ¡Antifascistas! ¡Españoles patriotas...! Frente a la sublevación militar fascista, ¡todos en pie, a defender la República, a defender las libertades populares y las conquistas democráticas del pueblo! [...] ¡Viva el Frente Popular! ¡Viva la unión de todos los antifascistas! ¡Viva la República del pueblo! ¡Los fascistas no pasarán! ¡No pasarán! (126-127)

Sin lugar a dudas, los destinatarios de la alocución ardorosa de La Pasionaria, en absoluto el público estadounidense, vienen a ser, cómo no, sus camaradas comunistas y socialistas, amén de los espectadores teatrales. El hecho de que la audiencia sea receptora manifiesta de los discursos de La Pasionaria se nota en la siguiente intervención sardónica de la protagonista: “(*Ojo, al público*). ¿Ustedes creen que nos dejarían pasar?” (129).

Bajo este aspecto, cabe señalar que Amestoy salpica la pieza con varios guiños metateatrales. Entre ellos, conviene mencionar la colocación del madero a la espalda de Rubén por parte de los utileros al inicio de la tercera escena, y la petición de

disculpas por parte de una de los periodistas a los espectadores por haber hablado en inglés. Dicha periodista promete no volver a incurrir en el mismo error, agregando “Espero. ¡Esto es un teatro!” (123). Esta apostilla incide en, como no, el elemento vivo del teatro, en el sentido de que las imágenes dramáticas no son grabadas como las del cine ni estáticas como las de la pintura o la foto. Con todo, estas auto-referencias se culminan en el epílogo:

Pasionaria. – ¡Asesinos! ¡Matadme a mí también! ¿Por qué me dejáis viva? ¿Por qué me dejáis sola? ¿Acaso no sabéis que en el útero de Pasionaria, como en el útero de la Yocasta griega, madre y mujer de Edipo, germina la semilla de Rubén? ¡Matadme a mí también! Porque siento cómo viene veloz entre las paredes de mi laberinto vuestro monstruo. ¡¡El espectro!!! ¡¡Matadme!!! [...] ¿O pensáis que, habiendo matado al macho, la hembra no es peligrosa? Os equivocáis. ¿Queréis saber qué crece en mis entrañas? ¿Queréis saberlo? ¿No me contesta nadie? ¿No hay nadie en este escenario? ¿Dónde están las televisiones? ¿Los americanos no están interesados en este final? ¡¡Neire!!! ¿No dijiste a los regidores de qué forma tenía que acabar este teatro? ¡Neire! ¿Dónde estás? (*Neire aparece.*) Gracias por no abandonarme.

Neire. –Baja, Dolores, la función ha terminado.

Pasionaria. –Todavía tengo que dar a luz al espectro.

Neire. –No hay espectro. Todo termina cuando muere tu hijo. Luego le entierran y ya está. Fin.

Pasionaria. – (*Mientras Neire le libera de las ataduras y baja del madero.*) ¿Y ahora?

Neire. –Ahora, nada. Hasta la próxima.

Pasionaria. –(*Es conducida por Neire hasta el centro del escenario, que ha quedado diáfano, y adopta la actitud con la que le hemos encontrado al comenzar la representación cuando estaba cubierta por la gasa. Un maquinista le dará a Neire el tul doblado, que comenzará a desdoblar para írselo poniendo a Pasionaria como lo tenía al comenzar el espectáculo.*) [...] ‘Aquí Radio España Independiente, Estación Pirenaica. ¡Por una España libre y democrática, viva la República’ (*Cae el...*)

Telón (153-155)

Con este epílogo metateatral que añade al efecto de extrañamiento brechtiano, el final de “la función” se equipara a la liquidación de la quimera obsoleta de la revolución comunista, al fracaso de la Icaria utópica.

Pero por otro lado las repeticiones de las imágenes que dan comienzo al espectáculo, así como la reproducción por parte de la Pasionaria de sus discursos radiofónicos de la era bélica y el cotejo de su sino con el de los protagonistas de la mitología griega, dan fe a la estructura circular de la pieza, la misma que reincide en la convicción de la Pasionaria que, si bien la historia se repite, siempre existe la esperanza:

Hijo, como Sísifo coges la piedra y habrás de subirla a la cima del Gólgota. Sudarás tu trabajo, como tu padre, como el padre de tu padre, como el padre del padre de tu padre. Y llegará el día en que tu hijo, el hijo de tu hijo, el hijo del hijo de tu hijo, comerán la miel que ni tú, ni tu padre, ni el padre de tu padre, ni el padre del padre de tu padre comieron. Y sus lenguas conocerán al fin el sabor de lo prohibido. (133)

Al fin y al cabo, la resucitación de Rubén, quien no fue manchado por la derrota, ya que no vivió para atestiguar el ocaso del comunismo, viene a ser una esperanza

redentora, pero no la última. Como la Yocasta griega, la Pasionaria lleva al hijo de Rubén en su vientre, símbolo de que la ilusión utópica resurgirá de nuevo con tal de que la generación joven conozca y recuerde su herencia colectiva.

En *Cantando bajo las balas* (2007) de Antonio Álamo, el protagonista franquista, el muerto viviente de General Millán Astray, también intenta imponer una versión de la memoria histórica, esta vez con respecto a la jornada famosa del 12 de octubre de 1936 que tuvo lugar en el paraninfo de Salamanca entre el célebre rector de la Universidad de Salamanca, Miguel de Unamuno y el General y Fundador de la Legión, Millán Astray.¹⁷³ Sin embargo, en esta pieza, “premeditadamente narrativa”, como lo describe el mismo dramaturgo (Álamo 3), el redivivo paródico del General terminará logrando, más bien, lo contrario de lo que se propone. Lo acompañan sobre el escenario los cadáveres de siete otras personalidades que presenciaron dicha reyerta infortunada, mientras que el de Franco, por su parte, sólo interviene en *Cantando bajo las balas* a través de la lectura de algunas consignas suyas desde una “voz en off”. Y es que el Caudillo fue el gran *ausente omnipresente* de dicho encuentro afamado a principios de la Guerra Civil.

En su lugar, el fantasma de Millán Astray será el representante de la versión oficial, y por ello, se acapara el escenario en una suerte de monólogo-zarzuela paródico que ostenta elementos del humor negro, la farsa, la sátira, lo grotesco, y lo carnavalesco. En la primera de las acotaciones descriptivas intercaladas en la pieza, Álamo traza de manera punzante al espectro de Millán Astray:

Algo apartado de este grupo de muertos, de espaldas al auditorio, los contempla el General Millán Astray, en pie y erguido, tan erguido como si se hubiera tragado el palo de una escoba, y flaco y casi sin carne, pero muy relimpio, con el escaso pelo pegado al cráneo, los mira severamente, y se diría que se dispone a juzgarlos o que acaso pasa revista. Se da la media vuelta y se enfrenta, inquisitivo, al público, va entonando, de un modo casi inaudible y, desde luego, al menos en un principio, sin el ímpetu y la fe de los vivos. [...] Millán Astray habla en presente, pues en su delirio de glorias y réquiems aterradores todo sucede aquí y ahora. Delirantes eran los tiempos que le tocó vivir, y de ellos se dispone a dar cuenta este reluciente despojo, interrumpiéndose con un batiburrillo de canciones legionarias acompañadas al piano [...] para continuar explicándose a sí mismo, aunque sin poder evitar la digresión: algún que otro chiste soez, inconclusas letanías de fechas y horas, golpes de silbato, ‘¡A mí la legión!’, chascarrillos, salidas de tono y gestos de dolor de muelas, que tan íntimamente se parece al dolor de alma. En algún caso podría llegar al extremo de sentir que se desvanece, amenazado por vahídos y desmayos, pues tras una de sus últimas mutilaciones, sufre de un vértigo atroz si gira la cabeza bruscamente, ya sea hacia la derecha o hacia la

¹⁷³ Durante el acto en honor al Día de la Raza, Unamuno atestigua el discurso de un profesor franquista en el que censura a los catalanes y vascos –de los que el escritor forma parte–, amén de los gritos patrióticos y violentos del lisiado General Millán Astray, el rector de la Universidad los comenta, denunciando en particular el grito sempiterno del General: “¡Viva la muerte!”. En consecuencia, el Millán Astray grita “¡Muera la inteligencia!” “¡Viva la muerte!”, por lo que Unamuno exige que no profane el templo de la inteligencia, la universidad, y sale del paraninfo.

izquierda. Es este monigote genial y macabro, si, un alma herida, un ángel caído, que dice lo que dice sin creérselo del todo. Y que además de decirlo o lo canta acompañándose de una pianista, ataviada de flamenca que responde al nombre de España. (Álamo 19)

Este muerto viviente del General, se dirige al público para cantar con la pianista alegórica llamada España, e implantar, insistimos, su óptica obcecada –simbolizada por su ceguera y el ojo de vidrio– de aquella disensión infeliz, y así difundirla en la memoria histórica de España.

En cierto sentido, Millán Astray, el General que acaudilló a 7.000 Legionarios también dirige, de modo metateatral, el montaje de su propio recuerdo: “12, octubre, 1936, Salamanca. Acomodada la presidencia, a las doce y quince de la mañana, entro por aquella puerta, la principal, y me hago seguir por mi guardia personal de Legionarios, y recibo una entusiasta ovación Por favor, ovación...(*Suena una ovación.*)” (32). Así, el redivivo mentecato, pero a la vez cruel, del General defiende, de un modo sardónico, el lema que había gritado ese día fatídico: “¡Muera la inteligencia!”. Empero, al igual que el ojo inerte, su visión adoctrinada, y evidentemente acomplejada, de la época bélica ofusca la evolución de su comprensión del pasado, ocultando así la verdad del pasado, y congelando la historia de manera obsoleta, pero no por ello tan alejada de las soflamas pronunciados por los poderosos actuales: “Todo el mundo merece hacerse olvidar el pasado. Por eso cantamos, España.” (31). Su interpretación estática del pasado vendría a ser, entonces, lo opuesto de la memoria histórica, una lectura mudable del ayer.

Y lo que es más, el redivivo del General tergiversa descaradamente el pasado como le convenga. En efecto, el protagonista se aprovecha de la muerte de un pobre soldado raso y la aflicción de su madre, sirviéndose del melodrama inauténtico y vocablos altisonantes, en rigor exentos de cualquier sentido real, para enaltecer su propia imagen:

¡Sufro como el padre que pierde a un hijo, pues así los quiero a mis legionarios, como a hijos, y así quería a Pascualito! Su brava conducta nos servirá de ejemplo y, lo mejor, su recuerdo nos enardecerá para la venganza. Cantemos señora, cantemos. Beso con todo respeto su mano de usted, señora, y quiero que como recuerdo de este día, de este encuentro nuestro, guarde un retrato mío. (Saca un mazo de fotos de sí mismo.) ¿Cuál le gusta más? ¿Elija? ¿O esta otra! ¡Ah! ¡Sí, buena elección, la felicito por la elección. Vuelvo a besar con todo respeto su mano de usted, señora. Y, ahora, con permiso de todos los otros ustedes restantes y en memoria de Pascualito, cantemos

Cantemos mientras reparte distintos retratos de sí mismo. (35-36)

De esta manera el General resucitado reparte las fotos de sí mismo, tan inertes como la versión caduca de la historia que procura vender sobre el escenario. Al mismo tiempo, el protagonista falsea los documentos históricos para que concuerden con la

versión del ayer que él pretende propagar: “allí, dos flacos taquígrafos, que cogen nota de todo, para registro de la historia, habrá que revisar su dictado” (34). Habría que subrayar que tal manipulación de los documentos históricos por parte del espectro paródico de Millán Astray continua, al nivel mundial, hoy por hoy. El fantasma del General inclusive, manipula su imagen dentro de la versión oficial de la historia, aseverando que “Franquito” había aprendido todo de él.

Pues bien, el protagonista redivivo emplea la voz presente ya que, según esclarece el autor dramático en la susodicha acotación, “*en su delirio de glorias y réquiems aterradores todo sucede aquí y ahora*”. Esto añade comicidad al discurso del espectro de Millán Astray, ya de por sí un adefesio, como pone de manifiesto su crónica repetitiva, paradójica, pretenciosa y absurda de aquella disputa: “Hoy, 12, octubre, 1936, Salamanca, en este mismo Paraninfo, recién comenzada la guerra civil, hoy, hace tantos años, tantos meses y tantos días, a las doce y cinco de la mañana, Fiesta de la Raza.” (22). A pesar de que el protagonista se aprovecha de la voz presente, la cual normalmente infunde teatralidad en una pieza, *Cantando bajo las balas* ostenta, por lo general, un carácter narrativo, con el fin, de seguro, de hacer hincapié en lo monótono del discurso bélico y nacionalista que esgrimía, y sigue esgrimiendo de alguna manera, las autoridades como Millán Astray. Tal muerto viviente del General brinda una lectura incisiva de las cifras históricas: “Contabilizamos, a fecha de hoy, 502 fusilamientos, fusilamientos que son el espectáculo preferido de los burgueses. Después de la misa, claro. ¡502 rojillos! (*Truena una ráfaga de disparos.*) No, 503, 504, 505....Los cuervos, ahitos de carne, ni volar pueden. Octubre 12” (23). De modo latoso y estrafalario, el aparecido de Millán Astray hasta detalla y entona un *racconto* de su vida desde 1905 hasta el día del altercado desdichado con Unamuno. Entre las divergencias que colman la perorata de Millán Astray, irrumpen los efectos sonoros de los numerosos disparos que representan los que provocaron heridas de bala a su homólogo auténtico, amén de sus arengas al coro de los 7.000 Legionarios que simplemente repiten los lemas y órdenes del General.

El intento farsesco del aparecido del General de adueñarse de la historia y de convertirse en narrador omnisciente, hace que prescindan de toda intervención del otro protagonista de aquella jornada famosa: Miguel de Unamuno, cuya imagen, a pesar de ser tachada y manipulada durante el régimen, será la que perdura en la memoria colectiva española, en consonancia con la teoría de la contra-memoria. El hecho de

que Millán Astray se apodere incluso de los pensamientos de Unamuno –“12, octubre, Día de la Raza. Unamuno, acatarrado. Piensa en los amigos muertos, en los amigos fusilados” (37)–, pone de relieve el absurdo de su pretensión de monopolizar y petrificar la remembranza social, suprimiendo todo diálogo que difiere del suyo. De ahí que Álamo se sirva del casi-monólogo como estilo de esta pieza. De ahí que el aparecido del General repita los pormenores del incidente perennemente, como si al reiterarlos se pudiera incautar el pasado y volverlo inmutable e indiscutible.

Durante el único momento en el que se permite, de manera intertextual, un conocimiento más directo del pensamiento de Unamuno –si bien no se trata explícitamente de dicho encuentro infame–, Millán Astray lee un poema escrito por Unamuno algunos días después del incidente en el paraninfo, en el que confiesa sentirse aterrado, derrotado y moribundo. En otro momento el fantasma del General sustrae una carta de las manos del cadáver de Unamuno para leerla y decir “bla-bla-bla” cada vez que, o bien no está de acuerdo con su contenido, o bien no le interesa, o no lo considera oportuno. El General se inmiscuye tanto en la privacidad del espectro de Unamuno que hasta lo arrebató algunos apuntes suyos garabateados en un sobre aquel 12 de octubre para leerlos al público teatral. Aún más, admite que los nostálgicos del franquismo usurparían y tergiversarían las palabras que Unamuno había dicho en su contra en Salamanca con motivo de promover la memoria franquista –“es parte de nuestro prestigio y algunas de sus palabras son las nuestras” (44)–. Seguramente no es casualidad que lo escriba Álamo justo en el 2007, el año en que algunos salmantinos se apropiaron de la frase célebre que aquel filósofo y escritor había pronunciado, en defensa de la inteligencia, el día del encuentro nefasto –“Venceréis pero no convenceréis”– para dificultar la devolución de una parte del archivo salmantino de la Guerra Civil que había sido despojado a Cataluña durante el conflicto de 1936.¹⁷⁴

Pues bien, en lugar de permitirle hablar al cadáver de Unamuno, el fantasma de Millán Astray relata, en estilo indirecto, las intervenciones de su contrincante con rebuscada mordacidad, e incluso las remeda, brindándole al espectador su recepción de las mismas. Por lo demás, al fantasma de Unamuno, al igual que los demás presentes –salvo, cómo no, el de Millán Astray, y algunas breves intervenciones de

¹⁷⁴ Algunos descendientes de Unamuno denunciaron públicamente la extracción de “Venceréis pero no convenceréis” de su contexto original y su consiguiente manipulación a favor de una causa a la que Unamuno estaba, en el momento de pronunciar la frase, censurando.

otros fantasmas franquistas–, se le niega una voz propia. A fin de cuentas, valiéndose de una retórica barroca, llena de clichés, retruécanos, despropósitos, frases incultas y grotescas –“¡Salamanca es una fiesta!” (39)–, el muerto viviente de Millán Astray zahiere agresivamente al que osó contradecirle. Simultáneamente, intenta fijar la memoria de su persona para que no se le recuerde como el General inválido y relegado que fue, sino como un héroe poderoso e influyente del bando nacional. Se vale del humor negro para jugar con la mudez de su antagonista muerto: “Y Unamuno, ahí plantado, en semejante compostura, tal y como lo vemos ahora pero no tan rígido, claro” (39). Será sólo en el momento en el que el General se muere de nuevo, dentro de la re-representación que dirige su espectro, que dejará de influir en la memoria histórica del incidente famoso, en la propagación de la versión oficial del régimen:

Muero. Yo también muero [...] ¡¡Somos Caballeros Legionarios!! ¿Sabéis a qué habéis venido?

Silencio Sepulcral.

¿Sabéis a qué habéis venido?

Nuevo silencio.

¿Nadie? ¿Nadie contesta? (48-499)

Evidentemente, al igual que todas las personas poderosas cuya autoridad mengua con su defunción y la ineluctable revisión histórica que la sigue, el Cadáver de Millán Astray puede dirigir su memoria sólo hasta fallecer de nuevo. Queda patente, por tanto, que el intento inane del cadáver de fijar la memoria histórica se ha convertido en una mera farsa, sobre todo visto a la luz de la distancia histórica.

3.2.3.3-2a: Cuatro obras protagonizadas por Federico García Lorca: Fernando Guzmán, Lorenzo Píriz-Carbonell, José Monleón y Francisco Ortuño Millán, y César Oliva y Eduardo Rovner

A finales de la transición política, Fernando H. Guzmán y Lorenzo Píriz-Carbonell escribieron la tercera y la cuarta obras sobre el célebre poeta asesinado en Andalucía a principios de la Guerra Civil: *Llanto por Federico García Lorca* (1982) y *Federico, una historia distinta* (1982) respectivamente. Ambos autores sacan a la luz el fusilamiento del literato famoso, relegado a las esferas de la contra-memoria y el mito a lo largo de la dictadura. Simultáneamente, a la hora de escribir, los dos dramaturgos dan a conocer sus propias exégesis del fusilamiento del archiconocido

poeta, contribuyendo así al proceso continuo de mitificación y desmitificación de la memoria histórica de Lorca.

La memoria cultural intertextual, en lo que se refiere a los homenajes a Lorca escritos por otros poetas de su época – y específicamente los hermosos versos de Antonio Machado, además de los de Miguel Hernández y Nicolás Guillén en *Llanto por Federico García Lorca*–, constituye un recurso que se contempla tanto en la obra de Píriz-Carbonell como en la de Guzmán. Por otra parte, a partir de la segunda obra teatral sobre Federico García Lorca, la de José Antonio Rial (1969), todas las piezas que versan sobre el insigne escritor se sirven de la obra y de los protagonistas lorquianos de modo intertextual y metateatral, además de inyectar sus textos teatrales con surrealismo y fantasía, dos elementos que también caracterizaban las obras del poeta andaluz. En *Llanto por Federico García Lorca*, inclusive el título proviene del poema lorquiano dedicado al torero y amigo suyo, empitonado mortalmente, Sánchez Mejías.

Bajo este aspecto, Guzmán acentúa el carácter irreal de la obra histórica desde la primera acotación: “*Al abrirse el telón, el personaje que llamaremos Lorca, está de pie frente al público y dice [...]*” (Guzmán 13). Acto seguido, las protagonistas femeninas de la dramaturgia lorquiana –a saber Mariana Pineda, Bernarda Alba, Yerma, La Madre, y Doña Rosita– se materializan sobre el escenario en son de la comitiva de un duelo para su propio autor. Tales protagonistas lorquianas intervienen en la acción dramática para hacer hincapié en algunas obsesiones literarias y vitales de su autor, tales como el dolor de la vida y la angustia ante la muerte. Hasta unos personajes surrealistas, Uno y Una, desglosan, de modo pirandelliano, los símbolos recurrentes en la obra vanguardista de su autor granadino. Efectivamente, estos personajes conversan con el dramaturgo que los ideó, tanto para rendirle homenaje como para lamentar su muerte. En este sentido, al igual que las otras obras escritas durante la democracia sobre el poeta afamado, la de Guzmán procura devolver la palabra al único personaje que sabe la verdad a ciencia cierta: Lorca. El Lorca de Fernando Guzmán emana una nostalgia por su niñez, una ternura para la humanidad, y sobre todo para los más desamparados –entre quienes anhelaba impulsar el conocimiento cultural a través de “La Barraca”–, así como un amor para el teatro como modo de transmitir la realidad del pueblo español de manera poética.

Aún más reminiscente de Pirandello, Fernando Guzmán hace acto de presencia, de algún modo, en su propia obra, pues el personaje del Autor sale de entre el público para dirigirse al mismo:

¿Por qué he elegido este tema? Para las personas que como yo, hemos nacido después de la muerte de García Lorca, su imagen ha estado mitificada e idealizada de tal manera, que se convirtió en símbolo de una generación y un tiempo muy específicos en nuestra cultura contemporánea. Seguramente, muchos de ustedes se encuentran en mis circunstancias. Y quizás otros lo ven como algo distanciado, como uno de tantos hechos ocurridos antes, durante y después de nuestra guerra civil. Sólo puedo decir ahora, en este momento en que me encuentro abrumado ante tanta responsabilidad, que he tratado de combinar recuerdos, vivencias e intimidación ante la grandeza de los versos y los personajes teatrales lorquianos. (15)

En la línea del teatro áureo, el Autor pide disculpas a los espectadores de antemano por cualquier desacierto en su obra, revela la metodología de redacción de la misma, y desglosa sus motivos para recurrir a un personaje histórico mitificado y simbólico, además de sus responsabilidades con el homólogo real del protagonista y con la audiencia. En otros momentos, el personaje del Autor narra su drama, lee secciones documentales, examina el significado de la obra lorquiana, discute con el personaje del Crítico, y advierte al espectador sobre las consecuencias nocivas de la mitificación veloz de Lorca, cuya muerte e interpretación de su obra se han desviado en muchas versiones distintas, algunas de dudosa veracidad. Significativamente, el Autor confiesa que al momento de redactar su obra, a principios de los 80, le hacía falta una mayor distancia temporal con la conflagración civil, ya que le resultó enrevesado sobreponerse a la emoción, la cual amenazó con volver maniqueo el drama.

Cabe señalar que el tono neorrealista de la obra es matizado, a su vez, por la influencia de la zarzuela, es decir por las canciones, las voces, y el baile flamenco que conceden un tono festivo y andaluz a este homenaje, amén de dar voz a las memorias, claroscuros y omisiones divergentes que pueblan la historia colectiva de España a raíz del silencio oficial que regía el tema a lo largo de la dictadura. Así entona el Gitano, entre acrobacias, la versión popular de la muerte de Lorca:

Voy a contarles, señores, cosas que yo nunca vi, pero que sabe la gente en este bravo país. Había un hombre moreno, poeta y buen soñador, que una noche se fue y nunca más despertó. En la carretera de Víznar, que es provincia de Granada, aparece muerto y mudo al asomar la mañana. ¿Qué quién lo mató? Yo no sé nada, señor. ¿Qué quién lo delató? Todo es silencio (14).

El Gitano también canta los bulos en torno a la muerte del poeta: “Pero alguien dice en secreto que fue la Guardia Civil. Vamos a ver, vamos a ver. ¿Quién aclara por qué? Sin embargo, otros cuentan (*con cierta sonrisita*) que no fueron los Civiles, que fueron los falangistas” (21). Otro ejemplo de dichas voces polifacéticas sería la

intervención intertextual de Bernarda Alba, cuya voz premonitoria augura el olvido oficial que se mantendrá sobre el fusilamiento del poeta afamado a lo largo de la dictadura: “La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! ¡A callar he dicho!” (17). Un tercer ejemplo correspondería al canto de los Niños, quienes subrayan de modo poético e infantil el carácter simbólico de Federico:

Niña. – ¿Dónde está Federico?
 Niño. – Dicen que se ha perdido.
 Niña. – Federico, ¿quién te ha escondido?
 Niño. – Algún hombre malo habrá sido.
 [...]]
 Niña. – Ay, cuántas madres sin hijos. (17)

Pero los ecos de la poesía sensible y tolerante de Lorca, son tapados por la enseñanza, o más bien adoctrinamiento impersonal y frío, y los himnos imperiales, que el Maestro les impone a los niños durante la posguerra. El Coro, por su parte, sirve para universalizar el sino de Lorca, quien se ha convertido en un símbolo mítico de las víctimas de la contienda: “18 de Julio de 1936. Comienza la guerra civil española. [...]] Un millón de muertos. Un millón de hermanos. Un millón de lutos. Un millón de cruces. Un millón de espantos. Y Federico fue uno de tantos. Uno de tantos inocentes. Uno de tantos hermanos. [...]]” (23).

De esta manera, la muerte de Lorca simboliza de las secuelas colectivas irreparables que dejó la contienda española en las víctimas –representadas por los personajes de nombres genéricos como el Niño, la Niña, la Mujer, y el Hombre–. Tal esfuerzo de Guzmán por desmitificar la muerte de Lorca y colocarla, más bien, dentro de la historia colectiva, se remarca en la repetición poética, los datos documentales y las intervenciones del personaje–Autor:

Es a partir de su muerte, cuando la vida y la obra de Federico García Lorca comienzan a ser mitificadas por unos y utilizadas por otros. Hecho muy normal en casos parecidos. Porque entonces comienza la búsqueda de inocentes y culpables, de salvadores y asesinos. Pero la verdad es que García Lorca y su muerte sólo son el resultado de una situación muy concreta y, por desgracia, muy común cuando la supervivencia de un país se debate entre el miedo, el rencor y la violencia. Sí, Federico García Lorca fue uno de tantos. Es cierto. Uno de tantos que era necesario hacer callar. Que era necesario mantener en silencio. (37-38)

El Autor también procura ubicar la muerte de Federico dentro de la memoria social de la época de la redacción de su obra, es decir a finales de la transición democrática:

Aún hoy, es necesario hacer un gran esfuerzo para no dejarnos llevar por la emoción y la ligereza. Y lo que es peor, siempre nos queda la duda de que se ocultan demasiadas cosas, de que la verdad permanece encerrada, y de que en todo momento muchas personas están dispuestas a cambiar de ideas y de posturas con el fin de ‘nadar y guardar la ropa’. Un poeta, un poeta del pueblo, como fue Federico García Lorca, es un símbolo colectivo. Colectivo en su vida y en su muerte. Sobre todo, en su muerte, porque no se puede olvidar que es la imagen de miles de víctimas anónimas de las que ni siquiera nos quedó la palabra. Esa palabra y esa

obra que en Federico García Lorca es la razón de su supervivencia, su verdadera permanencia entre nosotros. (47)

Guzmán pide que se le recuerde a Lorca por su obra, en lugar de por su muerte. Así y todo, conviene señalar que al mismo tiempo que el dramaturgo procura desmitificar la muerte de Lorca, Guzmán también acentúa el mito popular que Lorca había predicho su fallecimiento. En efecto, inserta, con frecuencia, versos de la obra lorquiana que inciden en el último trance. De hecho, la muerte disfruta de tanto relieve en la obra que incluso llega a ser personificada.

Por último, el Autor avisa al público sobre el daño infligido a la figura de Lorca el haber sido relegado a la contra-memoria durante tantos años, y los peligros de la amnesia común que caracterizaba la transición política: “Quizás pocas muertes han entrado en la leyenda de una manera tan acusada como la de Federico García Lorca. Y ese es el peligro. Porque una muerte o un asesinato como el suyo, rodeado de misterios y falsas informaciones, corre el riesgo de convertirse en un buen tema para poetas de ocasión, coleccionistas de mitos y editorialistas profesionales.” (49) Por lo tanto, otorga la palabra a un presunto Testigo, quien pronuncia sobre los detalles macabros de los fusilamientos que tenían lugar en Víznar durante la Guerra Civil.

Llanto por Federico García Lorca es, en fin, un homenaje total en el que se fusiona el punto de vista explícito de Guzmán con la lectura de poesía famosa de Federico y otros poetas consagrados, amén de los hechos, imágenes, vestimenta y efectos sonoros documentales, tanto históricos como literarios y teatrales. Se entremezclan el teatrillo de marionetas y el de varietés, con los bailes y cantos populares que versan sobre el poeta y las víctimas desconocidas de la conflagración de 1936. Se aúna la interpretación de algunas composiciones musicales de Lorca y las intervenciones de los personajes lorquianos, con la teoría y perspectiva teatral del poeta granadino pronunciado por el propio protagonista. Se solapan, en resumen, múltiples tiempos teatrales para crear un friso intertextual, metateatral, musical y documental en homenaje del poeta andaluz.

Salvo la primera obra, *Víznar o muerte de un poeta* (1961) de José María Camps, las demás piezas sobre el poeta andaluz desdoblan al protagonista histórico para poner en entredicho los claroscuros de los mitos sobre esta figura histórica que se propagan entre la memoria social. En la obra de Guzmán, el Lorca que se dirige al público al principio de la obra se convierte, después de la primera dramatización de su

fusilamiento, en un muñeco que representa al cadáver del poeta y que permanecerá sobre el escenario a lo largo del montaje. Simultáneamente, el actor que hace del aparecido viviente de Lorca se sentará en una mesa sobre el escenario durante la acción dramática, salvo cuando le toca intervenir.

Tanto la obra de Guzmán como la de Píriz-Carbonell comienzan con el fusilamiento de Lorca, si bien la de Guzmán subraya lo ignorado del mismo, escenificando el asesinato detrás de una transparencia a través de la cual traslucen sólo la silueta del personaje de Lorca y las de sus verdugos. En la escena muda del fusilamiento de Píriz-Carbonell, el aparecido viviente de Lorca hace un ademán que denota aturdimiento al contemplar su propia muerte por medio de la luz mortecina, gesto que también incide, de algún modo, en lo ignoto de la tragedia. Asimismo, ambos dramaturgos desdoblan al protagonista vivo con otro Lorca redivivo, y finalizan sus piezas –ambas escritas en 1982– de modo circular con la repetición de la ejecución de Lorca. Pero, a diferencia de *Federico, una historia distinta*, en *Llanto por Federico García Lorca* la fragmentación del poeta granadino se liquida al final cuando, al ser fusilado por segunda vez tras la transparencia, el actor que representaba al muerto viviente de Lorca se acuesta al lado del muñeco muerto, fundiéndose así en un solo personaje.

En *Federico, una historia distinta*, por su parte, Lorenzo Píriz-Carbonell escinde al protagonista, además de en un vivo y un muerto, también en un Lorca-adulto, quien presenta tanto la contienda civil como su propia muerte, y un Lorca-niño, quien juega al teatro y acompaña a su homólogo adulto por doquier, reflejando así la nostalgia perpetua del literato andaluz por su niñez. Y lo que es más, se manifiesta un cuarto desdoblamiento en *Federico, una historia distinta*: el Viejo, quien representa un hipotético Lorca-anciano que jamás comprendió las atrocidades cometidas durante la guerra civil ni las de la posguerra. Según señala Francisco Javier Díez de Revenga en su introducción a la obra:

El desarrollo de esta dualidad y sus resultados y efectos llevan todo el peso de las secuencias oníricas o simbólicas y del enfrentamiento entre sensibilidad y dureza, entre ingenuidad y madurez, entre ignorancia y conocimiento, entre indiferencia y mortificación (ante la homosexualidad), entre inocencia y premonición (ante la muerte), que se hace presente a lo largo de toda la obra, sobre todo de la segunda parte. (24)

De hecho, en lo que se refiere a la recepción crítica del estreno en 1982, “la dualidad de ambos Federicos será uno de los elementos de la obra más elogiados por todos los críticos” (31). Por otra parte, en función de esta dualidad voluble, los actores que

hacen del protagonista deben ser capaces de alterar sus voces, particularmente en la novena escena, en la cual el mismo actor denota distintos vertientes lorquianas, reflejando así la personalidad polifacética del poeta granadino.

Con respecto a la caracterización de Lorca, el protagonista de Píriz-Carbonell se asemeja bastante al de Guzmán, pues ambos se caracterizan por el uso del lenguaje lírico y la interpretación de sus propias obras, así como la afición por la autenticidad de los gitanos, la promoción del teatro como modo de vencer a la ignorancia –La Barraca–, y el amor al pueblo. A diferencia de la obra de éste, sin embargo, la de aquél abarca la visita del poeta a Nueva York, la falta de comprensión que experimenta de parte de su padre, la entrega por parte de Lorca de su obra surrealista *El Público* a Rafael Nadal antes de partir a Granada en 1936, y el miedo de la falange ante su pluma. Como señala César Oliva, quizá lo más llamativo de la caracterización del protagonista en *Federico, una historia distinta*, es “la voluntaria y consciente indefinición del personaje” (“Breve itinerario” 19). A mayor abundamiento, Píriz-Carbonell hace hincapié en la homosexualidad de Lorca –la cual disimula en ocasiones–, un aspecto de la figura del literato consagrado anteriormente relegado al ámbito mítico, aparte del desamor experimentado por el poeta. Se hace referencia incluso a su amor para el torero Sánchez Mejías.

Es por ello, en parte, que Píriz-Carbonell intitula su pieza *Federico, una historia distinta*, pues se diferencia de la historia oficial promulgado a lo largo de la dictadura, basándose, más bien, en investigaciones rigurosas sobre el protagonista histórico, aunadas a escenas ficticias que captan la esencia del poeta. Bajo este aspecto, el dramaturgo se vale del primer nombre de Lorca para reivindicar la vida personal y desconocida, pero auténtica, del poeta afamado. En suma, la frase “*una historia distinta*” hacen hincapié en la pretensión desmitificadora de la pieza:

En 1982 las cosas no estaban así. García Lorca era todavía un mito al que la gente temía un acercamiento exhaustivo, porque podrían aparecer datos que al final resultarían desagradables. Encumbrado como uno de los mitos de la izquierda durante los finales de los sesenta y todos los setenta, la derecha española del franquismo no lo había proscrito del todo, incluso su poesía menos comprometida –el *Romancero gitano*– se recitaba en los albergues juveniles de la España de Franco en los cincuenta y los sesenta. Su poesía en algún momento fue salvada porque siempre se hablaba de una posible amistad entre Federico y José Antonio Primo de Rivera, el fundador de la Falange, el mito más excelso de la España de Franco, por lo menos hasta 1960. [...] En 1982 ya se empezaban a conocer pormenores biográficos de interés. El libro de Ian Gibson, publicado por ‘El Ruedo Ibérico’ en 1971 –y que algunos españoles trajimos tempranamente desde Francia y a escondidas– ya se vendía en España en su edición de 1976. Fue sin duda una de las fuentes documentales más sólidas de la creación de Píriz-Carbonell, como lo fue –según se confiesa por el autor y por el director– la novela de Carlos Rojas, que obtuvo el Premio Nadal en 1979, y que supuso una primera puesta en ficción de la

vida de Federico García Lorca. El momento era el adecuado para escribir el *Federico* y ponerlo en escena. (Díez de Revenga 13-14)

En suma, se cita como precedente a la obra de Píriz-Carbonell, *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980) de Carlos Rojas:

en la que repasa lo que ha sido su vida y los problemas que le han embargado: la homosexualidad, las relaciones con Dalí y con Ignacio Sánchez Mejías, serán temas centrales de esta novela, como también serán capítulos fundamentales en la obra de Píriz-Carbonell, quien escoge para su drama el mismo tiempo de alternancia entre hecho histórico y sueño-reflexión que posee la novela (Díez de Revenga 16).

Aparte de la novela premiada, también se considera antecedente, como no, la segunda obra sobre Lorca, *La muerte de García Lorca* de José Antonio Rial, si bien, conforme sostiene Mariano de Paco, la de Rial dramatiza el evento “desde fuera” mientras que la de Píriz-Carbonell la dramatiza “desde dentro” (18). Por así decirlo, Rial pone de manifiesto, de manera explícita, las divergencias entre los estudios biográficos que se han realizado sobre la muerte del poeta granadino, mientras que Píriz-Carbonell se centra, más bien, en los lances intrahistóricos del literato famoso. Federico, a quien el dramaturgo retrata como un eterno *Peter Pan*, ambicioso, divertido, soñador, y a menudo melodramático y histérico, resulta capaz de conservar, por lo demás, su alma poética hasta la muerte, transformando así el miedo en poesía. *Federico, una historia distinta* nos brinda así una visión profunda y pluridimensional de la vida de Lorca en la que el poeta atestigua y reflexiona sobre algunos hechos de su vida mezclados con otras introspecciones presuntuosas.

En todo caso, no cabe duda que la pieza de Píriz-Carbonell, la misma que constituye un largo *racconto* que parte de la muerte de su protagonista, se caracteriza tanto por su fuerza histórica como por su potencia artística. En efecto, alterna, y a veces confunde escenas conjeturadas y oníricas –pesadillas, sueños simbólicos y ensueños, fantasías futurísticas y lo abstracto–, con otras realistas y documentales. Además de insertar citas intertextuales con la propia obra lorquiana, dicho dramaturgo también incorpora referencias mitológicas en sus acotaciones literarias. Aún más, *Federico, una historia distinta* se detiene a menudo en la gestión, escenificación y recepción de las obras lorquianas, y se aprovecha, como casi todas las obras cuyo protagonista se trata de Lorca, de elementos metateatrales. Entre éstos últimos, se funde o evoluciona una conversación entre Federico y la actriz apodada la Argentinita, Encarnación López Julvez, antes de la puesta en escena de *El maleficio de la mariposa*, con otra en la que el dramaturgo contempla con nerviosismo el

estreno de su propia obra. En otra ocasión, a través del diálogo entre la actriz, el escenógrafo-Salvador Dalí, y Federico, se desentrañan los entresijos del montaje y la recepción de la pieza lorquiana *Mariana Pineda*. Más tarde, Federico “*saca los muñecos*” de un teatrillo de guiñol y “*va haciendo las voces*” de los mismos. En la Escena 18, lee teatralmente *La casa de Bernarda Alba* delante de Los Rosales –la familia de Falange que procuró ocultar a Lorca a principios de la Guerra Civil–, quienes la reciben con bastantes elogios.

Todas estas escenas de estilos eclécticos se amalgaman, se fragmentan, evolucionan y nacen las unas de las otras de modo cinematográfico, es decir por el fundido –facilitado con frecuencia por la luminotecnia, los efectos sonoros, y la música– entre las secuencias, y avanzan, por lo general, de manera cronológica. Un ejemplo de una escena que corresponde mayormente a lo ficticio sería la segunda de la obra en la que Lorca-niño, vestido de mujer y maquillado, juega “a ser muñeco de guiñol”, baila y “*hace las voces de hombre y mujer*” delante del espejo “*al que besa repetidas veces, dando a la vez grititos histéricos*” e “*imaginando su imagen reflejada como una viva transformación de un algo que habita en su subconsciente*” (Píriz-Carbonell 52-53). Habría que señalar que algunas de estas acotaciones literarias e imaginadas refuerzan, de algún modo, los tópicos sobre los homosexuales, mitificando al poeta a la vez que le desmitifica. Por otra parte, la dualidad del personaje permite que salga su homólogo adulto, “*desnudo y visiblemente nervioso,*” quien “*corre a esconderse, gritando quedo*” en pleno reconocimiento médico al Federico-Niño –su madre se lo había pedido para averiguar si su hijo se trataba de un niño “normal”–. Tal escena acentúa teatralmente la angustia que padeció el poeta, tanto de niño como de adulto, por el rechazo social hacia los homosexuales.

Empero, no sólo se asoma Federico durante las analepsis que corresponden a su niñez, sino que dialoga con su homólogo-Niño. He aquí la escena que se funde con una prolepsis dentro del *racconto* en el que *Federico*, de “*jovenzuelo*”, procura tocar el piano para su padre, quien insiste en machacarle sobre los estudios:

Federico prosigue con su interpretación musical, cuando lentamente se le acerca el niño por sorpresa.

Niño. –Federico, cuánto ansías la vida...

Federico. –Niño mío, vivo, ¿sabes? ¿Te acuerdas cuando paseábamos por la pradera en Fuente Vaqueros? Los árboles me enseñaron con su lenguaje de ramas la esencia de la vida. Vivir es lo verde, lo que nunca se opaca. España un día se dará cuenta de sus colores.

Niño. – ¿Qué te preocupa?

Federico. –Mi pensamiento.

Niño. –Yo soy tu pensamiento. (58)

De modo que Federico convoca a su homólogo-Niño mediante el pensamiento para dialogar, discutir y brindarle al Federico adulto otra perspectiva, la de él mismo de niño –la misma que también constituía una faceta de su personalidad de adulto–, a sus reflexiones y temores. El Niño incluso cuestiona los mitos que se han formado con respecto a su homólogo adulto en esta escena surrealista y simbólica:

Federico. –El pasado es pura fantasía. Por eso se nos antoja verde. Por eso se puede recordar. Uno inventa el pasado que le conviene.

(*El Niño corre al adivinar el caballito ansiado; se sube en él y juega a galopar contento.*)

Niño. –Y dilo. Tú mismo has hecho creer a todo el mundo que no fuiste capaz de caminar hasta cumplir los cuatro años. ¡Vaya cuento!

Federico. –Hay que crear enfermedades infantiles para ser recordado en el mundo del arte con cierta simpatía.

Niño. – ¿Y la fábula de qué descendes de gitanos?

Federico. –Un preciosísimo folklórico. Aquí, en esta España que intenta pasar por Europa, lo gitano es lo auténtico. Por ahora, claro.

(*Federico va al espejo. Abre la cajita de música de donde vuelve a salir la melodía amarillenta de un vals ocre. El Niño para de jugar.*) (76)

Los personajes del Niño y Federico, entonces, reflexionan sobre y cuestionan la memoria histórica en torno a sí mismo como si, a través del espejo, el protagonista se entablara diálogo con su propio pasado. Cabe subrayar que, además de conocer al fondo el pasado de Federico, el personaje del Niño también posee algún conocimiento del futuro.

De hecho, el espíritu del Niño cobra vida ante el redivivo de Federico en numerosas escenas en las que predomina el elemento ilusorio. Al final de la primera parte de *Federico, una historia distinta*, en una escena bastante teatral y surrealista, Federico “*se muestra agobiado por el inquieto jugueteo del Niño. Lo toma de la mano casi a la fuerza y le obliga a seguirle por un extraño vericuetos imaginario*” en el que el fantasma del protagonista literario-histórico de su poema *Oda a Walt Whitman* se asoma en plena Nueva York. “Walt” declama ante otros personajes del poema que se van avivando, mientras que el propio Federico comienza a bailar de modo erótico y angustiado con la Mujer del poema, quien representa a la “¡Madre, mujer, niña, hembra!”. Lorca suplica angustiadamente a La Mujer que permanezca en su recuerdo a la vez que Walt grita los últimos versos del poema en el que se pide, de manera surrealista, la muerte de los “maricas”. Así el amor y el baile se confunden hasta que “*una invisible mano*” aparta a la mujer y se desvanece su imagen –amén de la de un pareja enamorada–, dejando en su lugar la siguiente imagen de pesadilla que conjuga, como no, el amor homosexual y la inminencia de la muerte: “*Ahora el Niño ríe nervioso, hasta romperse en un llanto amargo al descubrir a Walt Whitman, en el*

centro de su escena, ensangrentado, moribundo, semiyacente en el suelo” (97) Acto seguido, el protagonista carga al Niño, danzando quedo con él y procurando, de este modo, salvaguardar la inocencia de su propio alma de niño frente al horror real de la homofobia. De este modo, Píriz-Carbonell dramatiza el significado del poema, encarnizando, además, elementos de otra poesía y dramaturgia lorquiana, como los caballos surrealistas.

Ahora bien, es probable que la Escena 15 sea la más teatral –y cinematográfica– de las escenas en las que intervienen, claro está, tanto el personaje de Federico como el de su homólogo-Niño. Titulada “*Éxito y fracaso*”, en esta escena “*hay dos planos absolutamente simultáneos que marcan un mismo trabajo: los preparativos de una representación teatral*” (106). En el “*Escenario A*” Federico, que hace de director exigente, ensaya un Auto Sacramental que se pondrá en escena el grupo teatral que fue fundado por él mismo, La Barraca, y cuya misión fue llevar la cultura al pueblo. A continuación, le entrevista el Periodista a Federico sobre su definición del teatro y la misión de La Barraca, a la vez que en “*Escenario B*” el Niño valiente se encara con Ruiz Alonso –“Un mal bicho, representante obrero de Granada, fascista, ave de mal agüero”–, quien será uno de los responsables de la muerte de su homólogo adulto, para defender la misión de La Barraca. Conviene señalar que, mientras que Federico parece inconsciente del peligro que representa Ruiz Alonso, el Niño se muestra más espabilado, revolucionario y audaz. Puede que la escena pretenda subrayar el afán de Federico mayor de refugiarse, frente al mundo cruel, en el escenario, o quizá más bien, simbolice el arrojo de los niños ante al peligro, habido cuenta su ignorancia del mismo. Por otro lado, habría que señalar que en la escena en la que Federico confía su obra “*El Público*” a Rafael Nadal antes de partir para Granada, el protagonista describe a Ruiz Alonso, a quién “*le da la espalda con denuedo*”, como “una mala sombra” (118).

Al final de la segunda y última parte de *Federico, una historia distinta*, Píriz-Carbonell –como la mayoría de los demás dramaturgos que escriben sobre la muerte de Lorca– sugiere que el martirio de Federico se asemeja al de Jesús. Así, por ejemplo, Lorca asuma su destino trágico con una “*quietud resignada y temerosa*”, afirmando “Nadie podrá salvarme” (124). Aún más, su personaje, anteriormente sólo dividido en dos, se escinde en tres, los cuales “*visten la misma ropa*”, insinuando así su relación simbólica con la sagrada trinidad:

De las sombras salen el Niño, que esta vez viene acompañado de un Hombre Viejo, acartonado y lleno de años. Los tres visten la misma ropa.

Federico. –Estoy perdido.

Viejo. –La muerte te dará la inmortalidad deseada.

Federico. – ¿Por qué pensar en la muerte?

Niño. –Es la única solución que existe en tu caso, para los asesinos que se van a apoderar de España.

Federico. –Queda todavía una esperanza.

Viejo. –Deja ya de mentirme.

[...]

Federico. –El misterioso destino... No, aún no lo comprendo...

(De entre las nebulosas del miedo surge la Madre que lleva un cesto de mimbre con vituallas y una manta. El Niño en cuanto la ve se abraza a ella con gran regocijo. El Viejo desaparece. Federico se muestra estoico y estatuario.)

Niño. – ¡Madre, madre, pronto me sacarán de aquí!

Madre. –Mi niño... mira qué aspecto tienes. Te he traído un poco de queso y vino, y una manta ligera. Me dijeron que tenías frío. Son los nervios. ¡Ah, Federico, te han tratado mal! ¡Tienes sangre en la boca! ¡Déjame que te limpie!

Niño. –Si no es nada.

Madre. –Te han pegado con la culata de un fusil. ¡Bestias!

Niño. –Sólo ha sido una bofetada. Los guardias no tienen modales, están confundidos...

(La Madre se sienta y mientras limpia la cara del Niño, éste se arrebujaba en su regazo, dejándose acunar y mimar. Federico, entonces, entra en la conversación como una sombra. [...] Ahora ambos. Federico y el Niño, están siendo acunados por la Madre, que en actitud traspasada, acaricia sus cabellos mientras dice a modo de nana [...]) (124-126).

Queda patente que tanto el Niño como Federico oscilan entre la perspicacia propia de un adulto y la inocencia característica de un Niño, mientras que el Viejo aporta una perspectiva atávica. La Madre, por su parte, acude a socorrerle de alguna forma, al igual que hizo la de Jesús, pero será el Federico torturado que, al igual que Jesús, termina consolando a su Madre. Después de que el Comandante Valdés –una versión moderna de Poncio Piloto– admita que ha condenado a Lorca a morir por celos, Trescastro lo conduce al protagonista a su muerte, acompañado por dos condenados que recuerdan a los que fueron crucificados el mismo día que Jesús.

“*Fin del principio*”, la escena que sigue a la que representa la muerte de Lorca por segunda vez, es la más metateatral, pues pretende poner de manifiesto la trascendencia de la que disfrutará tanto la figura de Lorca como su obra:

([...] Saliendo de las penumbras y de las sombras misteriosas de la no existencia, grandes cabezones de gente conocida o por conocer redundan el cuerpo que cae de Federico. Revolotean como buitres, dicen sus parlamentos a gritos deformes. Gesticulan como cabezudos de feria. Se diría que su paso por la escena es de relampagueo increíble.)

Franco. – ¡Matar a García Lorca fue un error político que me ha costado demasiado caro!

Bernarda Alba. – *(Con la cara de Carrero Blanco.)* ¡Que le pongan tizones encendidos en el sitio de su pecado!

Franco. – ¡Me recuerdas a mi madre cuando hacía resoplidos falsos al enterarse de las aventurillas de mi augusto padre! *(Le pega con una porra.)* ¡Toma, Bernarda, para que aprendas a tener más respeto por la decencia dentro del teatro español!

(Le pega y la hace desaparecer.)

Unamuno. – ¡Podréis vencer, pero jamás convencer! ¡Porque si para vencer os sobra la fuerza, para convencer os falta la razón!

Franco. – ¡Mira éste, Miguel de Unamuno, revoltoso, intelectual! ¡Te declaro anti-español, enemigo de la patria! ¡Toma, pon la cabeza, viejo estrafalario! ¡Abajo la cultura!

(El muñeco de Unamuno es aporreado vilmente. El muñeco de Franco queda flotando en el fondo, gesticulando su porra, implantándola a todo el que se le acerque. En el sitio del asesinato. Trescastro y un cuerpo en el suelo, apenas reconocible por la penumbra.)

Trescastro. – ¡Murió el pajarito de la cabeza grande! ¡Qué peste tenía! ¡Cómo fumaba! Con esa corbata ridícula. ¡Ah, lo que se me acaba de ocurrir...!

(Trescastro pone el fusil en el culo del cuerpo y dispara con explosión retumbante. Pone una manta encima. Desaparece Franco sigue gesticulando y aporreando sombras con su cachiporra. Suena, en voz de soprano sobrenatural, la letra amarga de una copla canción. Al tiempo, entra en escena el Viejo, que ha contemplado la acción desde el fondo del escenario. Se acerca lentamente al cuerpo exánime de Federico, aún cubierto con la manta. Al descubrir ésta aparece el cadáver de Federico-Niño. Lo toma en brazos y siguiendo la música va a emprender una salida a cualquier lugar innominado del espacio histórico cuando repara en el muñeco de Franco que sin dejar de mover su cachiporra ahora trata de imponer un discursito que se deja oír en su comienzo muy distorsionadamente, como una cinta magnetofónica a punto de romperse por falta de velocidad.)

Franco. – ¡Españoles...!

(El Viejo con su cargamento precioso, al encararse con el muñeco, le derriba de un golpe brusco y certero. Le pasa por encima. Descubre el límite del proscenio y hacia él se dirige. Llega a él y allí deposita el cuerpecito muerto del Niño, que va a descansar medio torso expuesto al vacío del foso. Le acaricia con un gesto cariñoso. Luego busca con la mirada y la cabeza un rinconcillo en el cielo teatral donde termina su magna oración de ofertorio. La soprano canta los versos del poema de Antonio Machado:) (133-135)

En esta escena final se deja entrever algunas de las técnicas surrealistas y teatrales que ha interpolado Píriz-Carbonell en la acción dramática, las mismas que son propias de la obra lorquiana. Así, por ejemplo, la protagonista de la última tragedia escrita por Lorca, Bernarda Alba, además de los personajes históricos de Franco y Unamuno, se convierten en muñecos de guiñol, un género utilizado, por lo demás, por Lorca. De este modo, los momentos y espacios del estreno de *Bernarda Alba*, el asesinato de Lorca, la dictadura de Franco y el incidente desafortunado en el que el General Millán Astray insulta a Unamuno por su inteligencia en la Universidad de Salamanca, confluyen de forma distorsionado y caricaturesco, como si brotaran de una pesadilla en lugar de la historia. La última palabra la tiene Antonio Machado, cuyos versos acusan, lamentan, rabian, y sobre todo, colocan en el punto de mira la verdad de la muerte del poeta granadino.

Al igual que la mayoría de las obras que la preceden, el Lorca resucitado sobre el escenario de la quinta obra escrita sobre este poeta andaluz consagrado, *Federico; un drama social sobre textos del teatro utópico de García Lorca* (2006) de José Monleón y Francisco Ortuño Millán, ostenta semejanzas con Jesucristo, quien está visto como un redentor más revolucionario en esta pieza. Y es que, a diferencia de los protagonistas anteriores, el Autor-Lorca de *Federico, un drama social* resulta ser más dominante, mandón y rebelde. El dramaturgo famoso renacido sobre el escenario se

encara, inclusive, con el Espectador-Propietario y su mujer, prototipos del público burgués que acuden al teatro con el único fin de distraerse.

Lorca-el Autor propone un escenario más diáfano que refleja la vida real con todas sus injusticias e imperfecciones. Dirigiéndose al público, el poeta granadino les inculpa de vivir en una fantasía, y se irrita con los personajes denominados Espectadores, quienes se tapan los oídos cuando les demuestra las realidades desagradables e incómodas. El muerto viviente del Autor-Lorca les advierte, asimismo, que el teatro debe ser un espacio que reniegue de la mentira y prescindiera del dinero del Propietario. El protagonista literario-histórico incluso les encierra a los Espectadores en el teatro en el momento en que procuran fugarse del patio de butacas, pues según Federico, la dramaturgia debe imponerse al público. Es por ello que el espíritu viviente del protagonista emprende la revolución escénica al exhortar que el pueblo ingrese en el teatro para revelarles la verdad, incluso si ello implica estropear el escenario tradicional, es decir la estructura de la función teatral. Al escenificar tal confrontación revolucionaria en la que el escritor y director teatral andaluz procura imponer su juicio sobre el financiamiento, la recepción y la crítica de su obra por la fuerza, Monleón y Ortuño Millán disuelven la cuarta pared. Derrumban, en suma, las barreras entre el patio de butacas y el escenario. En este sentido, cabe señalar que la pretensión de su obra, como ellos mismos afirman, es “invitar al público a no permanecer indiferente a cuanto ocurre a nuestro alrededor y resistirnos a vivir con la tranquilidad del que dibuja una puerta en la pared y luego se queda dormido” (Monleón y Ortuño Millán 24)

Al igual que las tres obras sobre Lorca que la preceden, *Federico, un drama social*, se aprovecha sumamente de la intertextualidad y la metateatralidad, sobre todo la que vale de la propia obra lorquiana. Aparte de las susodichas discusiones y reflexiones metateatrales entre los integrantes del hecho teatral, Monleón y Ortuño Millán insuflan con presencia escénica a algunos personajes de la dramaturgia del poeta andaluz, confiriéndoles incluso más protagonismo que en las obras anteriores escritas sobre Lorca. Cabe citar, entre ellos, a los Caballos de *El Público*. A nuestro modo de ver, el Caballo Blanco representa el deseo sexual, mientras que el Prestidigitador desdoblado del Caballo Negro encarna la muerte. Como mantuvimos anteriormente, El Autor-Lorca afirma que la mentira del teatro estriba en el hecho de que los actores disimulen sus verdaderas angustias, y por ende, prefiere poner en el escenario a las personas auténticas, carentes de todo disfraz, en lugar de los actores

que representan a personajes ficticios. Por ello, aboga por un teatro popular que permita la realidad sobre el escenario, y hasta lo demuela, mientras que el Prestidigitador –quien representa a Lorca de joven y también se transforma en el Caballo Negro cuando simboliza la muerte– pretende, con su magia, montar para la audiencia un mundo ameno, pero ilusorio, para devolverla reconfortada a su hogar. En este sentido, el Prestidigitador pregona lo imprescindible de la máscara, la mentira, la tradición, y mediante el teatro burgués, aspira engañar al público para que todo siga igual. Por lo visto, prefiere estar al margen de la lucha revolucionaria que pretende su Autor. Está claro, entonces, que la “realidad” de la obra, es decir la confrontación entre el Espectador y Lorca, se confluje con el de la representación del teatro dentro del teatro.

Pues bien, aparte de la Actriz que se desdobra en muchos personajes femeninos de la dramaturgia de Lorca, se incluye también entre los personajes metateatrales, a Claro de Luna, un personaje lorquiano que anhela interpretar el papel de Luna de Shakespeare y quien asume el papel de Jesucristo al final de la obra. Y es que, a diferencia de las tres obras anteriores que incluyen citas intertextuales de versos escritos en homenaje a Lorca por parte de poetas reconocidos, en *Federico, un drama social* algunos personajes femeninos de la dramaturgia de Shakespeare intervienen en la acción dramática, a saber Julieta, Tisbe, y Lady Macbeth, todas ellas protagonistas que han sufrido por el fracaso del amor. Bajo este aspecto, cabe subrayar que esta nueva versión de la muerte y la obra de Federico García Lorca difiere de las anteriores, puesto que se basa en una exégesis teatralizada de las obras utópicas –*El público, Comedia sin título*– con motivo de esclarecer el embrollo amoroso, poético, y teatral aludidos por las mismas.

Amén de los personajes metateatrales, conviene señalar los elementos temáticos y estilísticos que Monleón y Oruño Millán se han apropiado de dichas obras irrepresentables que fueron escritas por Lorca, a saber el sadomasoquismo, la homosexualidad, el simbolismo y el surrealismo. Con respecto a este último recurso estético, conviene mencionar al personaje de la Pared que conversa, el canto en otros idiomas, el decorado, un deletreo irregular y la libre asociación de las palabras, así como las alusiones quiméricas que se hacen a lo largo de la pieza.

Sin duda, la lucha surrealista y metateatral entre los distintos personajes de *Federico* puede funcionar también como una metáfora de la conflagración civil. Al mismo tiempo, El Espectador rico y el Joven republicano representan, dentro del

teatro cercado, una pequeña representación de la batalla ideológica que se libró durante la Guerra Civil:

Espectador. –No tengo miedo. ¡Dios está conmigo!
 (Voz) Joven. – ¡No creo en tu Dios!
 Espectador. –Lo sé, ¡pero la mala hierba se arranca así!
 (Voz) Joven. – ¡Camaradas!
 Espectador. – ¡Ah! ¡Buen mozo!
Le dispara. Aparece “Se oye un disparo” en una proyección.
 Claro de Lun. – ¡Lo ha matado! ¡Asesino! (Monleón y Ortuño Millán 50)

Inclusive Bakunin, el revolucionario ruso que ideó la teoría del anarquismo colectivo en el siglo diecinueve, se asoma sobre el escenario para pronunciar una parodia atea de la liturgia en la que arenga a los “compañeros del mundo entero” a oponerse a la injusticia, globalizando así la confrontación que provocó la contienda civil española. Por otro lado, La Espectadora propaga el mito de la paz y la seguridad –el mismo que adoptará Franco durante la dictadura para soslayar la justicia–, el mismo que va anexado, de seguro, a su propia prosperidad económica, sustrayendo así la posibilidad del cambio y de la igualdad entre todos los españoles:

Me casé para vivir en paz y por eso te elegí. Paz y prosperidad para nuestros hijos. Paz frente a todos los que agitan la protesta de los pobres. Paz en los negocios familiares, en el teatro, en los libros, en los periódicos y en los sermones. Nuestra paz frente al mundo que la niega. Y nada de política, origen de todos los males y los cambios. Paz y seguridad en España y en el mundo. (48)

El Espectador es, sin duda, más manifiesto y violento que su mujer en el planteamiento de sus metas, en virtud de las cuales fomenta la censura: “Debemos silenciar a todos los poetas que encienden los ánimos de nuestro pueblo porque pasan cosas terribles que nadie quiere.” (52) Por otra parte, en el momento de percibir los efectos sonoros de los bombardeos del conflicto de 1936, el redivivo del Autor-Lorca asegura que la Guerra Civil ha servido para preservar la poesía que se ocupa de ella y de barbaridades parecidas, ya que al poner de manifiesto tal literatura comprometida, la humanidad puede percatarse de sus yerros y enmendarlos. Por tanto, pone en aviso a sus personajes sobre los peligros del montaje del sueño –haciendo referencia, de seguro, a las obras de Calderón y Shakespeare que tratan de dicho tema–: “No es sueño la vida. ¡Alerta! ¡Alerta! ¡Alerta!” (52). Y es que también hay que mostrar al público lo que está entre bastidores.

Por último, habría que señalar otra diferencia marcada entre *Federico, un drama social* y las anteriores piezas protagonizadas por el personaje de Lorca; si bien aquella obra hace referencias a la contienda civil y el fusilamiento del poeta andaluz, no se centra en el fusilamiento de literato consagrado ni lo mitifica. De acuerdo a José

Monleón, “como sucede siempre en la evocación de los mártires, la ceremonia se transforma en culto, tiene a deshistorizarse, a situar los hechos por encima de las realidades concretas, a idealizar incluso los acontecimientos más terribles, como sin duda lo fueron los últimos días de Federico”, y por ende, “no era fácil exhumar los tópicos para descubrir las realidades escondidas” (9). Así y todo, ambos dramaturgos procuraron desentrañar las autenticidades de la vida y la poesía dramática lorquiana en *Federico, un drama social*,¹⁷⁵ ya que “mitificar a Lorca haciendo de su muerte el punto de partida, de su asesinato la medida de su vida, ha sido, sin duda, un error e incluso una amorosa e involuntaria injusticia con el poeta”.

Monleón y Oruño Millán, en cambio, ponen de relieve la calidad ficticia del personaje histórico al momento de hacerle regresar de nuevo a las tablas. Así da comienzo el Autor-Federico a esta obra sobre su teatro imposible y su teoría teatral:

Hace muchos años escribí un drama sin título. Ninguno de sus personajes ha muerto, porque en el teatro la muerte sólo es un telón que puede alzarse nuevamente. Yo blasfemé creándome a mí mismo, asegurando mi supervivencia real, convirtiéndome en personaje en más de una ocasión. Eso me permite estar aquí y reducir la noche de Víznar a un episodio biográfico. Y volver, setenta años después, como el Lorca de ficción, al que nunca pudieron matar ni enterrar en un lugar perdido del barranco. Y vuelvo con mis personajes para decir lo que entonces ignorábamos y ahora es ya parte callada de este drama, sin título. (27)

Así es que el personaje de Lorca sale al escenario para discurrir brevemente sobre la mitificación de su vida y muerte, y el motivo de su vuelta de redivivo: escenificar lo esencial de su vida y obra. El motivo de este dramaturgo poético de regresar, de muerto viviente, al teatro es, en fin, aportar a la reconstrucción de la memoria de su personaje, tanto el histórico como el de la ficción, de iluminar lo que ha permanecido en el olvido colectivo, y de espejar los claroscuros de la historia social sobre su persona mediante su obra.

Nada más terminar esta breve intervención sobre la memoria colectiva de Lorca que da comienzo a la obra de Monleón y Oruño Millán, se oye el sonido del presunto fusilamiento de Federico, quien se convierte acto seguido en el personaje del aparecido viviente del Autor teatral que confronta a su público. A lo largo de este drama innovador, sólo se menciona el fusilamiento de Lorca de paso al inicio de la obra, y se concede mayor relieve a la obra –sobre todo a la dramaturgia imposible–, la teoría, y la visión de Lorca con respecto al género teatral. Luego de la escena surrealista que representa metafóricamente la Guerra Civil, será Bakunin el que sale al

¹⁷⁵ Monleón explica el rol de cada dramaturgo en la co-autoría de la obra: A Oruño Millán “le ha correspondido la selección y montaje de los textos lorquianos, a mí la aportación de una serie de textos nuevos para historizar la figura de García Lorca y acercarlo al espectador de nuestros días.” (14)

escenario para concluir la acción dramática con una transmisión momentánea sobre la realidad de la muerte de Lorca:

Bakunin. – (*Entrando.*) Federico decidió abandonar Madrid y refugiarse en Granada, buscando la protección de su ciudad y su familia. Pero, a los pocos días, tuvo que abandonar la Huerta de San Vicente para refugiarse en casa de su amigo Rosales. Allí lo prendieron y lo encerraron en el Gobierno Civil, de donde lo llevaron a Víznar y lo fusilaron, con un maestro de escuela y un banderillero. ¡El pueblo ha roto las puertas!

Un foco se desprende del techo y viaja por el escenario iluminando parcialmente zonas del mismo.

Autor. –Aquí, ¡aquí! Decid la verdad sobre los viejos escenarios. Clavad puñales sobre los viejos ladrones del aceite y el pan. Que la lluvia moje los telares y despinte las bambalinas.

Pared. – ¡El fuego! ¡El fuego!

Autor. – (*Saliendo.*) ¡Y el fuego!

Actriz. – (*Consciente del peligro*) ¡Federico! ¡Federico!... ¡Federico! ¡Federico!... (55)

La pieza goza de una estructura parecida a la que adopta varias de las obras cuyos protagonistas son Lorca: comenzar y terminar con el fusilamiento. Insistimos, sin embargo, que la pretensión de los coautores fue acentuar la obra y la visión de Lorca como sus características más salientes, en lugar de los hechos de su vida biográfica y su muerte. En resumen, los co-autores de *Federico, un drama social* recurren a un teatro hermético y experimental, parecido al que caracterizaba las piezas surrealistas de Lorca con el objetivo manifiesto de “traer a Federico a nuestro tiempo sin sacarlo del suyo” (Monleón y Ortuño Millán 18).

A todas luces, el trabajo colaborativo y transatlántico entre dos íconos del teatro contemporáneo –el director y crítico español, César Oliva, y el dramaturgo argentino, Eduardo Rovner–, *La sombra de Federico* (2008), ha querido desmitificar la muerte de Lorca, devolviéndola su humanidad. En esta sexta y última obra, a nuestro conocer, sobre el célebre poeta granadino, los autores dramáticos admiten que no saben toda la verdad de, ni los motivos para, el asesinato del escritor consagrado en 1936. Además de plantear inquietudes con respecto a los pormenores de la muerte de su protagonista histórico en esta pieza honda, tierna y humana, que no descuida de la tensión dramática –salvo quizá en la escena, un tanto morosa y narrativa, en la que Lorca conversa con Ruiz Alonso–, Oliva y Rovner se sirven únicamente del nombre de pila del escritor andaluz, hecho que, aunado a los soliloquios y silencios que salpican el texto dramático, subrayan la humanidad de Federico García Lorca.

Al igual que *Federico, un drama social* (2006), *La sombra de Federico* es, insistimos, fruto de un trabajo colectivo entre dos figuras renombradas del teatro. A diferencia de aquella obra y de otras piezas sobre el poeta, sin embargo, ésta no acentúa tanto la homosexualidad de Lorca. La muerte de Lorca y su capacidad

prodigiosa para presagiarla, más bien, vuelve a estar en el punto de mira. En efecto, durante una conversación con el que será estudioso suyo, Rafael Nadal, antes de partir a Granada, Lorca, de vivo, pone de manifiesto su capacidad fantasmagórica para pronosticar el futuro: “Esta ciudad será cañoneada y bombardeada hasta que muchos de sus barrios se deshagan en ruinas. Pero sé que aquella taza quedará, en mi balcón, intacta” (Oliva y Rovner 118).

En este sentido, el escritor andaluz vuelve a desdoblarse en un Lorca vivo y otro muerto, esta vez dentro de un espacio escénico que corresponde al retablo de La Barraca, o la compañía de Lorca que se encargaba de llevar la cultura teatral al pueblo de forma gratuita. Paralelo a las tres obras sobre Lorca escritas con anterioridad, el protagonista literario regresa a la vida de muerto viviente, o como lo denominan Oliva y Rovner, de la sombra de Federico. De acuerdo a George Woodyard, “la insistencia en su condición de ‘sombra’ tiene dos efectos: mientras engrandece su figura como poeta inmortal, subraya su incapacidad para controlar la secuencia de eventos que lo llevan a la muerte. El teatro, como se nota en el prólogo, puede crear cualquier fantasía, así que se adapta fácilmente a la noción de un muerto como sombra sobre el escenario” (101). De hecho, Woodyard aduce que “el proceso de hacerlo participe en su trayectoria funesta, mezclando sombras y realidades, y mostrando viejas historias bajo nuevas perspectivas” humaniza al protagonista mítico-histórico. Permite, asimismo, que Federico adquiera cierta distancia emocional con su muerte, por lo que pueda pesquisar en ella desde una condición menos parcial.

Pues bien, uno de los motivos de la resucitación del poeta andaluz en *La sombra de Federico* es indagar a los responsables de su asesinato, a saber Ruiz Alonso y Valdés, sobre sus móviles para, en cierto modo, de-construirlos. Habría que señalar, además, que la primera versión de *La sombra de Federico* fue escrita por Oliva a principios de la década de los ochenta. Constaba de una versión teatral de la novela de Carlos Rojas *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos* (1980) en la que Lorca, de muerto, revive los traumas experimentados en vida dentro del infierno, simbolizado por una sala teatral que perpetuamente estrena los recuerdos del poeta. Después de haber pasado veinticinco años “en el cajón”, Oliva enseñó tal borrador a Eduardo Rovner, quien aportó un abanico de ideas a medida que iba puliendo la teatralidad de la pieza. Rovner sugirió, fundamentalmente, “dar protagonismo a la sombra del poeta, es decir, al fantasma del Federico” (Oliva, “Circunstancias” 105).

De modo semejante a la mayoría de las obras anteriores escritas sobre el literato andaluz, *La sombra de Federico* (2008) intercala elementos fantásticos y metateatrales con diálogo naturalista.¹⁷⁶ Titulada “La sombra viaja a Granada”, la escena cuatro por ejemplo, comienza con la voz de Federico recitando, “*como si estuviera en ‘La Barraca’, su papel de la sombra*” en *La vida es sueño* de Calderón, mientras que “*sobre la cortina se proyecta su imagen histórica con el vestuario característico de velos negros*”. Después de recitar unos versos, “*se levanta el telón y nos encontramos al poeta con Rafael Martínez Nadal*”, quien, a vísperas del estallido de la Guerra de 1936, mantiene que “la atracción del abismo es parte de la naturaleza española” (Oliva y Rovner 115), defendiendo así el mito de la inevitabilidad de la contienda civil. Por otra parte, en el prólogo, o primera escena de las catorce que conforman la obra, Federico se dirige al público –en son de parodia de los actores del teatro áureo– para buscar su connivencia. Coligando su papel de autor teatral dentro de *La sombra de Federico* con el rol para-textual de Oliva y Rovner, preconiza la decisión de éstos de aprovecharse del lenguaje poético y surrealista, semejante al que el poeta granadino, de autor teatral, había valido

Federico. – (*Apareciendo en el escenario.*) Respetable público... No respetable público no. Público solamente... No es que no considere al público respetable, todo lo contrario, sino que detrás de esta palabra hay como un delicado temblor de miedo y una especie de súplica para que el auditorio sea generoso con la mímica de los actores y el artificio del ingenio. El poeta no pide benevolencia, sino atención, una vez que ha saltado la barra espinosa del miedo que tiene a los espectadores. Por este miedo absurdo y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una bola de humo o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud.

El autor ha preferido poner el ejemplo dramático en el vivo ritmo de mis últimos tiempos, de mi muerte y de mi obra. Y también en la sombra de mi persona, que guía, cuando puede, claro, la acción desde su retablo de La Barraca. Así ha vestido de escenas sus fantasías... (*En voz más baja, buscando la complicidad del público.*) Sabéis que los autores, si no ponen lo suyo, no pueden vivir ¿no? Somos tan ególatras... (*Vuelve a su tono normal.*) Les decía que el autor ha vestido de escenas sus fantasías, mis guaridas, mi apresamiento y mi muerte, mezclados con algunos romances y escenas de mis obras. ¿El resultado? Un enigma que sólo ustedes pueden develar.

(*Mostrando el escenario.*) ¡¡¡Vivamos la ilusión!!! ¡¡¡Aquí, sobre las tablas, seguimos existiendo!!! (Oliva y Rovner 109)

Con un guiño metadramático, Lorca afirma que lo ilusorio, así como su personaje – actor y director a la vez–, sigue viviendo sobre las tablas. Entre el cambio de escenas,

¹⁷⁶ Con respecto a las semejanzas entre la forma por la cual las últimas piezas históricas sobre Federico García Lorca tratan su muerte sobre el escenario, conviene mencionar que, a petición de Lorenzo Píriz Carbonell, César Oliva ayudó a reformar, ordenar, y adaptar el texto de *Federico, una historia distinta* (1982), después de escribir el borrador de *La sombra de Federico* y veinticinco años antes de modificarlo junto a Eduardo Rovner (Oliva, “Circunstancias” 104-105). De ahí, quizás, las afinidades entre ambas obras.

la voz en off de “*Federico, mejor dicho, su sombra*”, que “*va hacia el retablo de la Barraca, elevada sobre el piso del escenario*”, recita su poema “*canción otoñal*”.

Como la mayoría de las obras anteriores escritas sobre el literato andaluz, *La sombra de Federico*, visto está, intertextualiza varias piezas lorquianas. Pero a diferencia de algunos dramas que lo precedieron, el texto teatral de Rovner y Oliva no recurre a la obra lorquiana como mera referencia gratuita, sino como una aportación al ambiente de lo maravilloso que hace juego con la vida dramática de la sombra de Lorca. Así, por ejemplo, cuando la memoria de Federico toma un rumbo casi sobrenatural, Oliva y Rovner disponen de versos de las obras surrealistas, como *Así que pasen cinco años*. Por otro lado, luego de disparar los guardias al poeta andaluz y a otros tres presos, los cuatro muertos, recién convertidos en espectros vivientes, recitan los últimos versos del poema de Lorca *Romance de la guardia civil española*. Habría que mencionar, asimismo, los personajes de las obras lorquianas que intervienen a modo del *teatro dentro del teatro*, otorgando así perspectivas nuevas de la vida y la muerte del escritor celeberrimo. En efecto, al partir Lorca para Granada en la escena cuatro, “*aparece en un lugar del escenario doña Rosita la soltera, quien le habla a Federico*” con un verso adecuado al momento teatral y extraído de la tragedia lorquiana que protagoniza: “Yo ansío verte llegar una tarde por Granada [...]” (116).

En la séptima escena, la Tía Luisa, Esperanza, Luis Rosales –miembros de la familia que procura ocultar a Federico de las tropas nacionales–, y Federico ensayan *Bodas de sangre* al tiempo que los dirigentes del bando nacional registran Granada en pos de él. Con simbolismo y presentimiento intertextual, Federico dirige, metateatral y en ocasiones cómicamente, su propia obra improvisada en la casa de los Rosales. En efecto, le comunica las acotaciones a su familia anfitriona y enseña a Luis cómo hacer dos personajes a la vez:

Luis. – ¿Y cómo voy a hacer, yo solo, dos leñadores?

Federico. – Cambia la voz para cada uno, hombre, ¿Cuál es el problema? Tú haz el leñador 1 y 3 y yo hago el 2.

Luis. – ¿Y qué? ¿Voy a hablar conmigo mismo?

Federico. – ¿Cuántas veces lo haces? Vamos a jugar, Luis. Éste no es un teatro. Tomad el libro... (*Se los da.*) Página... Esperancita, pon un poco de música romántica... (*Esperanza va al tocadiscos y pone una música de violines.*)

Esperanza. – ¿Ésta te gusta?

Federico. – Está muy bien... Comienza, Luis. Es en el bosque... Está oscuro.

Esperanza. – ¿Apago alguna luz?

Federico. – Sí, mejor. Apaga ésa.

Esperanza lo hace. [...] Luis hace los Leñadores 1 y 3 y Federico el 2

Leñador 1. – ¿Y los han encontrado?

Federico. – Entro yo.

Luis. – Eres cómico. Te das órdenes a ti mismo.

Federico. – Les estaba avisando que entraba.
 Luis. – Claro, como somos ciegos.
 [...]

 Leñador 1. – Cuando salga la luna los verán.
 Federico. – Espera, Luis. Así no sabemos quién es cada uno. Haz uno con voz grave y el otro con voz aguda.
 Luis. – Bueno... (*A veces se confunde y se corrige.*)
 [...]

 Leñador 1. – ¿Y qué? Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida.
 Federico. – ¡Esta parte bien dramática!
 Luis. – Me imagino. Con tanta sangre... No vamos a hacer una comedia ¿no?
 Federico. – Sigamos.
 [...]

 Leñador 1. – Ahora la estará queriendo.
 Leñador 2. – El cuerpo de ella era para él y el cuerpo de él para ella.
 Federico. – ¡Más sensual!
 Luis. – Déjame ¿quieres? Dijiste que esto no era un teatro.
 Federico. – Disculpa. [...] (*A Esperanza.*) Comienza tú. Como tú sabes.
 Luna. – [...] No quiero sombras. Mis rayos han de entrar en todas partes, y haya en los troncos oscuros un rumor de claridades,
 [...] ¿Quién se oculta? ¡Afuera digo!
 ¡No! ¡No podrán escaparse!
 Yo haré lucir el caballo
 Una fiebre de diamante.
 Federico. (*A Esperanza.*) – Lo haces muy bien... (*A Tía Luisa.*) Entre, tía.
 Tía Luisa. – Ya sé, hijo. No soy tonta.
 Federico. – Disculpe. (124-128)

Si bien es verdad que Federico dirige esta lectura dramática por aficionados de modo imperativo, sobre todo con respecto a las actuaciones de Luis, también es cierto que, al desglosar la dramatización a posteriori, les elogia y bromea con sus amigos, quienes manifiestan su agotamiento, pero también el deleite experimentado al montarla. Huelga señalar lo acertado de la selección de *Bodas de sangre*, ya que los fascistas se encuentran al acecho del dramaturgo, con intenciones sangrientas, en el momento del ensayo. En definitiva, el tiempo dramático de las obras de Lorca y el que corresponde a su muerte, es decir la realidad y la fantasía metateatral, se solapan con mucha pericia.

A esta mixtura de fantasía y realidad, Rovner y Oliva agregan otro recurso utilizado en una gran parte de las obras anteriores que versan sobre Lorca: señalar de modo intertextual las semejanzas entre el asesinato de Lorca y el martirio de otro héroe mitificado, Jesucristo. En efecto, las escenas metateatrales de *Mariana Pineda* y *Bodas de Sangre* que Lorca dramatiza con la familia Rosales recuerdan la Pasión de Jesús. La pena y angustia provocadas por los recuerdos interminables que se re-escenifican ante Federico, su premonición de la muerte, los *espejismos*, y sus gestos que sugieren que sigue sufriendo por el olvido y la mitificación de su asesinato, al que

acepta como destino suyo –“Cuando elegí esta casa como refugio y quise permanecer hasta que fueron a prenderme, creía cumplir un destino inevitable. Parecería que el libro de mi vida y de mi muerte me precede y determina mi suerte y mis actos” (135) –, también asemejan el sino y modo de pensar de Lorca a los de Jesucristo. Otro ejemplo sería el momento en el que, al dar la venia para la ejecución del poeta reconocido, el Gobernador Valdés implora que el literato andaluz lo exima de toda culpa, al igual que hizo Poncio Pilato al aprobar la crucifixión de Jesús. Ante su muerte inminente, Lorca busca la soledad y se comunica con su padre, recordándonos de nuevo de la Pasión de Jesús. Una vez prendido, dos anarquistas que habían participado en la lucha armada, serán los compañeros de celda de Lorca, como los dos criminales que acompañaron a Jesús en la cruz. Estos compañeros recitan los versos de Federico como si estuvieran rezando y señalando su devoción, evocando así la conversión en discípulos de Cristo de los dos criminales asesinados a su vera.

Cabe destacar, igualmente, “Fantasía sobre *Mariana Pineda*”, escena en la cual Rovner y Oliva se referencian intertextualmente la obra histórica lorquiana, *Mariana Pineda*, y la Pasión de Cristo –sin duda adecuadas para la situación dramática–, para representar la detención del literato andaluz. He aquí la escena diez:

Federico, antes de salir, mira a Esperancita. La luz cambia.

Federico, como Mariana Pineda. – ¡Corazón no me dejes! ¡Silencio! Con un ala, ¿dónde vas? Es preciso que tú también descanses.

Nos espera una larga locura de luceros

Que hay detrás de la muerte. ¡Corazón, no desmayes!

Esperancita, como Carmen. – ¡Olvidate del mundo, preciosa Marianita!

Federico, como Mariana Pineda. – ¡Qué lejano lo siento!

Esperancita, como Carmen. – ¡Ya vienen a buscarte!

Federico, como Mariana Pineda. – Pero, ¡qué bien entiendo lo que dice esta luz!

¡Amor, amor, amor, y eternas soledades!

Entra Ruiz Alonso.

Ruiz Alonso. – Debemos ir.

Federico, como Mariana Pineda. – Mil gracias. Madre Carmen, salvo a muchas criaturas que llorarán mi muerte.

No olviden a mis hijos.

Esperancita, como Carmen. – ¡Que la Virgen te ampare!

Federico, como Mariana Pineda. – ¡Os doy mi corazón! ¡Dadme un ramo de flores!

En mis últimas horas yo quiero engalanarme.

Quiero sentir la dura caricia de mi anillo

y prenderme en el pelo mi mantilla de encaje.

Amas la Libertad por encima de todo,

pero yo soy la misma Libertad. Doy mi sangre,

que es tu sangre y la sangre de todas las criaturas.

[...] ¡Adiós! ¡Secad el llanto!

(A Ruiz Alonso.) ¡Vamos pronto!

Esperancita, como Carmen. – ¡Adiós, hija!

Federico, como Mariana Pineda. – Contad mi triste historia a los niños que pasen.

Esperancita, como Carmen. –

Porque has amado mucho, Dios te abrirá su puerta.

¡Ay, triste Marianita! ¡Rosal de los rosales!

Pequeña pausa.

Federico. – Sigue haciendo Carmen.

Esperancita, como Carmen. – ¡Mariana, Marianita, de bello y triste nombre, que los niños lamente tu dolor por la calle!

Federico, como Mariana Pineda. –

¡Yo soy la Libertad porque el amor lo quiso!

La Libertad, por la cual me dejaste.

¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres!

¡Amor, amor, amor, y eternas soledades!

Un campaneó vivo y solemne invade la escena, y un coro de niños empieza, lejano, el romance. Federico se va, saliendo lentamente.

Esperancita, como Carmen. – ¡Oh, qué día triste en Granada,

que a las piedras hacía llorar,

al ver que Marianita se muere

en cadalso por no declarar!

Va disminuyendo el campaneó. Una vez que todos han salido, la luz se desvanece y Federico regresa a su retablo. (133-135)

Esta escena magistral pone de relieve la ironía y percepción con las cuales Lorca escribía sus tragedias, tan agüeras de su propia muerte fatídica.

Por añadidura, Lorca tampoco sabe toda la verdad sobre su muerte ni los motivos por la misma, por lo que se asoma, de espectro viviente o mediante analepsis suyas desde “la muerte”, ante sus verdugos. De ahí que, en la escena en la que dialoga Lorca con el Gobernador y comandante José Valdés –quien se sirve de metáforas teatrales para resentirse con la “Historia”–, éste desembrolla los móviles del crimen:

Gobernador. – No puedo olvidar mi envidia [...] La que sentí aquel día hacia usted y Sánchez Mejías. Me preguntaba por qué yo debía reconocerles mientras ustedes me ignoraban. ¿Por qué tanta suerte para los dos, siendo tan distintos, para darles la fama y negármela a mí? [...] Voy a hacerle una confesión: Aún en estas circunstancias, cambiaría mi suerte por la suya.

Federico. – Yo no. Pertenece a especies muy distintas.

Gobernador. – ¡Lo sé! Su especie es la de aquéllos cuyo nombre está llamado a sobrevivirles. La mía es la de quienes moriremos como si no hubiésemos vivido. Imagínese a alguien que lleva al teatro una escena como ésta dentro de varios años. Valdés sería el malo, un vulgar asesino. Sin embargo, no es más que una enorme injusticia. Yo nacía para ser alguien y ahora estoy condenado a no ser nadie. Aquí donde me ve yo debería ser un héroe. Hace años, cuando era teniente, creí entrar en la Historia por la puerta grande cuando, con alguien más de la Guardia Civil, aborté la sublevación del Cuartel del Carmen en Zaragoza. ¿Recuerda el suceso?

Federico. – Algo recuerdo.

Gobernador. – ¿Y sabe usted cuál fue mi recompensa por lo que creía una hazaña?

Federico. – No.

Gobernador. – ¡Una miserable cruz roja! ¡Sí, señor, aunque le cueste creerlo!

Federico. – ¡Tranquílcese! ¿Pretende decirme que me prendieron porque hace unos años, en lugar de declararlo un héroe, sólo le dieron una cruz roja? ¿O van a matarme porque otro día, en Madrid, nos envidió a Sánchez Mejías y a mí? (136-17)

Queda patente que, dentro del *flashback* escenificado del fantasma de Federico, su homólogo vivo deja en evidencia los argumentos absurdos y egoístas de Valdés con respecto a su aprehensión en 1936.

En lo que se refiere a las confrontaciones entre Lorca y sus verdugos, habría que señalar, además, una escena curiosa en la que Ramón Ruiz Alonso sigue, a

posteriori, su rezo a la Virgen con la recitación de algunos versos del poeta a quien había detenido en 1936, santiguándose después, como si estuviera rogándole perdón a esta especie de Redentor de la poesía por haber colaborado en su fusilamiento. Dentro del retablo y ante la estatua de una virgen, con un crucifijo en las manos, Ruiz Alonso comienza la Ave María para terminarla con una petición a la madre de Jesús:

Ruiz Alonso. – [...] Ven, Virgen de la misericordia, a calmar mi tormento. Sé que fui sólo un enviado que debía obedecer a mis mandos, pero no logro abandonar la culpa de haber delatado a aquel señor, que Dios lo tenga en su gloria. Sé que su pluma era peligrosa pero también era capaz de conmover. Y en los últimos años, no sé por qué, comencé a leer sus obras y descubrí un poema que... sí, Virgen mía, siento que habla de mí y de su muerte y no puedo sacármelo de la cabeza.

Comienza a recitar partes del 'Romance del emplazado.' [...] *Se santigua y abre su cama, cuando aparece la sombra de Federico. Ruiz Alonso abre los ojos, lo mira sorprendido y se queda mirándolo.*

Ruiz Alonso. – Pero... ¿Cómo?...¿Fe... Federico?... (*La sombra hace un gesto, como de presentación*) ¡No puede ser! (*Dirige la cruz hacia Federico.*)

Federico. – ¿Quién se cree que soy?

Ruiz Alonso. – Discúlpame... (*Dirige la cruz hacia otro lado.*) Yo invoqué a... ¿Eres una sombra?

Federico. – Digamos.

Ruiz Alonso. – ¿Qué haces aquí?

Federico. – Me llamó.

Ruiz Alonso. – Yo no te llamé. Rezando llamé a la Virgen de la Misericordia y... casualmente, ¡le estaba recitando un poema tuyo! ¡suyo!

Federico. – Bueno, de alguna manera...No es fácil descansar, ¿no?

Ruiz Alonso. – ¡Déjeme en paz! ¿Quiere?

Federico. – Depende de usted.

Ruiz Alonso. (*Subiendo la voz.*) – ¡Vuelve a tus tinieblas! ¡Descansa en paz y yo podré estar tranquilo!

Federico. – Pero... ya que estoy...

Ruiz Alonso. – ¿Ya que está, qué? ¿Qué quiere?

Federico. – Saber.

Ruiz Alonso. – ¿Qué quiere saber?

Federico. – ¿Qué puedo querer? Que me cuente cómo fue mi muerte.

Ruiz Alonso. – ¿Sabe cuántas veces lo conté? Aquí, en este mismo sitio, hablé hace años de ti con un inglés o... no sé bien qué era, un tal Juan... o Ian Gibsan o Gibson, ya ni me acuerdo, que recogió cuanto dije y, sin decirme nada, lo publicó en un libro.

Federico. – Yo ya no puedo publicar nada. (112-114)

Una vez más, la presencia del muerto viviente sobre el escenario se debe, a la postre, a las evocaciones de un vivo, en este caso las de Ruiz Alonso, cuya culpabilidad le aturde y agobia. De ahí su ambivalencia y hostilidad ante la aparición del poeta.

Pero el motivo de la resucitación del espectro de Federico no es únicamente enterarse de los pormenores de su fusilamiento, sino también sondear los motivos para su condena:

Federico. – Usted dijo eso de que hice más daño con mis libros que otros con sus pistolas.

Ruiz Alonso. – ¡Muerte y condenación! ¿Cómo iba a decir semejante aberración si aún no había leído ninguno de sus libros?

Federico. – ¿Los ha leído ahora?

Ruiz Alonso. – ¿Acaso no me escuchó recitar uno de sus poemas? Cuando le prendieron sólo conocía, de oídas, uno de sus poemas, el de la casada infiel, porque lo recitaba toda España.

Me parecía una obscenidad. Tales pecados no deben ponerse al alcance de la juventud inocente.

Federico. – ¿Y por eso me mataron? ¿Por escribir obscenidades?

[...]

Ruiz Alonso. – Le diré que si su muerte, como hombre, fue un pecado, la del escritor fue un bien, porque al final sólo paría disparates y blasfemias. ¿Por qué se interesan tanto por sus obras y por sus versos? ¿A qué viene tanto prestigio? Será porque murió como murió, digo yo, pues de haber sobrevivido nadie le recordaría.

Federico. – Ni los toros, ni las higueras, ni los caballos, ni las hormigas de su casa...

Ruiz Alonso. – Eso dices en tu elegía a... a...

Federico. – El ‘Llanto por Ignacio Sánchez Mejías’.

[...]

Ruiz Alonso. (*Tras pausa.*) – No termino de entender, ¿por qué vuelve a aquellos tiempos, para que le cuente su muerte?

Federico. – Necesito saber para descansar en paz. [...] La vida debe seguir su curso, apoyándose en la verdad. No sobre la mentira o el olvido.

Federico echa con energía la cortina sobre el teatrillo. (114)

Aunque, por una parte, los muertos vivientes que intervienen, por ejemplo, en *Père Lachaise* de Itziar Pascual o *Los niños perdidos* de Laila Ripoll no podrán “ascender” a una especie de paraíso laico ambiguo hasta resolver sus cuentas pendientes en la tierra, el impulso del regreso del fantasma-Lorca, por otra parte, se trata del afán de “descansar en paz”, otra frase evasiva que sirve, más bien, para remarcar la importancia de la remembranza.

Desde la perspicacia de “la muerte”, Federico incide en lo primordial de la memoria colectiva ante el olvido, pero también acentúa los límites de aquélla. Después de atestiguar el *flashback* de su careo con Valdés ante su muerte inminente, Federico, de muerto viviente, se dirige al público con “*un halo de luz*” para hacer hincapié en la inutilidad de sus pesquisas en torno al pasado:

Nunca sabré si Ruiz Alonso me denunció o no, si confesaba la verdad cuando dijo cumplir órdenes. Nunca sabré si Valdés llamó a Sevilla, ni si Sevilla respondió con el matarme, por rojo, por marica, por poeta, por escribir obscenidades, por masón, por gitano, por judío, por amigo de Fernando de los Ríos, quien me nombró codirector de La Barraca, el teatro estatal de la Segunda República, porque mi padre era un cacique progresista, por haber votado al Frente Popular o, sencillamente, por el daño causado por mi obra, superior al de otros con su pistola.

Cabe deducir que “la muerte” se asemeja a una Vía Crucis sempiterna, en la que se revive teatralmente y se cuestiona el pasado en balde. Al principio de la escena seis, “La sombra en el retablo”, el espectro de Federico cita intertextualmente la novela de Rojas para cotejar el averno a una pena inagotable que reverbera en un gran escenario interminable:

Aquí y ahora en el desvelo interminable de mi propia muerte, me doy cuenta, sobrecogido, de la pequeña correspondencia de las pasiones y las decisiones. De la urdimbre donde vida y muerte se entretejen e identifican. Para los muertos todo es presencia, a una distancia siempre inalcanzable. Basta evocar un hecho o un sueño para que de inmediato se represente en este teatro casi a oscuras donde peno, quizás eternamente.

Imaginad una pena acaso interminable, en un gran escenario. Allí los telones de boca y de fondo no existen. En las tablas se hace presente lo ausente, cuando la voluntad conjura espejismos de recuerdos, de lecturas o de ensueños. Si os dijese cuánto volví a presenciar y pudisteis oírme, creeríais que los muertos estamos locos (119).

Según el espectro viviente de Lorca, el fallecimiento no es un escape de la vida, sino que se entreteje con la misma, por lo que los recuerdos le hostigarán al poeta andaluz perennemente dentro del teatro en el que revive gran parte de sus experiencias vitales.

Mas a pesar de los inconvenientes de “la muerte”, la cual se convierte a veces en un calvario, este estado también tiene sus ventajas, como demuestra la escena más hermosa y lograda, a nuestro juicio, la decimocuarta: un epílogo titulada “La sombra de Federico y el fantasma del padre”. Aparte de Lorca, hay otro personaje que se desdobra en un vivo –en la octava escena– y en un muerto viviente en el epílogo, en *La sombra de Federico*: el padre del poeta consagrado. En esta última escena, el aparecido del Padre de Federico se desprende de todo tapujo para, por fin, en una especie de herencia al revés, cultivar el aprecio para el talento de su hijo. Dentro del mundo sobrenatural que la pieza crea teatralmente, el Padre prescinde de los remordimientos, deja aflorar su naturaleza auténtica, y por tanto, su propio espíritu poético, patente en la obra de su hijo que comprende el progenitor por vez primera. Inclusive, recita algunos de los versos de su hijo en aras de proporcionarle algún consejo paterno. “La muerte” entonces consiste en una transformación, o cuando menos una liberación del Padre, quien se convierte en mejor progenitor de lo que había sido en vida. A continuación citamos gran parte del epílogo:

El ámbito es extraño. Federico está leyendo. Entra el fantasma del padre por algún lugar inesperado, sin que él lo vea, y se sienta sobre la mesa a mirarlo.

Federico. – (*Lo descubre con asombro.*) ¿Por dónde has entrado?

Padre. – (*Mira hacia algún lado.*) Creo que... por la ventana.

Federico. – ¿Qué ventana?

Padre. – La de allí. (*Señala hacia algún lugar.*) [...] Cuando yo tenía cinco años... no, cuando tenía dos... miento, uno, un año tan sólo, cogía una de estas mujercillas de la lluvia y la tuve dos días en una pecera.

Federico. – (*Sigue sin entender, pero tratando de seguir el cuento.*) ¿Y creció?

Padre. – No. Se hizo cada vez más pequeña, más niña, como debe ser, hasta que no quedó de ella más que una gota de agua. Y cantaba una canción...

Lorca. – ¿Cuál?

Padre. (*Canta.*) – Yo vuelvo por mis alas

Dejadme volver

Quiero morirme siendo amanecer,

.....
Quiero morirme siendo manantial

Quiero morirme

fuera de la mar...

Federico. – Padre...

Padre. – ¿Qué?

Federico. – ¿Qué le pasa? ¿Se ha vuelto loco?

Padre. – ¿Loco? Nooo. En vida llevaba un traje con anclas de plata. Los trajes se rompen, las anclas se oxidan.

Federico. – ¿Y?

Padre. – ¿Y qué?

Federico. – ¿Qué tienen que ver los trajes con anclas de plata con si se ha vuelto loco?

Padre. – Y... ya que en la vida he estado tan armado, ahora, en la muerte, trata de estar más suelto y digo lo que se me ocurre. Hijo, no quiero arrepentirme de volver a morir sin haber cambiado.

Federico. – ¿Tiene miedo a morir de nuevo?

Padre. – Puede ser...

Federico. – Yo tengo miedo al olvido.

Padre. – (*sonriente.*) El olvido es paciente. Tarde o temprano, llega... Terminaremos de decir tonterías. ¿Qué estás leyendo?

Federico. – Una escena de una de mis obras.

Padre. – ¿Cuál?

Federico. – Una de un niño muerto y un gato.

Padre. – Es de *Así que pasen cinco años*, ¿no?

Federico. (*Sorprendido.*) – ¿La leyó?

Padre. – Sí... aquí sobra tanto tiempo... Pero no la recuerdo bien. Léela.

Federico comienza a leer.

[...]

Niño. – Tengo miedo ¿sabes? Me escapé de casa. Y no quiero que me entierren.

Gato. – ¿Nos van a enterrar?... (*El niño asiente.*) ¿Cuándo?

Niño. – Mañana, en unos hoyos oscuros. Todos lloran... y se van.

Padre: Siempre la muerte. Tú y la muerte. Sea la luna, el agua, los caballos, la sangre...

Federico. – (*Se le ocurre algo.*) ¿Sabe de qué me he acordado?

Padre. – ¿De qué?

Federico. – Que de chico guardaba los dulces para comerlos después ¿Será que me gustaba la amargura?

Padre. – No. Los dulces, después, saben mejor. Yo también, cuando niño, hacía lo mismo.

Federico. – ¿Sí?

Padre. – Tampoco es para que te sorprendas. De tal palo.

Federico. – Y recuerdo un día...

Padre. – (*Interrumpiendo.*) Me gusta tanto la palabra recuerdo. Es una palabra verde, jugosa. Mana sin cesar hilitos de agua fría.

Federico. (*Feliz.*) – ¡Usted se ha vuelto poeta!

Padre. – No es para tanto. Me gusta jugar con las imágenes.

Federico. – ¡¡Eso es ser poeta!!

Padre. – En todo caso, salí a ti. (*Ríen.*)

Federico. – Pero a usted... A usted nunca le habría gustado...

Padre. – Misterio... O será que te admiré tanto, que en esta vida me decidí a probar ¿Podría ser?

Federico. – ¿Cómo no?... ¿Y por qué me criticaba?

Padre. – Hijo, a esta altura no hay reclamos.

Federico. (*Pequeña pausa.*) – Padre, quiero confesarle algo [...] No sé si todo lo que hice era lo que debía [...] Y a veces pienso que hice lo posible para que me apresen y me maten

[...]

Padre. – ¿Y no será que querías pasar tus últimos días en nuestra querida Granada?

Federico. – ¿Le parece que por eso volví a Granada?

Padre. (*Canta.*) – Yo vuelvo por mis alas

Dejadme volver

Quiero morirme siendo amanecer [...]

Federico. – Padre, no se enoje, pero no me alcanza con sus palabras y canciones. Necesito saber por qué fui hacia la muerte.

Padre. – ¿Sabes? Somos complejos, hijo. Como dijiste tu mismo en *Bodas*: Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida. A veces es mejor elegir la muerte ante que un destino de sufrimiento. Cuando hay guerra, hay guerra. Y no todos pueden soportar ver tanta miseria ¿no? Yo no sé cómo pude llevar la cruz de verte morir a ti y a tantos otros.

Federico. – Es que me gustan tanto las cosas vivas, ardiendo en su sangre... Me aterra recordar mi poema ‘Lamentación de la muerte’... (*Se oye su voz recitándolo.*)

[...]

Pero luego,
un velón y una manta
en el suelo.

El Padre dice también los últimos versos.

Federico. – ¿Cómo te acuerdas?

Padre. – Hay que recordar, hijo, pero recordar antes.

Federico. – ¿Cómo, recordar antes?

Padre. (*Asiente.*) – Hay que recordar... hacia mañana.

Federico. (*Sorprendido.*) – No entiendo.

Padre. (*Nuevamente, asiente.*) – Soñar. Lo otro es morir ahora mismo. Y es más hermoso pensar que todavía mañana veremos los cinco cuernos de oro con que levanta a las nubes el sol. Ahí también hierve la sangre.

Fin (145-149)

De modo que la muerte puede ser libertadora en el sentido de que deja entrever la naturaleza auténtica de una persona, desembarazada ya de las rémoras e influencias mundiales. De muerto, se ve obligado a analizar la vida de uno. En efecto, el fantasma del Padre coadyuva al de Federico a comprender, por fin, la decisión suya de regresar a Granada en plena contienda civil, y por ende, a eximirse de cualquier auto-inculpación con respecto a su asesinato. Al final de las cuentas, el entrelazamiento intertextual de la obra surrealista de Lorca *Así que pasen cinco años* con el re-encuentro, o especie de segunda oportunidad sobre el escenario de la vida-muerte, permite que tanto el Padre como Federico disfruten de su compañía libre y mutuamente, como no lo habían hecho durante la vida. Al fin y al cabo, al recordar y cuestionar el pasado, se comienza a entender a sí mismo, y aún más, se sueña con un futuro mejor, incluso en “la muerte”.

3.2.3.3-3: Piezas realistas fantásticas: Miralles, Juan Copete, Agirre, Ripoll, Itziar Pascual, López Mozo y Raúl Hernández Garrido

Al igual que el espíritu viviente de Franco en *Auto de fe* –y en cierto sentido, el de Millán Astray en *Cantando bajo las balas*–, el muerto viviente del Maestro en esta obra en un acto, *El volcán de la pena escupe llanto* (1997) de Alberto Miralles, se dirige directamente al público. A diferencia del redivivo del ex dictador y el del Fundador de la Legión, quienes procuran imponer su versión de la historia en las piezas de Martínez Bermúdez y Álamo respectivamente, el del Maestro en la de Miralles únicamente pretende observar la renovación extraña y perenne de la memoria social. Así y todo, como el dramaturgo del *Auto de fe*, y el de *Cantando bajo las*

balas, Miralles se aprovecha de la sátira en *El volcán de la pena escupe llanto* para brindarnos su óptica del proceso de la memoria colectiva, y en este caso, también de la influencia de la mitificación, la desmitificación, y el olvido en ella.

Como subraya la primera didascalía, la obra tiene lugar enteramente dentro de “*la memoria del protagonista; por lo tanto, el resto de los personajes, interpretados por un coro de tres mujeres y cuatro hombres, participa en la acción cuando es convocado por el recuerdo*” (Miralles, “El volcán” 138). Al igual que el redivivo del Millán Astray en la pieza de Álamo, el espectro del Maestro disfruta de una función metateatral en el sentido de que hace, hasta cierto punto, del director de la puesta en escena de su propio recuerdo, el mismo que el protagonista narra poéticamente, desde una perspectiva distanciada, en voz pasada:

(Se oye un disparo. De las sombras surge una voz:)

Maestro. –Me dieron el paseíllo en una noche agosteña de escandalosas chicharras.

(Entra en la luz de la escena el Maestro y espera a que se oigan las chicharras que ha mencionado. Luego asiente y se dirige al público.)

La luz de la luna, amordazada por nubes sin prisa, apenas si alumbraba el miedo de mis pasos.

(Su entorno se ilumina tal y como lo ha descrito.)

Es más, se oyen, como una suerte de psicofonía parecida a la que se percibe en *Los niños perdidos*, los pensamientos del Maestro correspondientes al tiempo dramático de su fusilamiento durante la Guerra Civil, los cuales surgen de la mente del protagonista para conversar con su personaje sobre el escenario:

Maestro. –Cuando me sacaron a rastras de mi casa, no opuse resistencia. Tampoco protesté cuando me insultaron. Después de todo, no sabía si era culpable. En una guerra civil nadie es inocente y mi inepta concepción del arte de vivir me hizo presunto.

(Se oyen las voces de su duda, que él escucha con aplicada atención.)

Voz. – ¿Acaso mostraste escepticismo ante los rumores de una victoria próxima?

Maestro. –Pues, no sé...yo me limitaba...

Voz. – *(Interrumpiendo.)* ¿Enseñaste doctrina en vez de literatura?

Maestro. –Quizá alguna vez, pero sin intención...

Voz. – ¿Saludaste con desgana?

Maestro. –Ahora mismo no recuerdo si...

Voz. – ¿Hablaste con quién no debías?

Maestro. – Hombre, yo...

Voz. – ¿Dijiste algo inadecuado? ¿Callaste cuando no debías? ¿Hiciste un gesto equívoco? ¿Faltaste?...

(Hace un ademán de hartazgo y las voces callan de inmediato.) (139-140)

La capacidad del Maestro de silenciar las voces incide en el hecho de que su espíritu rija, en cierto sentido, la re-escenificación de su pasado, si bien se muestra impotente ante la posibilidad de alterar los hechos rememorados.

A fin de cuentas, El Maestro tan sólo puede observar y narrar, si bien de manera mordaz, la manera por la cual las autoridades franquistas impusieron la desmemoria con respecto a su muerte y la de muchos otros:

Maestro. –Nadie quería ser testigo de mi muerte. Ni de la mía ni de la de nadie, por miedo a ser el próximo en recorrer el mismo camino [...] La noticia de mi muerte, convertida en medrosos susurros, correría como el aire de marzo.

(Al fondo, se ilumina a contraluz un friso en sombras del que salen dos Mujeres que pasan delante del Maestro, cuchicheando.)

Mujer 1. –La ha dado el pasefílo al maestro.

Mujer 2. –¿Era rojo?

Mujer 1. –Mujer, si era maestro no iba a ser falangista.

Mujer 2. –Pues parecía buena persona.

[...]

(Un falangista las detiene.)

Falangista. – ¿De qué habláis?

Mujer 1. – ¿Nosotras? De los geranios, que no hay manera de que cojan, ¿verdad, tú?

Mujer 2. – ¡Verdad!

[...]

Maestro. –Al llegar a los arrabales culminó la certeza. En las afueras del pueblo aguardarían las zanjas abiertas dispuestas para borrar de la memoria a algunos hombres (140-141)

Aparte de la incapacidad del Maestro de invertir el proceso del olvido que planea sobre su tumba, también se vale de un discurso trágico para reincidir en lo ineluctable de su sino, y por ende, su renuencia a convertirse en héroe. Conviene añadir que el carácter trágico de la obra se amplía a través de los recursos estéticos del coro y el narrador de los que se aprovecha Miralles.

Pues bien, la faceta surrealista de la memoria también hace acto de presencia en la evocación de su fusilamiento que monta el aparecido del Maestro sobre el escenario en *El volcán de la pena escupe llanto*: “Se oye el disparo presentido. Es una detonación irreal, por eso se acompaña de ecos.” (141) Nada más indicar al público su “previsible zanja, voraz y expectante”, el protagonista abre una trampilla sobre el escenario y “la mira como si fuera la fosa. De ella emerge una luz irreal” (143). Está claro que no pudo destapar su fosa antes de que lo enterraran allí, pero la magia teatral permite que se escenifiquen los claroscuros de su memoria e imaginación.

En esta misma escena simbólica, el Maestro va señalando otras trampillas abiertas y tenuemente iluminadas a medida que asoman por ellas otros espectros vivientes, enterrados en las fosas simbolizadas por dichas aperturas. De modo teatral, estos muertos vivientes mudos subsanan los fallos de la memoria del protagonista:

Maestro. – Y en esa fosa enterraron a un judío...

(El Judío niega con la cabeza.)

...Bueno, no era judío, pero tenía la nariz larga. Para matar en una guerra, bastan los indicios.

(El Judío se abre de brazos para expresar la sinrazón de su muerte.)

Aquí, a un masón...

(El Masón rectifica al Maestro señalando otro lugar:)

Es decir, un poco más allí.

(El Masón se traslada a la fosa correcta.) (142)

Si bien es verdad que, a diferencia del General de *Cantando bajo las balas*, el Maestro está dispuesto a enmendar las torpezas consustanciales de la memoria, también es cierto que, a pesar de algunos desaciertos, el Maestro es –al igual que el susodicho Fundador de la Legión–, insisto, el director de la memoria que representa sobre el escenario. Hasta se mete en la trampilla que simboliza una fosa para dirigirse al público y lanzar una petición, desde su propia tumba, que contrarreste la desmemoria con respecto a su muerte.

Desde la misma trampilla también “*mima durante un segundo el gesto de la muerte: brazos al aire, doblados por los codos como un ala rota, cabeza ladeada, ojos en blanco y boca abierta en estupor breve.*” Luego de dramatizar su propia defunción, se sirve de un muñeco que representa su cadáver de modo metateatral:

El Maestro. –Caí de rodillas y así me quede, muerto y sin respeto por la estética. (*Se hunde en la fosa y al instante asoma de nuevo con un muñeco vestido como él que pondrá en la posición que ha descrito antes. Luego sale de la fosa y golpea con el pie el muñeco.*)

De una patada me ladearon y caí en la fosa. Luego me cubrieron con tierra y comenzó la grosera descomposición, cumplida en el olvido. Hasta la resurrección de la carne. (144)

Aprovechándose de esta misma suerte de humor incisivo, el redivivo del Maestro describe el proceso farsesco de su mitificación y conversión en mártir, la misma que comienza con la puesta en escena paródica de la enseñanza, o más bien el adoctrinamiento, del maestro que lo reemplazó:

Maestro. –Y los susurros mantuvieron mi nombre en la memoria. Pero sus disidencias las atribuyeron a mis lecciones calificadas a partir de entonces de...

Falangista. – (*Entrando.*)...corruptoras y masónicas, vomitadas con la execrable intención de animar a la indocilidad. Son sedimento de pastizara revolucionaria, campo de ateos y germen de herejes.

(*Vuelve al fondo, marcando el paso.*)

Maestro. –Y en medio de estos ires y venires, mi cuerpo siguió donde estaba, porque como no se coincidió una amnistía y se ejerció la victoria, nadie pudo desenterrar a sus muertos.

(*Suena de nuevo música de la época.*)

Mientras se tachó mi nombre de actas y cédulas, contribuyendo, como suele ocurrir, a expandirlo. Ya se sabe: las cosas lícitas son insípidas; lo que estimula sabrosamente es lo prohibido. De muerto necesario pase a víctima ejemplar y para que no hubiera otro mártir, intentaron denigrar mi memoria. (147)

Lo más irónico, sin embargo, es que, según el propio Maestro, la pereza, la medida, la indiferencia y el sosiego regían su ideología de vivo, o por así decirlo, fue apolítico antes de su muerte.

Acto seguido, el protagonista detalla cómica y satíricamente la manera por la cual el proceso de mitificación termina por usurpar completamente su identidad. Mientras que los Jefes e Intelectuales Falangistas procuran anular la fama de mártir de la que disfruta el Maestro, supliéndola con otro mito igualmente desbaratada, sus

versos –y los escritos por otros que se le han asignado– se hacen consignas, y sus ex estuantes convierten sus errores en dogma:

(Unos estuantes leen a escondidas copias de los cuadernos del Maestro.)

Estuante 1. –Aquí pone que el Guadalquivir pasa por Valladolid.

Estuante 2. – ¿Por Valladolid no pasa el Pisuerga?

Estuante 1. – Eso es lo que nos dicen para que el maestro parezca un ignorante fluvial. (149)

Esta suerte de desconfianza absoluta en el Régimen y plena confianza en el Maestro fallecido da fe al maniqueísmo que influía en la memoria colectiva de la lucha cainita. Al Maestro lo cotejan hasta con Jesucristo. Esto, ni que decir tiene, suprime la reflexión sosegada de la contra-memoria republicana durante la posguerra, y contribuye a la mitificación de sus participantes que, lógicamente, disfrutaban de caracteres más ambiguos y polifacéticos. He aquí la descripción punzante por parte del protagonista del proceso de mitificación al que fue sujeto su personaje:

No terminó ahí me evolución *post mortem*, pues de víctima acabé en héroe: unos maquis le pusieron mi nombre a su grupo y, cuando fueron masacrados, todos creyeron que yo estaba personalmente al frente de sus acciones. Y de esa manera, el héroe comenzó a ser leyenda. Pero como mi cuerpo no fue hallado entre los muertos, pasé de leyenda a mito. Y yo, desde la tumba anónima, en pleno tránsito hacia la nada, asistía al usufructo de mi vida, lleno de admiración por la capacidad del ser humano para las campanadas. Violada la intimidad de mi muerte, mi vida fue mixtificándose hasta lo inverosímil.

(Entran banderas rojas, pancartas y carteles. Gran algarabía que se inmoviliza y silencia a un gesto del Maestro.)

Este “mártir silenciado” disfruta de una fama, a todas luces infundada, que a la postre origina la sustitución de su identidad verosímil por otra que le resulta ajena, ya que está poblada de otras personalidades: “El edificio de mi personalidad crecía con el abono de mil voces, repetidas en ecos” (151). Por ello, se aprovecha del escenario para poner de relieve lo disparatado e inverosímil de los infundios que se propagaban sobre su persona.

Cabe subrayar que la intercalación de la narración en voz pasada por parte del Maestro, y la dramatización en el tiempo presente de los recuerdos dirigidos por el protagonista, acentúa lo desatinado del proceso de la mitificación de su personaje. Con evidente socarronería, el Maestro asegura al público: “Con el tiempo, la probabilidad del verbo ‘hubiera’ se transformó en certeza y acabaron adjudicándome las frases”. Así por ejemplo, citamos la afirmación del Conspirador 5, “Como dijo la Pasionaria, citando al maestro...”, o la del Conspirador 4: “Seguro que el maestro tenía razón cuando pensó aquello de...” (151). Si por una parte el Maestro adquiere la capacidad singular de dar fe a la tergiversación de la memoria de su persona a través de la sátira y su resucitación mágica sobre el escenario, por otra parte, resulta incapaz

de alterar el proceso hiperbólico y amañado de la mitificación de su vida, como sugiere la siguiente acotación: “*El Maestro se encoge de hombros en gesto de cómica impotencia*”. En realidad, la creación de estos mitos nos ciega a la verdad intrahistórica de las víctimas fusiladas, cuyos cuerpos yacen olvidados en las fosas comunes.

Al mismo tiempo, el Maestro describe la conversión de una memoria comunicativa a una cultural al nivel global, tras el triunfo de los aliados en la Segunda Guerra Mundial: “Los mártires cincelados en la desdicha fueron almacenados en los panteones ilustres de la memoria, no sin antes construir estatuas, pronunciar discursos y depositar flores. Sin la certeza de mi muerte e ignorado el destino de mi vida, me vi privado de tributos y glorias” (152). Despojado de un Lugar de la Memoria por su entierro en una fosa común, la figura del Maestro, en cambio, resultó más expuesta a la proliferación de invenciones oportunistas por parte de las personas que le rememoraban:

Maestro. –Mi cuerpo sin vida apareció en la *kashah* argelina...
 Militante 3. –...en la bahía de Cochinos...
 Militante 2. –...en la barricada frente a la Casa de la Moneda chilena...
 Militante 3. –...en la plaza de Tianmen...
 Militante 4. –...en la fosa May Lai...
 Maestro. –...y en otros lugares en los que la lucha por la libertad era atributo de nobleza.
 (153)

Así es que, entretejiendo la dramatización con el testimonio del Maestro, se van propagando los bulos sobre la muerte del Maestro.

Mientras tanto, el protagonista goza de la “presencia ausente”, puesto que se ha creado una suerte de homólogo ficticio suyo. En efecto, se publica su biografía farsesca, e incluso sus “*Obras Completas*, que para aquel entonces ya eran voluminosas gracias al talento ajeno, que no la pereza” suya (153). De modo que no se adultera sólo la memoria del Maestro, sino también la de su obra, o la ajena que fue atribuida a él. Parafraseando a Virtudes Serrano, se conjugan una revisión histórica del olvido que protagonizó la transición política con una alusión a la tapadera de los autores teatrales que se opusieron al régimen durante los últimos años de la dictadura, entre cuyos integrantes se incluye al propio Miralles (*Teatro breve* 80).

A finales de la dictadura, se comienzan a amanerar las lecturas críticas de la obra del Maestro. Efectivamente, durante el desarrollo y la globalización de la economía española de los 60, un hispanista de la Universidad de Purdue (Pensilvania), por ejemplo, brinda al público un análisis descabellado y petulante de su obra: “El

transitado verso, ‘El volcán de la pena escupe llanto’ es, en realidad el orgasmo secreto de una pasión inconfesada. El mundo *gay* tiene un nuevo mártir.” (Miralles, “El volcán” 154). Pero con la democratización de España y la subsiguiente propagación del olvido con respecto al pasado turbio de la guerra y la dictadura, la obra del protagonista fue reevaluada y desestimada hasta acabar “en la vorágine de la desmemoria”. Así, por ejemplo, la aseveración del Revisionista 5: “‘El volcán de la pena escupe llanto’ es la prueba de un estilo tan ambiguo, como cursi e inmaduro” (155). Como concluye el Maestro, “el recuerdo de mi vida se transformó en incómodo lastre”, y por tanto, “fui desapareciendo para las nuevas generaciones educadas en la saludable ausencia de conflictos” (155).

A la vez que se minusvalora y se relega la obra del Maestro por corresponder a una época ya considerada, oportunamente, decadente, Miralles se sirve de una imagen que recuerda al final del *Huerto de los cerezos* de Chekijov: una máquina tapa su fosa común –su Lugar de la Memoria– con hormigón en aras del desarrollo económico. En un desenlace que conjuga simbólicamente el entierro de su obra y de su persona, considerados ya incómodos para una sociedad regida por el capitalismo “*El Maestro se mete en la tumba y con gran delicadeza deja caer sobre él la lápida en la que pone: ‘Supermercado. Próxima apertura’ y el telón, lívido y ajado, cae moroso sobre la indiferencia*”. Con estas acotaciones poéticas y las declaraciones caústicas del Maestro –“pude descansar para siempre a salvo de la memoria”–, Miralles hace hincapié en los subterfugios que manipulan la memoria colectiva, mitificando y desmitificándolo conforme resulta conveniente a los poderosos. El aprendizaje de la memoria verídica, mediante, por ejemplo, obras teatrales como *El volcán de la pena escupe llanto*, es la única manera de erradicar las confabulaciones falsas defendidas por los políticos, los grupos sociales, los historiadores, etc... Quizá sea entonces el esfuerzo que requiere la contra-memoria para subsistir el motivo por el cual ésta termina venciendo a largo plazo, al igual que la memoria del Maestro, la cual trasciende por la boca de sus alumnos sólo cuando el Régimen intenta obliterar el recuerdo del protagonista con su fusilamiento, entierro en una fosa común, y censura de todo lo que le atañía al antiguo educador.

Las tres protagonistas de la siguiente obra a tratar, *Soliloquio de grillos* (2003) de Juan Copete, también son fusiladas vivientes que se consideran indefensas ante el olvido e indiferencia que rodean el lugar desconocido de su memoria, otra fosa común. Destinadas a pasar “la muerte” juntas en una cuneta impregnada por el

chirrido de los grillos y transitada por pueblerinos que ignoran la presencia de sus cadáveres, las tres redivivas apenas se dirigían la palabra antes de que los fascistas las aprehendieran y las pelaran al cero, incitándoles a fugarse para el campo. Bautizadas con los nombres simbólicos de Vitorina, Sacramento y Olvido, ésta última es una maestra republicana y lesbiana que enseñaba a los hijos de Vitorina y “reza”, de modo intertextual, a “su dios”, Federico García Lorca. Vitorina, por su parte, es un ama de casa abnegada, apolítica, y religiosa que tiene cinco hijos, y es perseguida por los franquistas meramente por tratarse de la mujer de un republicano. A espaldas de su mujer, éste mantenía relaciones sexuales con Sacramento, una anarquista que ha trabajado de prostituta desde que le echaron de su casa a los diecisiete años por haberse quedado embarazada de un hijo que moriría nada más nacer.

Estas tres aldeanas heterogéneas, unidas meramente por la situación límite en la que se encontraban al final de la contienda civil, nacen de un artículo del propio dramaturgo, publicado en el *Periódico Extremeño* e intitulada “Cunetas repletas de vida” (2002), ya que versa sobre la historia verídica de tres mujeres fusiladas en las postrimerías de la Guerra Civil. Escrita antes de que entrara en vigor la Ley de la Memoria Histórica, Copete dedica la obra a la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, una alianza que trabaja para recuperar la retentiva de la lucha de 1936 y el franquismo, amén de reivindicar la justicia. *Soliloquio de grillos* pretende partir del hecho verídico del asesinato del trío femenino, a la vez que recurre a la ficción con motivo de producir una historia humana y tierna, repleta de elementos trágicos y comicidad irónica. En última instancia, da voz a las víctimas intrahistóricas que, por encontrarse en una fosa común, no disfrutaban de un lugar de la memoria propia.

Al servirse de la magia teatral para convertir a estos cadáveres en muertos vivientes, Copete les brinda una oportunidad fantástica de desenterrar el silencio que les envuelve, y de relatar tanto su vida “de muertas” como el recuerdo desconocido —o casi, pues el pastor fue testigo ocular del asesinato de las tres— de su fuga, persecución y fusilamiento. Para ello, Copete se vale de dos tiempos dramáticos, alternados pero no solapados, cuyo diálogo mayormente coloquial y un tanto maniqueo, se complementa con acotaciones poéticas y literarias, las mismas que se valen, a veces, del simbolismo lorquiano —“*Los recuerdos son pájaros negros que anidan en las sienas de las tres*” (Copete 28); “*La luna sale para velar sus recuerdos*” (36)—. El primer tiempo dramático corresponde a un tiempo reciente en el que las tres muertas

vivientes conversan sobre el presente y recuerdan el pasado. Salteado con este tiempo, el segundo se trata de una analepsis que avanza linealmente y corresponde a las horas, hace más de medio siglo, que precedían al hallazgo y fusilamiento del trío femenino por parte de los fascistas. Habría que señalar que las protagonistas del primer tiempo dramático poseen nombres genéricos –se llaman Muerta 1, Muerta 2, y Muerta 3–, seguramente por encontrarse en una fosa anónima, mientras que las del segundo tiempo dramático gozan de nombres propios: Sacramento, Olvido y Victorina, respectivamente. De este modo, Copete hace hincapié en el hecho de que gozaran de identidades propias antes de que los fascistas las aniquilaran al disimular el paradero de sus cadáveres.

Con respecto a la caracterización de estas aparecidas, disfrutan de una personalidad idéntica, en buenas cuentas, a la de sus homólogas vivas del segundo tiempo. Gozan, por lo demás, de sentimientos y sensaciones físicas semejantes a los de los personajes vivos. En efecto, a raíz de las conversaciones de las tres muertas vivientes del primer tiempo dramático, el espectador se percata que estas redivivas duermen, se aburren, se quejan, se discuten, se exciten sexualmente, y se sienten solas. Además, se sirven de juegos de palabras y clichés que añaden comicidad a la obra, como, por ejemplo la siguiente protesta de Muerta 3: “Me muero de aburrimiento” (17). Por una parte, las tres protagonistas a veces malinterpretan lo que atestiguan a causa de su ignorancia de la evolución histórica-social de España a lo largo de su muerte, pues sus observaciones se limitan a lo que rodea la cuneta. Es decir, son espectros vivientes paralizados, lo cual inyecta comicidad a la pieza, sobre todo cuando se enlaza su inmovilidad con el hecho de que los vivos no sepan que sus despojos se encuentran allí, ni mucho menos que disfrutan de una especie de “vida” en la muerte. Por otra parte, no cabe duda que Copete se aprovecha lúdicamente de su calidad de muertas vivientes, invisibles para los vivos, para inyectar ironía en *Soliloquio de grillos*:

Joven 2. – Aquí no se para ni Dios.

Muerta 1. – Que te crees tú eso.

Muerta 2. – Mira dónde estamos por pensar lo mismo.

Joven 1. – ¡Al tajo! ¡Dinamita!

Joven 2. – Aquí está. [...]Toma. ¿Qué decía la orden exactamente?

Joven 1. – Tener la bomba preparada y a punto al paso de la comitiva real.

Joven 2. (*Soñando heroicidades.*) – Pasaríamos a la historia de nuestro pueblo como los gudarís que se cargaron al rey. Mola.

Muerta 1. (*Nerviosa.*) – ¿Pero de qué rey habla este imbécil?

[...]

Joven 2. – Gora ETA. Askatasuna Euskal Herria.

Muerta 1. – ¿Y Franco?

Muerta 2. – Como tiene esa soberbia, pues se habrá coronado rey.

Muerta 3. (*Se incorpora a la conversación.*) – Y Papa si quisiera. Siempre ha sido muy alabancioso. Se pirra por un palio.

Joven 1. (*Poniendo a punto el artefacto.*) – Esto ya está. Que se jodan estos fascistas e imperialistas españoles

Muerta 3. (*Revolviéndose en su tumba.*) – ¡Ay, Dios mío, que están otra vez aquí! (43-44)

A pesar de su desconocimiento del avance histórico-social de España, la experiencia del trío femenino de redivivos –pues han observado la vida durante tantos años– dota sus comentarios sobre lo que pasa en las cercanías de la cuneta de una perspicacia no exenta de nostalgia e ironía. Por lo demás, las tres Muertas poseen la capacidad de conversar entre ellas y de oír a los vivos, también denominados por nombres genéricos, que pasan por la cuneta sin advertir su existencia. Así, por ejemplo, Muerta 1-Sacramento recuerda a Muerta 3-Victorina, en el momento en que su hija y nieta pasan por su tumba sin advertirla: “No grites, que no te escucharán.” (66) Si bien es cierto que los paseantes no perciben a las tres fusiladas vivientes, también es verdad que, de cuando en cuando, intuyen su presencia, como si las conversaciones de las difuntas vivientes influyeran en ellos por la cercanía física de sus restos. En efecto, la conversación de las Muertas, imperceptible para los novios que se encuentran allí, parece influir, como por osmosis o por telepatía, en la conversación de la novia:

Muerta 3. – Si de verdad la quisiera y la habría pedido en matrimonio.

Ella. (*Dolida.*) – Todavía no me has dicho ni te quiero.

Muerta 2. – No la quiere.

Él. – Te quiero.

Muerta 2. – Ya sé yo lo que tú quieres.

Ella. – Tú sólo quieres eso. (35)

Por otro lado, puede que esta escena represente lo invariable de las relaciones entre las mujeres y los hombres a lo largo de tres cuartas partes de un siglo.

A su vez, los homólogos de los tres personajes principales, de vivos, protagonizan las escenas que corresponden a las analepsis, en las que se solidarizan, sueñan con un exilio utópico, se pelean despechadamente en torno a su dignidad, y cuentan su persecución e ignominia triple –por ser mujeres y vencidas de clase baja– amargadamente. La republicana Olvido y la anarquista Sacramento se pelean y esgrimen algunos tópicos que definían sus facciones ideológicas, si bien no hay que perder de vista que, en un momento tierno, recitan un verso de Lorca juntas en son de reconciliación. Es más, las tres perseguidas presagian la muerte. En un soliloquio penoso al que todos hacen caso omiso –del mismo modo que ignoran a los grillos–,

Olvido vaticina la desmemoria que le seguirá incluso en “la muerte”: “No existo porque no tengo hijos y porque mi cama siempre ha estado vacía...Y termino en una cuneta, acorralada como un criminal...Ni siquiera se acordarán de mí en poco tiempo...” (62-63). Cabe apuntar, asimismo, que, en virtud de su ignorancia, su provincianismo, su conservadurismo, y consiguiente susceptibilidad al adoctrinamiento, Vitorina promueve los mitos del régimen franquista, como el que sostenía que la conflagración civil se trataba de una Cruzada religiosa– “Dios está con ellos. Dios les ha dado la victoria”– y el que tildaba de indecentes e intelectuales a las mujeres que apoyaban al bando republicano: “(Con rencor) Por putas y leídas como vosotras, nos vemos como nos vemos” (27). Este ama de casa concluye, además, que es culpable por el mero hecho de que los vencedores la persiguen: “Algo habremos hecho cuando nos humillaron de esta forma” (37). Aún más, pronostica la herencia de perdedores que oprimirá a sus hijos después de su muerte. Tal patrimonio influye sobremedida, no sólo en la segunda generación, sino también en la tercera, como pone de manifiesto esta súplica de la hija de Vitorina a su nieta y el subsiguiente compromiso de ésta:

Madre. –Y si no, si a mí no me da tiempo, debes prometerme que seguirás tú con ello.
Hija. – (*Besándola.*) Vitorina encontrará a la abuela Vitorina.(65-66)

En la última escena, ambas descendientes de Vitorina están entre la multitud de gente que acuden a la cuneta para atestiguar el hallazgo y desentierro de los huesos, la presencia física de la memoria del trío de muertas vivientes, quienes habían permanecido anónimos durante tantos años, salvo en la memoria, quizá, de sus allegados. Éstos, de seguro, mitificaron y tergiversaron la memoria de sus seres queridos desaparecidos, por lo que el canto simbólico de los grillos vendría a ser el único testamento fiel a su existencia a lo largo de tantos años. Así es que el momento emotivo en el que el mundo de las muertas y el de los vivos se funden por fin, podría tratarse de una especie de pronóstico de la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica cuatro años después de que redactara *Soliloquio de grillos*:

Muerta 3. – No os preocupéis, los rezos y las flores de mi Concha las compartiremos las tres.
Muerta 1. – ¡Mira que separarnos después de tantos años!
Muerta 3. – Y que una le ha cogido cariño a esta cuenta. Y hasta a los putos grillos, con su eterno run-run.
[...]
Foense. – (*Exaltado.*) Parece que hay algo...
Muerta 1. – Más respeto...que somos alguien...
Muerta 2. – Muertas pero alguien...
Muerta 3. – Ya me las arreglaré para decirle a mi hija y a mi nieta que nos entierren juntitas...
Muerta 2. – Como hasta ahora. (*Una de las palas saca los primeros huesos.*)

Muerta 1. – ¡Joder, qué meneo! Más cuidado hijo...que no estamos para estos trotes..
Forense. – (*Grito de júbilo.*) ¡Aquí están!... ¡Las encontramos...!

...
Sólo se oye entre el silencio la orfandad de los grillos que interrumpen sus soliloquios...Se escucha como un rumor el 'Padre nuestro que estás en los cielos...santificado....' (82-83)

Conviene aclarar, por último, que se puede calificar *Silencio de grillos* de una obra innovadora en cuanto a su temático, pues Copete es el primer dramaturgo español en dar voz a los cadáveres enterrados en fosas comunes precisamente en el espacio en el que despojaron de sus restos. El contraste entre la ternura de las tres Muertas y lo impersonal de algunos de los vivos se nota cuando ambos mundos se entremezclan por vez primera. Efectivamente, habría que señalar la divergencia entre la consideración de los cadáveres como cosas inertes por parte del Forense, y la verdadera vitalidad con la que las tres espectros vivientes, representativos de tantos otros, conversan en la muerte. Sus comentarios sobre el encuentro de sus propios cadáveres contrastan sobremanera con la “*nube de fotografías*” que esperan captar y congelar una memoria que, a desconocimiento suyo, aún está viva. Y no hay que olvidar que, a la luz de la falta de evolución entre los vivos, quienes parecen seguir con los mismos rezos e ideología, la rediviva de Vitorina, en cambio, rompe con sus prejuicios de manera marcada. Obligada a “convivir” con una perspectiva liberal en la fosa común, este personaje femenino ha llegado a comprenderla de algún modo, amén de convertirse, contra todo pronóstico, en amiga del alma, al pie de la letra, de las portavoces de dicha ideología.

Salvo un pequeño indicio al principio de la siguiente obra a tratar, *Bilbao; Lauaxeta, tiros y besos* (2002) de Maite Agirre, con respecto a la indumentaria divergente entre las dos protagonistas –Mertx lleva un vestido y un jersey corrientes, mientras que Leire viste un abrigo oscuro y un vestido claro neutro (Gabriele y Leonard, *Teatro español del siglo XXI: actos de memoria* 70)–, y el hecho de que Leire adulta, al contrario de Mertxe adulta, permanece muda, generalmente el espectador no se percata que, por lo menos Leire, se trata de una muerta viviente durante la mayoría de la acción dramática. Es sólo al escenificar la muerte de Leire Joven al final del *racconto* que el público se entera de su condición de muerta viviente. Entretanto, la obcecación de la aparecida de Leire en permanecer en el bar desvencijado –un espacio popular, por cierto, entre las piezas memorialísticas que versan sobre la Guerra Civil, y el espacio único de *Bilbao*–, en el que había trabajado

junta a su madre y hermana, con el fin de sondear su memoria, por agridulce que sea, será el impulso del *racconto* del tiempo bélico de los años 30.

Los comentarios nostálgicos y tiernos de las dos hermanas de adultas, en torno a la puesta en escena de la memoria particular que dirigen y contemplan, matizan la acción dramática, si bien Mertxe-adulta y Leire-fantasma pasan por desapercibidas entre los redivivos –vestigios auténticos de su memoria– que pueblan la analepsis:

Mertxe y Leire miran al grupo a distancia. Mertxe sonríe y mira a Leire. La música baja de volumen.

Mertxe. –Mira, Leire, mira nuestros corazones entusiasmados. (Agirre, *Bilbao* 3)

Suelen conversar Leire-fantasma y Mertxe-adulta en cuanto se ausentan sus dobles de jóvenes, o mientras se oyen las risas de sus homólogas al fondo. Por lo general, detienen sus observaciones nada más regresar sus análogas jóvenes.

A ratos las protagonistas adultas hacen el ademán de seguir a sus homólogas jóvenes, como si quisieran revivir de nuevo esa etapa llena de altibajos que atestiguan nuevamente. Durante otras ocasiones, en cambio, hacen gestos o pronuncian frases que delatan su pretensión de alejarse de un recuerdo penoso. Y es que no les agrada rememorar, claro está, la tragedia dolorosa que surgió en medio de una juventud esperanzada, hermosa, y festiva:

Mertxe adulta mira a Leire adulta, que está junto a ella.

Mertxe. –Leire, no tiene sentido estar aquí recitando poesías en medio de esta, no sé... (*mira hacia el exterior*) el tiempo no cambia, sigue igual. Anda vámonos de aquí. De acuerdo, fue idea mía, pero da igual a quién se le ocurrió venir, ahora no me apetece... (*mira a su alrededor*) todos estos años...

Vuelven las risas de fuera. (6)

De forma que Mertxe admite que ella es la que ha convocado al espectro de su hermana para que observaran la memoria particular y colectiva que alberga el bar destartalado. Hasta cierto punto, este recurso de desdoblar los personajes mayores en otros jóvenes que dramatizan la memoria que los adultos atestiguan, recuerda el proceder de los tres espíritus con Ebenezer Scrooge en la novela *Un cuento de Navidad* (1843) de Charles Dickens, a menudo trasladada al escenario.

Mas, habida cuenta del ambiente festivo, y la ignorancia despreocupada de sus homólogas jóvenes con respecto al destino trágico a posteriori, Mertxe se arrepiente de haber convocado el recuerdo. Puede que considere la reconstrucción y re-representación de su pasado una tarea sumamente ardua, y a lo sumo baldía:

Mertxe –Leire, hazme caso, vámonos. Cerremos esto y tiremos la llave a la ría. No sirve de nada conservar todo esto.

Leire se levanta y se acerca a la puerta de la cocina. La abre despacio. Oímos las voces de las jóvenes. Leire-adulta entra y cierra tras de sí.

¡No sirve de nada! (Agirre, *Bilbao* 7)

A la postre, sin embargo, ambas protagonistas proceden con las reminiscencias del pasado, pues resulta crucial conocerla para formar su identidad, sobre todo en el momento en que están a punto de ser destruidas las huellas de la memoria particular y colectiva que perduran aún dentro del bar, de cara a su inminente demolición, como acentúa esta acotación lírica: “*Mertxe adulta empieza a caminar por el local. Está sola. Abre otra ventana y la luz ilumina unas pequeñas banderitas de fiesta colgadas del techo. Ya no se les distingue el color. Es el resto de algo que ha resistido sin terminar de romperse. Como el resto de un naufragio.*” (9) Es más, mediante las direcciones escénicas, queda patente que Mertxe y Leire “dirigen” las reminiscencias que contemplan:

Mertxe adulta está sentada contemplando la escena. Se levanta despacio y empieza a cerrar las contraventanas haciendo oscuridad en el bar. Los danzantes con sus voces y risas van desapareciendo. Mertxe adulta se acerca a la puerta y se queda allí mirando hacia afuera. Al rato Leire adulta se acerca a ella y le coge de la mano. Las dos están mirando hacia afuera y por lo tanto de espaldas al público. Se oye la música de fiesta que viene de la calle. Un bertsolari entona un verso. Se oye al gentío. Las dos mujeres siguen de espaldas al público mirando a la calle. Leire a un cierto punto se gira hacia el público y la música se detiene. Hay un silencio largo. Luego la música se reanuda, pero se oye más lejana. Corre hacia una silla y se sienta agitada. Mertxe adulta va detrás y se sienta junto a ella acariciándole el pelo. Entra Leire joven muy nerviosa y se sienta en una mesa. Mertxe joven viene tras ella y se sienta junto a ella. (11)

Con acotaciones así, se traslucen ademanes ambivalentes por parte de ambas adultas – como si de un continuo juego de tira y afloja se tratara– con respecto a su memoria traumática y las implicaciones de la reconstrucción de ésta dentro del bar destartalado.

Pues bien, la memoria dolorosa de la que procura rehuir Mertxe tiene que ver con el fallecimiento de su hermana, Leire, durante el bombardeo de Bilbao por la ofensiva fascista en plena Guerra Civil. Pero las belicosidades no provocan la muerte de Leire de manera directa, sino que agoniza a raíz de un embarazo inesperado. Cuando se entera del embarazo, Leire asegura amar tanto al padre del crío, Ángel, como a su amigo, Luis, provocando así un altercado perenne entre Ángel y Luis. Tal disputa remeda, en cierto sentido, al que dividió a los anarquistas y a los comunistas del bando republicano durante la lucha cainita, pues las dos facciones, al igual que los dos jóvenes, tenían una meta común –amar y cuidar a Leire y a su hijo–, pero ideas divergentes. No obstante, el amor que disfruta con Ángel estriba, sobre todo, en la atracción física, mientras que el que goza con Luis brota, más bien, del cariño y los gustos intelectuales que comparten. Si bien Ángel lucha por la libertad cultural y la de las mujeres, sus actos a veces dejan entrever su machismo –tiene un doble moral con

respecto al amor libre— e incongruencia con las ideales que defiende. Para ambos les resulta difícil poner en práctica el amor libre que pregonan y que Leire anhela para los tres. Al fin y al cabo, la tensión continua entre Luis y Ángel que en ocasiones estalla en violencia puede ser, incluso, una representación en minúscula del mito de las dos Españas —“Estos dos se pelearán siempre [...] por lo que sea”—. Perpetuada durante el franquismo para defender la inevitabilidad de la Guerra Civil, tal mito sostiene que los españoles, por naturaleza, siempre se dividirán en dos facciones, continuamente enfrentadas.

Mientras que el Padre del crío, Ángel —un fanático en lo que se refiere a la contienda y los deberes ideológicos—, lucha en la Guerra Civil, su amigo, Luis, el más romántico, cuida y ama a Leire hasta que, tanto ella como el feto, mueren a causa de la carencia de una buena atención médica, pues la mayoría de los doctores se encontraban en el frente a la sazón. Dicha tragedia atesta, de hecho, a la polémica reiterada a lo largo de la obra en torno a quién sufre más y quién requiere más atención, o bien los soldados del frente, como aseguran los varones, o bien la retaguardia, como aseveran las mujeres. En tanto que los hombres se acercan a las realidades de la guerra por medio de los campos de batalla, las mujeres habitualmente la conciben desde adentro, es decir, desde la perspectiva de su penetración, con frecuencia desapercibida e ignorada, en “la retaguardia” —los niños, los ancianos y las mujeres que no participan de forma directa en la conflagración—, con lo cual los integrantes de ésta no gozan de mucho control sobre su destino. Asimismo, disputan Luis y Ángel sobre cuál responsabilidad es más acuciante, la social o la particular, o por así decirlo, ¿es más importante luchar en el frente para defender al gobierno legítimo de España, o cuidar del bienestar de los allegados que permanecen en la retaguardia? ¿El luchar en la guerra es la responsabilidad de todos los varones? ¿Puede servir de pretexto la conflagración para evadir los compromisos cotidianos? ¿Y qué pasa cuando la guerra colectiva invade el espacio privado, como en el momento en que bombardean la casa de enfrente del bar?

Mientras que el personaje de Ángel simboliza la acción apasionada, Luis representa el pensamiento intelectual y el cariño. Éste rehúye las belicosidades con Leire Joven, por lo que ambos se refugian en el bar bombardeado mientras que Ángel se encuentra en el frente. Mediante sus preguntas agudas, se pone de manifiesto el hecho de que Leire Joven, a pesar de su aparente tranquilidad ilusoria y sueños de fugarse a un exilio utópico, presagie el futuro nefasto y teme por lo artificial del

refugio con Luis: “Luis ¿Tú crees que si no existiera esta guerra nos sentiríamos así de unidos?” Afirma desear “ardientemente y con toda [su] alma encontrar ese sitio que, en ese momento, [cree] que representa todo [su] bienestar. Ese lugar cerrado herméticamente y aislado del resto del mundo”, sino que, de modo perspicaz, no tiene “la total seguridad de que este refugio [le] proteja completamente” (33). Al final, sus aprensiones se convierten en realidad, como explica Luis a Ángel en cuanto éste regresa del frente:

Luis. – Que el mundo se olvidase de nosotros, aunque sólo fuese por poco tiempo. Como decía Leire, vivíamos sin pasado y sin futuro, aislados del mundo. Yo salía de tanto en tanto a buscar alimentos y cosas y me sentía como un sonámbulo que soñaba moverse, caminar y andar en medio del desastre y cuando regresaba a nuestro refugio con ella era como si despertase y viviera de verdad, viviera la vida real.

Ángel. – ¡Pero ella estaba a punto de dar a luz y necesitaba atenciones! ¡Qué locura, Luis, qué locura!

Luis. – Cuando llegó el momento salimos y conseguimos que en medio del caos y la confusión la atendieran. Pero fue tan fuerte para ella el shock de salir a la realidad de la guerra, al mundo, que creo que decidió irse de aquí con su hijo (37).

Irónicamente, la muerte de Leire se debe, al menos parcialmente, al intento de ella y Luis de aislarse de la tragedia social que les rodea, de manera que, cuando fueron obligados a salir por el parto de Leire, ella ya había perdido la capacidad de lidiar con la realidad atroz de la contienda. Y es que, por más que se quiera rehuir, resulta inútil intentar evadir para siempre la realidad, al igual que la memoria social. De hecho, la fatalidad padecida por Leire resulta simbólica de la sufrida por todas las víctimas colaterales de las contiendas: “Murió como un montón de mujeres más al dar a luz en malas condiciones” (38). Por otra parte, Mertxe argumenta que no hay que volverse insensible por el tamaño de la tragedia social. Más bien resulta esencial fijarse en lo particular, en la intrahistoria soterrada, en los ancianos, los niños, y las mujeres que se convierten en víctimas inadvertidas.

Al mismo tiempo, no hay que perder de vista el hecho de que la rencilla perpetua entre ambos personajes masculinos se relaciona, como asegura Candyce Leonard, con la mención del montaje de *Bodas de sangre* de Federico García Lorca en *Bilbao; Lauaxeta, tiros y besos*, puesto que ambas obras se tratan del amor de dos hombres por la misma mujer, el cual desencadena una tragedia (Gabriele y Leonard, *actas de memoria* 72). Pero más allá de la similitud entre ambas obras, este comentario da pie al cotejo entre el fusilamiento por parte de las tropas fascistas del célebre poeta español, Lorca, y el de Lauaxeta, poeta vasco celeberrimo, diez meses después. Efectivamente, a lo largo de esta obra que se sirve del lenguaje coloquial y

lírca a la vez, Agirre intercala la lectura, tanto en vasco como en español, de la poesía de Lauaxeta en la acción dramática. Este poeta forma parte de la memoria cultural del País Vasco, como apunta Luis: “la poesía de vuestro Lauaxeta es puro cancionero popular y también esto es colectivo y no una propiedad privada” (Agirre, *Bilbao* 10).

A medida que desarrolle la acción dramática, se imbrican cada vez más el tiempo dramático de las protagonistas adultas y el de sus homólogas jóvenes. Las adultas reaccionan ante, e incluso procuran intervenir en, el recuerdo que dirigen y atestiguan. Efectivamente, las acotaciones describen la recepción de Leire adulta-espectro de la memoria de su juventud así: “*sigue sentada cabizbaja*” (21); “*tiene una sonrisa en sus labios como una mueca irónica y cansada*” (24); “*se sientan junto a ella las dos mujeres adultas mirándose y riendo, cada vez más y más divertidas*” (28); “*Leire se para al borde del escenario y mira con mirada lejana*” (29); “*abrazadas miran las dos hacia el público [...] mientras la música va tapando su voz ellas empiezan a hacer un movimiento de vaivén, muy suave, parecen dos náufragas a la deriva, que miran soñadoras el horizonte.*” (319). Así describe Leonard la reacción de Leire mientras percibe que su pasado cobra vida nuevamente:

en vez de una catarsis, o un reivindicación del pasado, la rememoración produce un sentimiento de fragmentación psíquica, como una herida que no acaba de cicatrizar. El fantasma de Leire agudiza una crisis, digamos, existencial ya que sigue añorando un pasado más pacífico y el futuro que no logró a vivir. Es como si Leire volviera a los lugares de su pasado como si fuera capaz de saber de qué modo se habría podido evitar tan desastrosos final. (Gabriele y Leonard, *actas de memoria* 69)

Como sugiere la seducción que aquello aún conserva sobre el espíritu de Leire, se puede deducir que inclusive para los muertos sigue importando el pasado en el “presente”. En una ocasión, la aparecida de Leire hasta expresa su ternura para Luis, procurando, sin lograrlo, meterse en el montaje del pasado que observa:

Leire adulta levanta la cabeza y mira a Luis y sonrío con ternura, se levanta y se acerca a él y se abraza a Luis desde atrás, apoyando su mejilla en la espalda del joven y colocando sus manos en sus hombros. Luis separándose de ella se dirige a la puerta, sale fuera y se va. Las mujeres se quedan solas. Mudas. Miran hacia la calle. Leire adulta se agita y las dos corren, una a los brazos de la otra (Agirre, *Bilbao* 21)

Por su parte, es como si Mertxe adulta se percatara de lo delicado que resulta el revivir su pasado, de algún modo, para la rediviva de su hermana.

Pero por otro lado, a ambas protagonistas adultas les provoca gracia contemplar desde la distancia temporal la puerilidad de sus amigos, así como su propia inexperiencia de jóvenes. En una instancia, las hermanas adultas y sus homólogas jóvenes se acercan físicamente, sin que se dieran cuenta éstas últimas:

“*Miran hacia fuera de espaldas al público. Las dos mujeres adultas miran hacia el público. Son como una proyección*” (24). Al final, cuando las dos mujeres de adultas avistan a Luis y Ángel pegándose en un intento vano de adormecer el insoportable sufrimiento anímico por la muerte de Leire con un dolor físico, dichos amigos descubren a las hermanas adultas por vez primera: “*ellos dejan de pegarse y las miran asombrados*”. Mientras que las protagonistas de mayores se cogen de la mano y se despiden de los hombres, Mertxe adulta afirma, de modo melodramático y lírico, que el recuerdo de su hermana le ha acompañado en su vejez. Luis y Ángel, por su parte, “*se miran largo rato*” antes de cuestionar su estado ontológico con un juego de palabras:

Ángel. – ¿Oye, tú crees que estamos vivos?
 Luis. – No lo sé. ¿Hacemos las paces, Ángel?
 Ángel. – ¡Nunca!
 Luis. – ¡Pues sigamos!
 Ángel. – ¿A muerte?
 Luis. – ¡No seas cretino, seguro que ya estamos muertos! ¡Venga en guardia! (39)

Por primera vez, los jóvenes resultan capaces, o así parece, de percibir el futuro, y por ende, a las homólogas adultas de Mertxe y Leire.

En una escena un tanto surrealista, se entretrejen y se solapan las reminiscencias de Mertxe adulta, como si se tratara de una imagen de la memoria funcional: “[*la escena*] *va adquiriendo colores distintos, unas veces roja, otras veces se pone amarilla, otras veces se pone verde [...] Mertxe adulta mira como las jóvenes Mertxe y Leire se acercan a Leire adulta para ayudarle a limpiar vasos. Leire adulta en realidad podemos ver que es Luxi, la madre de las jóvenes.*” (39). Al darse cuenta de la ausencia del espíritu de Leire, Mertxe adulta interpela: “¿Dónde estás, Leire? ¿Has vuelto a esconderte? Ahora me tengo que ir, pero seguiremos jugando, verás que bonitos barcos construiremos...Adiós Leire, ¡Nos veremos en la playa junto a la orilla!” Luego de afirmar que seguirá convocando al recuerdo, y por ende a la muerte viviente de Leire, la escena da paso a la imagen simbólica final:

Queda todo en penumbra. El silencio es denso. Algunas siluetas, como fantasmas, cruzan el escenario silenciosamente. A veces, incluso oímos algún suspiro. Al rato un motor ruidoso rompe el silencio. Al poco unas voces que nos llegan del otro lado de la puerta.
 Voces – ¡Vamos a empezar con esta parte del edificio! ¡Adelante! ¡Adelante! ¡Adelante la excavadora! ¡Sí! ¡Sí! ¡Para el domingo no tienen que quedar ni los escombros! ¡Vamos! ¡Vamos! ¡Adelante la excavadora!
Toda la parte del bar se desmorona por impacto de la excavadora. (39-40)

Se supone que los fantasmas son, en realidad, los espíritus vivientes que aún habitan el bar, convirtiéndolo en un Lugar de la Memoria colectiva viva y activa. Después de

la destrucción de este antiguo espacio de la memoria –acto que recuerda al final de *La huerta de los cerezos* de Chéjov–, conviene fijarnos en la última didascalia de la obra: “cuando salen los actores a saludar su aspecto y sus ropas los hacen casi casi irreconocibles.” (40). De seguro, el cambio de tal aspecto se trata de una secuela del derrumbamiento de este Lugar de la Memoria: los muertos vivos y la remembranza que interpretan estos actores han vuelto desconocidos para la memoria cultural venidera. De este modo, el público se convierte en testigo singular de una memoria colectiva en peligro de desvanecer, pero cuyas huellas, por más imprecisas y tergiversadas que sean, jamás se podrán suprimir enteramente.

Una excepción a la predilección por los muertos vivos del tercer grupo –el de homólogos de personajes vivos–, Ripoll se nutre de la primera categoría de redivivos, es decir los de amigos difuntos de personajes vivos, en *Los niños perdidos* (2005), una obra cuya acción dramática desprende, en su totalidad, de la mente de Tuso, un personaje que se comporta como un niño sempiterno a raíz de su retraso mental. Ya que consiste en teatro de la enigma, en el que se aúna el mundo fantástico y el real, no nos percatamos hasta el final que los tres niños con los que Tuso dialoga de modo natural se tratan, en realidad, de redivivos que dimanaban de los recuerdos nostálgicos de Tuso –“no existimos ninguno, solo estamos en la cabeza del Tuso [...] solo existimos en su memoria” (Ripoll, “Los niños” 167)–, quien procura aliviar su soledad y lidiar con una memoria traumática. Habiéndose hartado de atestiguar al abuso atroz con el que la Sor –el otro personaje que interviene en la obra– se ensañaba con estos tres niños encerrados en el orfanato de monjas, Tuso admite, en un momento catártico al final de la obra, que había ingeniado a propósito el tropiezo que terminaría matando a la Sor. Por ello, Tuso confiesa a los tres huérfanos en el desenlace, con evidente regodeo, que la había arrojado por la escalera a poste, nada más atestiguar como apaleaba a los dos niños mayores, el Marqués y Lázaro, mientras lanzaba al más pequeño, Cucachica, por la ventana por haberse orinado: “¡Yo no quería! ¡Pero cuando vi que empujaba al crío por la ventana y que se liaba a palos con vosotros con esa saña...! ¡Me entró un coraje...! [...] ¡Y cuando llegó a mi altura...la empujé! ¡No se cayó sola, la tiré yo! ¡Era de ver el golpazo que se dio! ¡Bajaba los escalones con la cabeza, con la nariz, con los morros!” (163).

En cambio, durante la mayor parte de la acción dramática, tanto Tuso como estos huérfanos –los franquistas se les habían arrebatado de sus padres republicanos, quienes se encontraban o bien en la cárcel o bien fusilados durante la contienda civil,

para enviarles a este orfanato religioso— soslayan el tema de la muerte de la Sor temible, quien ha regido sus vidas de modo cruel durante tanto tiempo. Así y todo, a lo largo de la acción dramática, dicha monja se asoma a ratos, o más bien el espectro viviente de ella que, por su manera de ser y aspecto distorsionado, con frecuencia parece haber salido de la ultratumba:

Ruido fuera. Los tres niños se esconden en el armario. Entra la Sor con un cuenquito.

Sor. — ¡Nenes! Os he traído un poquito de leche. ¡Leche! Como los niños de pago. No os quejaréis de cómo os tengo. Como a marqueses (*Tantea, coloca el cuenco al lado del otro plato. Busca la asilla y se sienta.*) ¡Ay, qué vida negra! ¿No salís? Condenados chiquitines... ¡Mici, mici, mici...! Desgraciados. ¡Hay que ver! Yo aquí, trayendo cositas ricas, y vosotros que no sois capaces ni de darme un lametazo. ¡Qué condenados! ¡Qué condenados chiquitines! Aprovechad, aprovechad que sois pequeñitos, que luego... ¡Ay, qué vida! ¡Hay que ver! (*Poco a poco va quedándose paralizada, como sin cuerda, con los ojos vacíos, huecos...*) (135)

De hecho, la forma maniquea y fantasmagórica con la que se conduce esta efigie o caricatura viviente de la Sor le concede cierta afinidad con un ogro o monstruo recién salido de un cuento de hadas. Así describe Ripoll lo atractivo y lo lúdico de los muertos vivientes sobre la escena: “Es ese juego. No sabemos adónde nos vamos cuando nos vamos de aquí; si estamos vivos por los recuerdos, por los objetos, si o estamos en ningún lado, si eso no existe nada más que en lo que se quieren creer los que se quedan vivos...” La dramaturga también hace referencia a los que han influido en el aspecto sobrenatural tan popular en su dramaturgia —a saber, Sanchis Sinisterra, Yeats, y Kantor—, y reconoce, por lo demás, lo popular que se han vuelto los redivivos entre los autores dramáticos por su teatralidad: “Lo paranormal, el mundo de los muertos, es algo que seduce muchísimo y que te da pie a contar muchas cosas, sobre todo cuando son historias pasadas [...] Desde el momento en que tienes un código en que los personajes están y no están, son y no son, cualquier cosa es posible” (Henríquez, “Soy nieta” 124). Al fin y al cabo, los muertos vivientes resultan ser bastante teatrales.

Por tal razón, no hay que perder de vista que esta rediviva es, en rigor, fruto de la memoria de los niños, cuyos espectros vivientes, a su vez, se originan en la memoria de Tusó, el único personaje vivo. Cabe subrayar la aclaración de Ripoll con respecto a la selección de niños como protagonistas, pues aparte de responder a una reivindicación histórica —es un grupo al que la historia oficial ha hecho caso omiso—

,¹⁷⁷ tiene un motivo estético: “El mundo de los niños [...] proporciona una teatralidad alejada del naturalismo y es otro tipo de teatro, que a mí me gusta” (Henríquez, “Soy nieta” 122). Puesto que la muerta viviente de la Sor procede de la memoria de Tuso, un niño sempiterno en virtud de su retraso mental, –y el recuerdo de las evocaciones de los espectros vivientes de los niños–, la realidad se deforma y se ensancha, sin alterar lo verídico, patentizándose de forma esperpéntica, grotesca e incluso sobrenatural. Así, por ejemplo, detalla Ripoll, en las acotaciones, las intervenciones horripilantes de la Sor que interrumpe los juegos inocentes de los niños: “*Pasos fuera. Cada paso retumba como un terremoto“;*”*Con voz cavernosa y aterradora y utilizando el cazamariposas por sorpresa cada vez que lo considera oportuno*” (“Los niños” 138-139). Aun más, dentro del espacio único del cuarto del orfanato desvencijado y claustrofóbico, el Lugar de la Memoria de Tuso, el decorado tétrico – “*Un armario de luna de tres cuerpos, desvencijado, lleno de polvo y telarañas. Somieres oxidados, un sillón de dentista roto, un carrito de madera, imágenes de santos a las que les falta un ojo o alguna manaa, un biombo de enfermería con la tela rasgada, un crucificado sin cruz*” (Ripoll, “los niños” 133)– intensifica el ambiente fantasmal de esta pieza, repleta de juegos y confluencias temporales.

No hay que perder de vista, sin embargo, que el ambiente surrealista alterna y se solapa con los momentos naturalistas, caracterizados por el lenguaje coloquial y el humor tierno que define una gran parte del diálogo entre los niños y Tuso. Así, por ejemplo, el error dulce de uno de los huérfanos de llamar al automóvil el “otromóvil.” Asombrosamente, a pesar de encontrarse en una situación límite, estos niños consiguen llevar vidas relativamente normales,¹⁷⁸ de forma que los atropellos que experimentan se normalizan. Así cuenta Lázaro cómo las monjas procuraban quitarle la memoria de sus padres e incluso la identidad:

A cada asilo que iba, las monjas iban y me cambiaban el nombre: en uno me pusieron Sánchez Pérez, en otro Magro Hermosilla, como la directora, que era más fea y estaba más gorda...y aquí, para abreviar, Espósito. Y yo no soy Expósito, que de verdad, de verdad, mi padre se

¹⁷⁷ En la entrevista de José Henríquez, Ripoll asegura: “Las cosas que yo escribo es porque las quiero vomitar: son cosas que me remueven, y más aún el tema de los niños, del que se sabe poquísimo (“Soy nieta” 120).

¹⁷⁸ Su capacidad de llevar una vida relativamente normal en una situación espeluznante se debe, como aclara Ripoll, a qué los críos tienen un cierto desparpajo que les permite bregar con una cosa monstruosa y convertirle en cotidiana: “Supongo que en la guerra (y eso lo cuentan muchos testigos), sería completamente normal para los críos irse al cementerio a contar los fusilados”. Más aún, la amalgama de la ingenuidad y la lucidez en estos personajes, puede resultar, según Ripoll, en protagonistas que “son como niños grandes”, en la línea del teatro de Arrabal (Henríquez, “Soy nieta” 123-124).

llama Lázaro Alonso y mi madre Visitación, o sea Visi, Quintana, que de eso si que me acuerdo perfectamente. Pero las monjas nunca me quieren hacer caso, ni con lo del apellido, ni con lo de que soy de Badajoz, y que me acaban poniendo el nombre que les da la gana [...] La primera vez me cogí una rabieta...Claro, les echaba mucho de menos y, encima, van y me quitan los nombres...pero luego ya me acostumbré y ya, casi, ni me acuerdo de cómo son. (Ripoll, "los niños" 160).

A la vez que se les van quitando las retentivas y la niñez, los niños demuestran una gran fortaleza, pues conservan su sentido de humor, juegan, sueñan, cantan, cuentan historias, y montan un teatro improvisado. Como niños casi normales, se riñen de modo cruel en algunas ocasiones y se muestran bastante solidarios en otras.

Así y todo, entre tales juegos y cantos se deja entrever la memoria funcional. En una ocasión, el deseo, al parecer infantil, de Cucachica de jugar a los trenes se convierte en una oportunidad de colocarse de nuevo, si quiera mediante el juego, en el lugar traumático en el que los franquistas lo arrancharon de los brazos de su madre. Una vez en el tren de nuevo, por vía de la imaginación, rememora y da voz a su historia trágica. De modo semejante, con frecuencia el pasado surge para colarse en el presente dramático a raíz de la semejanza entre las emociones experimentadas en el momento de la acción y las que corresponden a las desgracias sufridas por los niños y Tuso en el pasado. Tal memoria emocional llega a desbordar a Tuso. En efecto, nada más entonar el Marqués y Lázaro una canción del bando vencedor, "*Prietas las filas*", Tuso suplica que se callen: "*La canción le trastorna, le recuerda cosas que no quiere. Se tapa los oídos, grita, se retuerce, gime.*" (145). De esta forma, Ripoll teatraliza los efectos de un atropello cruel padecido durante la Guerra Civil: Tuso confiesa que, por admiración, decidió unirse al canto de *Prietas las filas* durante el desfile del bando nacional, hecho que indujera a algunos soldados sádicos a tirarlo al río, entre burlas sobre su retraso mental. Como Tuso esclarece: "Cada vez que oigo cantar esas canciones, me acuerdo de toda el agua que tragué y de lo que se reían y me pongo muy nervioso" (150) Por así decirlo, su reacción emocional da cabida al recuerdo de las injusticias experimentadas por él.

La memoria traumática resurge nuevamente por medio de los sonidos. A título de ejemplo, en una ocasión se oye el rumor de aviones de combate. Asimismo, a través de la psicofonía, Ripoll entreteje varios momentos del pasado de los niños y Tuso –entre los cuales se incluye el del último trance de los niños– con el momento actual de la acción dramática, durante el cual los protagonistas evocan el pasado. En efecto, el montaje por parte de los huérfanos del teatrillo de la Organización Juvenil Española que les adoctrinaba a los niños en la ideología franquista, así como la

amenaza por parte de sus compañeros de tirarle por la ventana, dan pie a recuerdos que se ponen de manifiesto mediante el sentido del oído:

Sonido de aviones. Los niños quedan paralizados. El sonido se acerca peligrosamente.

Cucachica. – ¡Los alemanes! ¡Son los alemanes!

Los aviones comienzan a bombardear. Los niños se tiran al suelo. Lázaro sale de su escondite y se reúne con los otros. Sobre el ruido de las bombas retumban los pasos y las carreras fuera. Se escuchan voces, gritos, susurros...espectrales, como venidos de otra dimensión, que repiten frases y palabras inconexas, sin sentido aparente.

Las voces. –El aire; no me des más golpes; ¡No, al agua no!; Tiene fiebre; A la enfermería; ¿Dónde está mi niño?; Tengo hambre; Me duele; Destacamento hospicio; Todos al tren; Al desván por meón; este niño está muerto; Mi hijo; Quiero ver a mi hijo; Tu hijo está muerto; A este niño le han matado a palos; No sé nadar; Tengo hambre; ¡Mamá!; ¿Dónde está mi mamá?; Tengo mucho frío; ¡Llama a una ambulancia!; El aire; Está frío; A la enfermería no, que de ahí no se vuelve; A tu padre lo han fusilado; ¡No me pegues más!; Aceite de ricino; Tiene gusanos; ¡Sacarnos de aquí!; el piojo verde; ¡Gol!; Tiene ‘la Pepa’; ¡Mi niño, no me quitéis a mi niño!; Verdugos; Quiero salir...

El bombardeo cesa. Los aviones se alejan y, con ellos, las extrañas voces. Los niños están helados, abrazados y llorosos.

Cucachica. –Jo, yo me quiero ir de aquí.

Lázaro. –No podemos. Ya sabes que no podemos. (148)

Esta suerte de psicofonía que parece surgir de otra dimensión tiene sus raíces, cómo no, en la realidad bélica experimentada por los niños y Cucachica. Al fin y al cabo, estos sonidos entreverados resultan ser una mezcla de *flashbacks* dentro de la analepsis principal que toma forma a través de los muertos vivientes de La Sor y los niños, productos, insistimos, de una aleación de la imaginación y la memoria verídica de Tuso. Si bien estos sonidos psicofónicos surgen de las evocaciones de los niños y Tuso, también es cierto que provienen de un tipo de memoria inter-generacional, ya que incluyen la de los progenitores de los niños, quienes ruegan a los franquistas desesperadamente que no les quiten a sus hijos. En efecto, hay una voz –la que asegura que “su hijo está muerto”– que es imposible que la haya oído uno de los niños en vida. Es por eso que sostenemos que las evocaciones que se conocen por la psicofonía vienen a ser intergeneracionales, y por ende, caben en la memoria colectiva.

Por lo demás, no cabe duda que la amenaza omnipresente de esta monja despiadada y ciega que encarna todas las vilezas concebibles planea sobre las acciones y el diálogo de los niños y Tuso. El espectro viviente de tal religiosa desalmada –el cual se supone que corresponde a su forma de ser, de viva, filtrada por la memoria de Tuso y los niños–, abusa física y mentalmente de los niños de manera atroz, les castiga de modo inhumano, les aterroriza con sus amenazas del infierno, les achaca su sino cruel de huérfanos a la fuerza, y más aún, procura obligarles a renegar de sus padres. De ahí que resulte curiosa la confesión de La Sor que había elegido

renegar de sus propios padres por republicanos –su madre estaba presa y su padre fusilado– a causa de su fe. Como un eco macabro, resuena su petición a su madre republicana que se olvidara de que alguna vez tuvo una hija: “Olvídense. Olvidar, olvidar, olvidar, olvidar...” (140). Quizá eso sea el motivo por el cual se desquita despóticamente de su amargura y culpabilidad con los niños indefensos.

Prueba de la influencia persistente de su antigua relación traumática con La Sor es el hecho de que, ante su espectro viviente, los niños y Tuso reaccionan como si hubiera estado viva durante la mayoría de la obra y esquivan el tema del día fatídico de su muerte:

Marqués. – ¡Pensar ni que ocho cuartos! ¡Matarla! ¡Había que haberla matao!

Lázaro. – ¡Pero si ya está muerta!

Silencio enorme, pesado como una lápida.

Lázaro. –Idiotas, ¿no os dais cuenta de que ya está muerta del todo?

Marqués. – ¡Cómo va a estar muerta!

Lázaro. –Porque está muerta. Si no estuviera muerta habría entrado. No puede pasar porque está muerta.

Marqués. –Menuda tontería.

Lázaro. –Nada de tontería. Se le nota, se nota cuando se acerca. No es como antes. Está muerta, difunta completamente. ¿Tú la has visto alguna vez fuera, Tuso?

Tuso. –No. Desde que pasó lo que pasó, no [...] No quiero saber nada.

Marqués. – ¿Pero cómo va a estar muerta, si viene con más mala leche que nunca?

Lázaro. –Viene a vengarse. Es su fantasma, que viene a vengarse.

Marqués. – ¡Los fantasmas no existen! (155)

Con la excepción manifiesta de Lázaro –el más perceptivo y el líder del grupo, cuyo nombre simbólico se deriva, seguramente, de tocayo bíblico, resucitado milagrosamente por Jesús–, se empeñan en desechar cualquier sugerencia del día fatal en que todos fallecieron, salvo Tuso, por la profundidad del trauma experimentado a la sazón.

Por más que se afanan en hacer caso omiso a sus recuerdos de la Sor malévola, éstos no dejan de penetrar sus vidas, al igual que la rediviva de la Sor que se infiltra a cada rato en la habitación antigua de los niños. En efecto, a través del diálogo y las acciones de los huérfanos, queda patente el poderío que esta difunta viviente sigue ejerciendo sobre sus vidas tiernas. Ello se pone de relieve a lo largo de esta obra, salpicada de momentos de comicidad negra, irónica y patética. Así por ejemplo el anhelo de Cucachica de cambiar la vida terrenal por la del infierno con tal de que pueda saciar su hambre: “Oye, ¿y si vamos al Infierno y nos meten en la olla del cocido, nos lo podremos comer?” Sin duda, los niños procuran racionalizar una situación límite que les parecerá normal a su corta edad.

El comportamiento odioso de la Sor también repercute en las relaciones entre Tuso y los niños, quienes son fácilmente influenciados. Por tanto, remedan los insultos y amenazas de La Sor, e incluso juegan a castigarles los unos a los otros. Asimismo, se pelean, se explotan, juegan a la muerte de esta monja cruel, y como pequeños calcos de La Sor, hasta critican a los progenitores de sus compañeros. Con todo y eso, está claro que los niños desamparados se consideran inermes ante el espectro omnipotente de la difunta, es decir ante la memoria traumática que poseen de ella:

Lázaro. –Va a dar igual. Ya encontrará la manera de colarse. Es un fantasma y los fantasmas lo pueden todo. No tenemos nada que hacer.
 Marqués. – ¡Los fantasmas no existen!
 Lázaro. –Pues si no existen, tú me dirás que es. Está muerta y remuerta, que bien que vimos el entierro desde aquí.
 Marqués. –Seguro que nos engañaron y se salvó.
 Lázaro. –Ya, y por eso la hicieron el velatorio y obligaron a todos los niños a besarla metida en el ataúd, que nos lo contó el Tuso, que estaba fría y tiesa como una mojama...
 [...]
 Cucachica. – ¿Y la matamos nosotros?
 Lázaro. –No lo sé. A lo mejor...
 Cucachica. –Pero si lo hicimos sin querer...
 Lázaro. –Eso a los fantasmas rabiosos les da igual.
 Marqués. –Lo del entierro era un teatro. Se salvó, seguro que se salvó. Por eso viene tan de seguido. Siempre habíamos pensado que se salvó.
 Lázaro. – Y una caca. Lo habrás pensado tú, que yo siempre he sabido que algo raro pasaba.
 Marqués. – ¿Y por qué no lo dijiste antes, tío listo?
 [...]
 Lázaro. – ¡Idiota! ¡Porque venía de Pascuas a Ramos y no nos había encontrado...! Pero ahora es distinto. Ya sabe que no somos los gatos. Ya sabe que todavía estamos aquí y no va a parar hasta que pueda entrar y nos vuelva a hacer lo que nos hizo.
 Cucachica. –Yo no quiero que me vuelva a tirar por la ventana.
 Marqués. –Toma, ni yo que me dé palos hasta echar sangre por la boca...
 Lázaro. –Hay que prepararle una trampa para obligarla a que se marche para siempre. (156-157)

De algún modo, los niños y Tuso procuran tomar control de una situación que, de vivos, les desbordaba. Intentan, por ejemplo, asesinar a la Sor de nuevo. De modo metateatral, Cucachica se disfraza de sus superhéroes –irónicamente algunos santos– con el fin de adquirir un poder superhumano y así vencer a la villana fantasmal de su tebeo o dibujo animado, es decir la Sor.

Semejantes evocaciones conmovedoras se convierten en una imagen teatral visible y palpable a la rediviva de la Sor, quien corresponde a su homóloga de viva, a la vez que personifica, de modo maniqueo, una entidad virulenta, magnificada por corresponder a los recuerdos del pasado, y por ende a la imaginación de los niños y de Tuso:

Tuso. – (*Completamente aterrorizado.*) ¡La he visto! ¡La he visto! ¡Estaba ahí, en la puerta, igualita que cuando se despeñó por la escalera! ¡Es ella y está igualita!

Marqués. – ¿En qué quedamos? ¿Está viva o no está viva?
 Lázaro. – ¿Lo veis? ¿Lo veis? ¡Es un fantasma!
 Cucachica. – ¡Mamáaaa!
 Marqués. – ¡Es mentira! ¡Tuso nos engaña para reírse de nosotros!
 Cucachica. – ¡Me hago pis!
 Tuso. –Está ahí, sin moverse de la puerta! ¡Y se ríe! ¡Se ríe sin dientes, pero se ríe! [...] ¡Es verdad, que lleva la misma ropa y el mismo vergajo, pero no huele!
 Lázaro. – ¡Los fantasmas no huelen!
 Cucachica. – ¡Me hago pis, me hago pis, me hago pis...!
 Tuso. – ¡Y le sangra la nariz! ¡Está igual! ¡Igualita que aquel día! ¡Con la nariz torcida y el matoma en el ojo y todo!
 Cucachica. – ¡Ay, mamáita, que tengo mucho pipí!
 Marqués. – ¡Pégala un tiro, Tuso!
 Lázaro. –No, que a los fantasmas les dan iguala los tiros, y si rompe la puerta entonces si que va a entrar.
 Tuso. –Igualita, igualita. Así, con los ojos en blanco, como con natas, y esa cara de pergamino amarillo. Igual, igualita. Como si no hubiera pasado el tiempo.
 [...]
 Cucachica. – ¡Que cada vez están más cerca las baldosas! ¡Ay, mamá! ¡Mamáita, que me caigo y me espatarro!
 [...]
 Tuso. – ¡Si no se ha ido! ¡Está ahí, con los ojos como natas! ¡Y yo no quería!
 Marqués. – ¡Por tu culpa, meón de mierda! Por tu culpa me dio con el bastón en las costillas, y en la cabeza...
 Tuso. – ¡No queríaaaa!
 Cucachica. – ¡Mamáita, que se me ha roto todo el cuerpo! ¡Mamita, que ya no hay quien me componga!
 Marqués. –...Y mientras me daba con el bastón en las narices me decía. ‘Rojo de mierda, hijo de Satanás’.... Y yo, venga a sangrar por los oídos y por la boca, que todo me sabía a sangre...
 Tuso. – ¡Que fue sin querer! (162)

La magnitud del trauma, cuya memoria provoca, insisto, el espectro viviente de la Sor, desata un paroxismo incontrolable entre los tres niños y Tuso –cabe subrayar que Lázaro lo maneja de modo más sensato–, quienes llegan a re-experimentar el trauma mediante la evocación de las emociones correspondientes, a saber, el terror por parte de los niños y la culpabilidad y cólera por parte de Tuso.

De hecho, la confesión de Tuso de su responsabilidad en la muerte de la Sor, desencadena otra admisión por parte de los niños, quienes por fin reconocen su calidad de difuntos vivientes:

Marqués. –O sea, que está muerta, muerta.
 Tuso. –Y remuerta, pero yo no quería, de verdad. Solo quería que nos dejara en paz.
 Lázaro. – (*Atando cabos.*) ¡Madre mía!
 Cucachica. –Mamita, no entiendo nada ¿Quién está muerta?
 Marqués. – ¡Así que la culpa la tiene el Tuso!
 Tuso. – Yo no quería...Y les decía a las monjas: ¡que hay dos niños encerrados! Pero ellas me contestaban: ¡Cállate imbécil, que es que eres más tonto...! [...] Y yo seguía: que hay dos niños, que hay dos niños... Y sor Irene: ‘¡Imaginaciones!’ Y las otras: ‘¡Jesusito se ha caído porque era muy travieso y es una desgracia!’ Y la Alpiste, que no paraba de repetir: ‘Dios así lo ha querido, ¡qué la vamos a hacer!’
 Lázaro. – ¡Madre mía!
 Tuso. –Y yo seguía todo el rato: que hay dos niños, que hay dos niños, pero nadie me hacía caso. Pa mi que sabían con el pastel que se iban a encontrar y pensaron que cuanto más tarde mejor.

[...]

Marqués. – ¿Es que no lo ves? Si no hubiésemos subido para liberar el meón ese, no nos hubiera pillado y Tuso no la habría tirado por las escaleras y no nos habría pasado nada.

Lázaro. –Pero había que sacarle de aquí. Hacía mucho frío y había que sacarle de aquí [...]
Otra noche más solito y con la tos que tenía y se nos moría.

Marqués. –Pues mira lo que hemos conseguido. Para que éste no pasara una noche solo, aquí estamos los tres para toda la vida.

[...]

Lázaro. – ¿Es por eso que tú te has hecho mayor y nosotros no?

Tuso. –Digo yo que será por eso [...] Al final conseguí que subiera Sor Irene y cuando os vio tiesos y llenos de sangre casi se vuelve loca. Decidieron no dar parte para no montar un escándalo. Total, ya erais niños perdidos. Al fin y al cabo, los niños de aquí no existen. Son como fantasmas y nadie va a reclamar por ellos. Mejor echar tierra encima, nunca mejor dicho...

Cucachica. –No me entero. ¿Y yo dónde estaba?

Tuso. –No lo sé. Ya llegaste muerto al hospital.

Marqués. –Tuso eres un trolero.

Cucachica. –Pero... ¿ahora estoy muerto?... ¿Estamos muertos?... ¿Y si estamos muertos, por qué mi sigo haciendo pis?... ¿Y dónde está el Cielo?... ¿Y dónde están los garbanzos del cocido?... ¿Y dónde está mi mamá?... Tuso: ¿dónde está mi mamá? (164-166)

Al final de las cuentas, Tuso resulta poseer un coeficiente intelectual mayor que el de las monjas. Por lo demás, las preguntas que hace el redivivo Cucachica resultan ser las mismas cuestiones metafísicas y espirituales que nos planteamos los vivos.

Por así decirlo, la muerte, según el código teatral de Ripoll, es una continuación de la vida, con tal de que alguien te recuerde en un lugar de la memoria particular. Por otra parte, no hay que perder de vista que el hecho de estar muerto también aporta algunas ventajas considerables. Los espectros vivientes gozan de más libertad, por ejemplo, a la hora de proceder sin miedo. Efectivamente, cuando se entreveran la memoria bélica y la personal de Tuso, desencadenando por última vez los sonidos y voces de psicofonía tétricas, nadie se amedrenta, puesto que se percatan, por fin, que son meras reproducciones sonoras que estriban en la memoria de Tuso. Los niños se dan cuenta, asimismo, que resulta imposible morir de nuevo, como dilucida Lázaro:

Lázaro. –Total, como soy un fantasma, nadie me puede regañar. [...] Que entre [La Sor] si tiene narices. Total ya estamos muertos...

Tuso. – ¡Pero yo no!

[...]

Lázaro. – ¿Tú tienes miedo de nosotros?

Tuso. –No.

Lázaro. –Pues ella es como nosotros: aire, nada, tu imaginación. Abre la puerta, Tuso. [...] Ya no nos puede asustar, y si no nos mete miedo desaparece. Si no nos da miedo no existe, esa es su razón de ser, ¿no lo entiendes? (166-167)

Con mucha sagacidad, Lázaro determina que el espectro viviente amenazante de la Sor, se trata, en realidad, de una mera imagen que nace de las evocaciones traumáticas que poseen de esta monja despiadada. Al comprender mejor el origen de la imagen

torva que les persigue con su imagen aterradora, los niños resultan capaces de desligarse del miedo y de marcharse hacia un futuro esperanzador dentro de “la muerte”:

Lázaro. –Ya no eres de los nuestros, Tuso.

Tuso. – ¿Y me voy a quedar solito?

Lázaro. –No lo sé. Abre la puerta.

Tuso. –No, que os marcháis.

Marqués. –Abre la puerta.

Cucachica. –Abre la puerta, Tuso.

Tuso, cabizbajo, abre la puerta. Una luz muy potente entra desde el exterior. Los niños, alegres se dirigen hacia ella. El último en salir es Cucachica, que se despide del Tuso con la mano.

Cucachica. –Adiós, Tuso.

Una ráfaga de aire cierra la puerta. La luz desaparece. Tuso se despide con la mano mientras se abraza a la peluca de San Judas, de Cucachica, y se sorbe los mocos y las lágrimas. (167)

Con este desenlace tierno y animoso, Tuso prueba que después de comprender mejor a los fantasmas literales del pasado, se ha vuelto capaz de dejarlos marchar, si bien todavía con nostalgia para sus amigos. Se supone que podrá continuar con su vida de algún modo, ya que ha hondeado en el pasado y ha salido con mayor comprensión del mismo, así como su papel en él. De ahí que, tanto las imágenes de los redivivos de la Sor como las de los niños, se ausenten. Seguramente, la valentía de Tuso para confrontar el pasado y su responsabilidad en el mismo simboliza el proceder que Ripoll cree que debe emprender el país entero con respecto a la memoria histórica de la Guerra Civil, de modo que los españoles podrían desprenderse de los fantasmas del pasado y avanzar hacia un futuro mejor.

Cabe subrayar, por último, que al igual que las tres obras suyas que versan sobre el exilio español, Ripoll reúne su propia memoria personal –la madre del compañero sentimental de la dramaturga fue secuestrada y encerrada en un orfanato provisional de monjas durante la Guerra Civil– con la documental en *Los niños perdidos*. Tanto un viaje al “pueblo fantasma” de Belchite, como las historias de su abuela que le dieron a conocer la intrahistoria de la Guerra Civil, han sido fuentes de inspiración personales y colectivas de esta dramaturga.¹⁷⁹ Como sostiene la propia autora:

¹⁷⁹ La dramaturga da su testimonio personal así: “Mis abuelas hablaban mucho. Mi abuelo se murió sin decir una palabra. Y luego de la casualidad de que la madre de Mariano [su pareja] estuvo en un colegio religioso de ‘Auxilio Social’, también por una razón clásica. La historia no se sabe muy bien, porque ella tampoco hablaba mucho. Parece ser que al abuelo de Mariano lo mataron unos falangistas por haber albergado en su casa a un maquis. Arrastraron su cuerpo atado a un caballo; sólo por los jirones de la ropa lo pudo reconocer su abuela. Ella también estuvo presa mucho tiempo, a un hermano de 17-18 años lo ahorcaron, y a la niña, que sería la madre de Mariano, la metieron, como dicen algunas señoras en testimonios, en una ‘cárcel para pequeñitos’, que eran los albergues, los

En documentales que he visto y en mis lecturas he sabido que se están desclasificando documentos –¡hablamos de 2005!– y todavía hay otros que siguen clasificados, cuyos testimonios demuestran que hubo una gran cantidad de adopciones ilegales en esa época. O sea, que hay mucha gente de sesenta y tantos años, viviendo con la creencia de que son hijos de unas personas... Es exactamente lo mismo que sucede en Argentina y en Chile. Y mientras que hay una enorme cantidad de material escrito y audiovisual sobre el tema argentino, aquí es como si no hubiera existido (Henríquez, “Soy nieta” 122)

Para acentuar la verosimilitud entre el sino de los protagonistas de su obra y los niños que realmente fueron arrebatados de sus parientes durante la Guerra Civil y la posguerra, Ripoll pretendió poner, en un monitor en la entrada del teatro, documentales sobre los niños desaparecidos entre la intrahistoria y la desmemoria de aquella época. Así es que, la dramaturga consigue dar a conocer, por lo menos en parte, esta faceta, verídica y ficticia a la vez, para que influya en la memoria colectiva española, mitigue la tendencia del pueblo español a la desmemoria histórica extendida, contribuya al encauzamiento de la memoria colectiva torcida, y dé voz a los últimos testigos del conflicto de 1936: “Hay una serie de pseudo historiadores y pseudo intelectuales, como Pío Moa y compañía, que están haciendo una cosa absolutamente revisionista en el sentido de que ‘no hubo represión’, y estas cosas, a base de repetirlas, se acaban creyendo, y dentro de unos años no quedará nadie vivo para recordar aquello” (Henríquez, “Soy nieta” 122).

Al igual que en *Los niños perdidos*, la incorporación de espíritus vivientes y lo metateatral se entrecruzan en un ambiente que remite al del realismo mágico dentro de una pieza enigmática en *Père Lachaise* (2002) de Itziar Pascual. En una nota introductoria a esta obra, se describen las características de los seis personajes, representados por tres actores, que intervendrán en ella. Así, por ejemplo, se delinea al protagonista Cundo: “Joven de Jaraiz de la Vera, convencido de que otro mundo es posible. Le inquieta el olvido y la desmemoria. Está buscando su lugar y su ser” (Pascual 17). De esta manera, Pascual incide en los roles variados que todos asumimos en la vida por medio de la mudanza de papeles –sendos representan tanto a un personaje vivo como a un muerto viviente– entre los tres intérpretes. Existen, aparte de las lógicas semejanzas físicas entre el aparecido y el vivo desempeñados por el mismo actor, similitudes sugestivas entre las personalidades de algunos espíritus y otros personajes vivos.

hospicios, los orfanatos de Auxilio Social, en este caso religioso. Esto ocurrió en Cuenca, una zona en la que había muchos maquis y las represalias fueron terribles. (Henríquez, “Soy nieta” 119)

Dentro del texto lírico, neorrealista y misterioso, Pascual se vale de abundante musicalidad, intertextualidad, y plasticidad, amén de técnicas cinematográficas. A título de ejemplo, cabe citar el fundido con el cual termina la primera escena: “*Las palabras de Cundo se van desvaneciendo. Se hacen más lentas y pesadas. Se hacen imperceptibles. Coreografía de la revelación. Tiempo detenido.*” (56) Esta acotación y otras parecidas solicitan, también, una suerte de mimo o dramatización muda. En efecto, al mismo tiempo que Michel y Carlota están dialogando sobre el escenario, el hermano de ésta, Cundo “*se detiene observando un aspecto del mapa del cementerio. El mapa se desliza de sus manos hacia el suelo. Los movimientos de Cundo se transforman repentinamente en calidad e intención. Gestos espasmódicos, coreografía de una revelación*”. A la vez que Carlota y Michel conversan sobre las leyendas del cementerio, Cundo desarrolla una escena muda y simultánea en otro espacio escénico, el mismo que representa otra parte del cementerio.

Con respecto al inicio de la acción dramática en la oscuridad, esto permite que el espectador acompañe a Carlota, por medio del diálogo, en su mirada por la lente de una cámara. De modo teatral, Carlota saca la foto de su hermano Cundo:

En la oscuridad. Se escuchan las voces de Cundo y Carlota.

Carlota. – No veo nada.

Cundo. – Si no quitas el dedo del objetivo no puedes hacer la foto.

Carlota. – Ahora.

Luz. En escena, Cundo y Carlota. Carlota tiene en sus manos una máquina fotográfica. Cundo posa. Tiempo detenido.

Cundo. – Me llamo Cundo. Nieto de Secundino Pérez, republicano exiliado en Francia. Hijo y nieto de perdedores. Por eso he venido a París, al cementerio de Père Lachaise. Un lugar para la memoria, para no olvidar. He venido a buscar la tumba de mi abuelo.

Sonido de máquina fotográfica. Cundo toma la máquina y enfoca. Carlota posa. Tiempo detenido.

Carlota. – Me llamo Carlota. Cundo es mi hermano [...] Me aturde el calor: Claro. Yo no lo sé todavía, pero estoy embarazada. De cuatro semanas. Deseo tanto ser madre... ¿Será verdad que los niños vienen de París?

Sonido de una máquina fotográfica. Cundo hace una fotografía a una hermosa estatua. En segundo plano, y sin dirigirse al público, está Michel.

Michel. – Je m'appelle Michel. Perdonen, es la costumbre. Me llamo Michel. Trabajo aquí, en el cementerio de Père Lachaise. La muerte es un trabajo fijo, seguro, tranquilo. Nunca falta trabajo. Me gusta. Perdonen que no me giren a mirarlos. En las fotos de verano no salen los trabajadores. Tal vez una espalda, una mano cortada, alguien que pasaba por detrás. Nada más. (24)

Tal manera plástica de salir de la fotografía al escenario mediante el clic de la máquina implica que los tres personajes vivos –Carlota, Cundo y Michel– se han convertido en narradores intrahistóricos y omniscientes. Por así decirlo, los actores saben más sobre sus personajes que ellos mismos. La actriz que interpreta a Carlota, por ejemplo, cuenta que Carlota está embarazada, pero el personaje femenino cuyo

papel desempeña, aún no lo sabe. Aunadas a la guía turística sobre los “personajes célebres” enterrados en el cementerio –“última morada de grandes hombres y mujeres como Beaumarchais, Chopin, Balzac, Oscar Wilde, Marcel Proust, Edith Piaf o Jim Morisson” (24-25)–, dichas fotos congelan las evocaciones históricas, intentando volver la memoria comunicativa en una cultural, paralelo al espacio escénico del cementerio. La magia del escenario, sin embargo, incita a la memoria estática a volverse comunicativa de nuevo.

Otro ejemplo de la plasticidad en la pieza sería la Obertura que la prelude. A medida que va entrando el público a la sala, algunos efectos sonoros reproducen el bullicio de la ciudad y acompañan la proyección de varios cuadros representativos de París. Lo inmutable de estas pinturas históricas se vuelve dinámico en función de los ruidos de la ciudad, los mismos que contraponen manifiestamente con el silencio patente que impregna el cementerio de Père Lachaise. Puede que Pascual se valga de tal Obertura con motivo de cotejar este lugar de la memoria cultural con un centro de la memoria comunicativa como lo es la ciudad.

Con todo y eso, la memoria del abuelo de Cundo y Carlota, un soldado en el bando republicano que se había muerto durante su exilio en Francia –y cuyo cuerpo fue enterrado en Père Lachaise–, no es tan inmóvil como lo supone Cundo. En primera instancia, la presencia física del recuerdo del abuelo, es decir su tumba, se traslada, sin aviso previo, con el fin de que hubiera más sitio para los difuntos afamados. Bajo este aspecto, conviene acentuar las divergencias entre las maneras por las cuales los hermanos emprenden su viaje recordatorio al pasado que han heredado. Para Cundo, el Lugar de la Memoria, la tumba, y el recuerdo mítico de las hazañas de su abuelo durante la Guerra Civil, constituyen lo fundamental de su patrimonio. Carlota, en cambio, se da cuenta que su hermano ilusorio busca un mito en lugar de a su abuelo verídico. Al juicio de ella priman, más bien, los recuerdos afectivos. De ahí que, al discutir con su hermano dentro del camposanto francés, manifiesta poéticamente:

Yo no quería venir, no quería, ¿para qué?
 Mi abuelo no está debajo de una losa.
 Está en nosotros. Y en el recuerdo.
 Recordar es pasar dos veces por el corazón.
 Por el corazón. No por las piedras.
 La Macarena no está para tafetanes.
 Así lo decía la abuela Dolores.
 Pero tú no querías oírla. Tú no.
 La abuela no contaba batallitas de guerra.
 Hablaba de dudas, de perdón de errores.

Tú no querías un abuelo, querías un mito.
Mi abuelo fue un hombre, sólo un hombre. (28-29)

Está visto que Carlota no busca sacar en andas ni los antiguos rencores ni los mitos maniqueos. De igual modo Michel, el trabajador del cementerio, reacciona ante el idealismo izquierdista de Cundo, argumentando: “El hambre no sabe de ideas” (32). Ambos abogan, más bien, por la reconciliación entre las escisiones antiguas y colectivas.

Por lo común, la memoria albergada en este cementerio aparentemente exánime de Père Lachaise no es tan asentada como parece a primera vista. Conforme insinúa el sepulturero, Michel: “Père Lachaise es un cementerio lleno de vida.” (32), elucidando a continuación: “Père Lachaise es algo más que un cementerio. Es un lugar lleno de arte y de experiencia. Aquí vienen en peregrinación miles de personas. [...] Cada viajero deja aquí un billete de metro, el signo de su viaje. Otras besan las tumbas. Hemos borrado tantos besos de la tumba de Oscar Wilde... Carmines de todos los rojos posibles.” (37) Insólitamente, este cementerio no se trata de un Lugar de la Memoria paralizado, sino más bien, de uno dinámico: “Dicen que de noche cuando las puertas de acceso están cerradas, las almas de los muertos que tienen cuentas pendientes habitan las estatuas. Y las estatuas bailan.” Más allá de la intertextualidad con la figura literaria del Don Juan Tenorio, se pone de manifiesto la facilidad con la que se pierde en este camposanto, de acuerdo con la leyenda parisina, “la identidad en Père Lachaise. Los espíritus se acercan a los visitantes y se apropian por unas horas de sus cuerpos [...] Para aprender lo que no aprendieron. Para encontrar su camino de ascensión. Para conseguir desprenderse de una muerte dolorosa o inesperada.” Así es que los muertos vivientes de Père Lachaise son meramente espíritus, sin forma corpórea, por lo cual, de cuando en cuando, se apropian de los cuerpos de los vivos para encontrar su propia vía de “ascensión” a una suerte de paraíso, pero también para ayudar a los vivos a ahondar en sus raíces con el fin de perfilar su identidad y de elegir el camino venidero más adecuado.

En este sentido, la relación entre los vivos y los espíritus es simbiótica, pues si bien los aparecidos se aprovechan de la corporeidad de los vivos para “re-vivir”, también brindan, como por ósmosis, su conciencia y sabiduría de “viejos” a los vivos. Así lo detalla Michel: “Los espíritus no saben salir de Père Lachaise. Cuando los visitantes se van, los espíritus les dejan ir. Y les ayudan en el camino de su vida.” (38). Por otra parte, Michel hace hincapié en la calidad de “leyenda” de los espíritus

vivientes de Père Lachaise, agregando “Las leyendas sólo son una manera de descifrar los misterios de la vida” (39). Al fin y al cabo, no importa si los muertos vivientes se tratan de “leyendas”, de exteriorizaciones de un peregrinaje interno por parte de los vivos, o de una suerte de realismo mágico que impregna la vida teatral, lo fundamental es que cobran presencia escénica, de manera natural, dentro del espacio dramático del cementerio parisino.

A raíz de la relación entre estos resucitados de épocas variopintas y sus visitas, confluyen muchos tiempos en el espacio dramático único, el camposanto, acentuando teatralmente el encuentro entre el pasado y el presente y su influencia mutua. Dentro de esta necrópolis, la generación joven puede percibir a sus antepasados a pie de la letra. Tal herencia viva y auténtica dista de los cadáveres, recuerdos y objetos inertes resguardos en el cementerio, según apunta Carlota: “Y esas fotos color sepia que colocan en los nichos. Retratos de señores mayores con aire de lástima. ¿Y a esto le llaman memoria? ¿Memoria y honra? Los cementerios acaban siendo de color sepia. Polvo, flores muertas e imágenes descoloridas. La abuela guardaba las fotos envueltas en afecto” (40). Así pues, la memoria cultural se revierte en memoria social únicamente cuando los vivos se relacionan con ella.

Pues bien, en este espacio laberíntico de la memoria, los personajes se pierden y se encuentran, tanto física como psicológicamente, a la vez que los muertos vivientes habitan sus cuerpos de modo metateatral –los actores cambian de papeles sobre el escenario–. Durante su excursión, interior y exterior, en busca del Lugar de la Memoria de Secundino, Cundo y Carlota perciben al redivivo de su Abuelo –así como los de los amigos de Secundino Pérez en “la muerte”–. A todas luces, su espíritu ha permanecido en este reputado cementerio francés. Carlota será la primera en intuir su presencia anímica –se asoma en el cuerpo del mismo actor que hace de Cundo– por vez primera, al imaginar el amor que existía entre su abuela Dolores y Secundino, a quien asegura echar de menos sin haberle conocido:

Se aparece el espíritu de Secundino Pérez, que tiene un total parecido físico con Cundo.

Secundino. – ¿Dolores? (*Se acerca a Carlota.*)

Carlota. – Me hubiera gustado tanto abrazarlo.

Secundino. – Es igual que ella.

Carlota. – La abuela decía que perdía el suelo con sus abrazos.

Secundino. – Tan pequeña y tan fuerte.

Carlota. – Abrazarlo una vez al menos. Antes de que se fuera.

Secundino. – Estoy aquí.

Carlota. – Sentirle en paz, sentirle cerca, y alejar la tormenta.

Secundino. – ¿Puedes sentirme?

Carlota. – Que me cantara esas canciones que distraían la lluvia.

Secundino. – No las he olvidado.

Carlota. – Las canciones que tarareaba cuando estaba solo.

Secundino. – Yo te protejo. Escucha.

Secundino tararea una vieja canción republicana. Carlota siente su cuerpo pesado. Entre la gravedad y el sueño. Se deja caer lenta y plácidamente, entre los brazos abiertos de Secundino.

Secundino revisita su memoria ante el cuerpo adormecido de su nieta. Se desplaza con enorme lentitud. Cada paso es un esfuerzo. Está aterido.

Secundino. – No mires atrás, Secundino.

Ahora no, me dije.

A mi espalda, el hambre, huellas sobre la nieve

Y el silencio de los heridos.

Los gendarmes del paso gritaban al aire

Allez, allez, reculez!

Muchos no entendían francés. La mayoría.

¿Reculè? Nos van a dar por culo, Secundino. (41-42)

Como en una gran cantidad de piezas protagonizadas por muertos vivientes que hemos examinado, los aparecidos de *Père Lachaise* son capaces de percibir y de oír a los vivos, pero no al contrario. Por consiguiente, queda patente que Secundino acude al sitio en el que Carlota se encuentra a causa de los deseos de su nieta de conocerle y el estado vulnerable en el que se encuentra, embarazada y perdida. Por tal razón, Secundino se compromete tiernamente a protegerla. Empero, ya que se queda dormida Carlota, cabe preguntar si estaría dormitándose, y por ende soñando, en el momento en el que aparezca Secundino. En todo caso, el personaje del Abuelo resucitado responde, de seguro, a los recuerdos que han sido transmitidos a Carlota sobre el difunto.

Los espectros vivientes son capaces, igualmente, de comunicarse el uno que el otro, entrando, saliendo y entremezclando su “territorio” con el de los vivos. Será en función de tales relaciones como nos vamos enterando, mientras duerme Carlota, de que el redivivo de su abuelo se ha transformado en un espectro gritón que no ha “ascendido” al paraíso laico en virtud de su aferramiento a antiguos remordimientos. En concreto, lamenta que sus compañeros fusilados junto a él –Secundino fue el único superviviente– durante la Guerra Civil no tengan una tumba, un Lugar de la Memoria, de igual modo que a su nieto le preocupa conocer el sitio físico en el que reposan los restos de Secundino.

Como se plasma en la escena anterior, en la que este anciano observa a Carlota por vez primera, a Secundino le atormentan las retentivas de la derrota y el exilio. Alternando entre la voz pasada y la presente, Secundino revive dramáticamente las evocaciones bélicas de las cuales le cuesta desasirse:

Secundino. – [...]

Muertos sí, mas no vencidos.

Muertos sí, mas no vencidos.

Alguien me empujó. Y seguí caminando.

Se aparece el espíritu de El Ilustre Anónimo. Tiene un gran parecido con Michel. Ha percibido las palabras de Secundino. La distancia entre ellos no es sólo física.

El Ilustre Anónimo. – Ya no oyes las voces de los gendarmes, Secundino. No puedes oír nada. (*Silencio.*)

Secundino. – ¿Quién eres?

El Ilustre Anónimo. – Olvida el pasado.

Secundino. – ¿Qué sabes tú de mí? ¿Qué sabes del pasado?

El Ilustre Anónimo. – La guerra terminó hace sesenta años. Y no ganó tu bando.

Secundino. – ¿Y de qué bando eres tú?

El Ilustre Anónimo. – De los que han visto desfilar a muchos y sobrevivir a pocos.

Secundino. – Ya veo. El de los charlatanes.

El Ilustre Anónimo. – No. El de los escépticos.

Secundino. – ¿Llevas mucho aquí?

El Ilustre Anónimo. – Unos 150 años. Y unas cuantas guerras.

Secundino. – ¿Cómo lo hacéis? Los que os mantenéis al margen. Los que no os mancháis nunca. Los que veis pasar el hambre y la injusticia y miráis para otro lado.

El Ilustre Anónimo. – Es sencillo. Basta con no creerse salvador de nadie.

Secundino. – Si tuviera presencia física te daría un puñetazo.

El Ilustre Anónimo. – Pero no la tienes. Ya no tienes cuerpo ni percepción sensorial. Sólo puedes escuchar las voces de los espíritus. Acepta la pérdida. [...] Los espíritus de Père Lachaise están muy preocupados. Oyen tus gritos cada amanecer. Hace tiempo que podrías haberte marchado. [...] ¿Por qué te aferras a seguir aquí?

Secundino. – No es por mí. (*Pausa.*) Es por los compañeros. Siguen allí, junto al castañar. Allí los fusilaron. Amasijo de huesos sin nombre. Ni siquiera una tumba. [...] Yo fui el único que sobrevivió. Conseguí huir. Después la frontera, Francia, el exilio. Después los nazis. Yo sé donde están. Si yo les olvido nunca les encontrarán. Los vivos olvidan con facilidad. Ya nadie se acuerda de la guerra. (43-45)

Sin lugar a dudas, el espíritu de Secundino, tan idealista como era en vida, considera su cometido el permanecer en la tierra para fomentar la memoria de sus compañeros fusilados, quienes carecen tanto de un sitio físico en el que señalar su retentiva como de la remembranza de los vivos. Sin este lugar visible en el que resguardar la memoria, será difícil que su existencia y muerte se cuele en la conciencia colectiva.

Por otra parte, cabe acentuar la manera por la que, mediante los espíritus, Pascual universaliza la desmemoria personal y colectiva que padecen los muertos. Es más, entremezcla tiempos y espacios sobre el escenario, a través de los recuerdos contados y encarnados en los aparecidos. Muertos en siglos y lugares distintos, Secundino y el Ilustre Anónimo, por ejemplo, pueden comunicarse en la “muerte”. En vista de ello, el insulto proferido al Ilustre Anónimo –“majadero”– por parte de Secundino, le induce a soliloquiar sobre las evocaciones rencorosas que le acosan perpetuamente en torno a su padre, quien le insultaba, le manipulaba e le instigaba machaconamente a buscar la fama, el poder, y el dinero. Por ello, ciento cincuenta años después de su muerte, el Ilustre Anónimo aún se encuentra resentido con la vida y la muerte: “Quiero que me devuelvan el instante. No puedo irme ahora. Los hombres ilustres no deberían recibir la muerte sin avisos” (49).

A los clamores repetitivos de este espíritu, habría que sumar las lamentaciones de Isadora Duncan, quien resucita al valerse del cuerpo dormido de Carlota. Esta bailarina norteamericana deplora, con tintes del esperpento, la muerte trágica de sus hijos en el Río Sena en 1913:

En escena el espíritu de Isadora Duncan. Tiene un gran parecido con Carlota. Su cuerpo está adherido al suelo. Poco a poco los pies, los tobillos, las manos y los brazos, se dotan de movilidad. Su cabeza se desprende muy lentamente del suelo. Su cuello y su cabeza son pesados. El espíritu de El Ilustre Anónimo la observa en la distancia.

Isadora. – ¡Patrick! ¡Deirdre! ¿Dónde estáis? (*Silencio.*) Nadie ha venido a vernos hoy. Ya nadie se acuerda de nosotros. (49)

Si bien estos tres espíritus aumentan el tono enigmático de la pieza, conllevan al mismo naturalismo que caracteriza a los protagonistas vivos, y por lo demás, recurren a los clichés para inyectar retórica y humor a su diálogo. Sobre todo, estos fantasmas vivientes dan vida al pasado, el mismo que no debe suprimirse con la muerte, sino resucitarse una y otra vez en la memoria histórica. Es, quizá, por ello que sendos personajes vivos gozan de un homólogo, en lo que se refiere a su personalidad y perspectiva, en los tres espíritus. La fijación en el pasado y en lo personal, el escepticismo, y cerebralismo aséptico bajo el que oculta su anhelo de amar son las características que emparentan al Ilustre Anónimo y Michel. Secundino y Cundo se identifican por su idealismo apasionado y mitificación maniquea del pasado, mientras que Isadora y Carlota se asemejan por el amor que experimentan para sus hijos muertos y por nacer, respectivamente, amén de su intuición y capacidad de amar. ¿Será que estos espectros se hayan reencarnado literalmente, de acuerdo con la creencia hindú? ¿O se tratará meramente de una coincidencia teatral –al fin y al cabo los humanos son afines–? Por otra parte, tales paralelos podrían tratarse de reproducciones artísticas del mundo real dentro del ámbito fantástico, con motivo de traslucir las facetas polivalentes de la realidad, a modo de las reflexiones esperpénticas del universo real en el espacio imaginario de la película *El laberinto del fauno*. Por otra parte, habría que puntualizar que estos paralelismos no son tan nítidos como podrían aparecer a primera vista, pues también se solapan particularidades y rasgos entre todos los personajes, con independencia de quiénes sean.

A raíz de las similitudes entre ambos personajes femeninos, así como el desasosiego de Cundo, el aparecido de Isadora vela por el bienestar de su homóloga viva, Carlota, cuya presencia se señala teatralmente con sus sandalias y abanico. Se dirige a estos objetos que representan a la joven dormida con este soliloquio cariñoso:

¿Por qué estás triste, Carlota? (*Pausa.*)

Es verdad. La muerte es penosa en la Tierra.
 Y debería ser una fiesta blanca y serena.
 Las gracias por tanto amor dado y recibido.
 Pero no estás sola
 Ahora menos que nunca.
 Tu abuelo está velando por ti. Te ampara.
 Él y tu abuela Dolores te están abrazando.
 Todos los que nos amaron nos protegen.
 Yo también. Voy a cuidar la vida de tu hijo. (64-65)

Así es que los difuntos de otros lugares y épocas cuidan de los vivos, sobre todo a los que gozan de una trayectoria vital o idiosincrasia parecidas al del espectro viviente. Esto ayuda no sólo al individuo, sino también al muerto viviente, quien desentraña sus conflictos de vivo que siguen atormentándole en la muerte. Isadora, por ejemplo, habla de la recuperación de la ilusión después de experimentar la pérdida de sus hijos.

Amén de comunicarse con los vivos cuando están dormidos, los redivivos también lo hacen cuando aquellos están despiertos.

Cundo está preocupado por Carlota. Camina inquieto. Sale a su encuentro el espíritu de Isadora Duncan.

Cundo. – Carlota, no me hagas esto. ¿Carlota?

Isadora. – ¿Has dejado sola a tu hermana?

Cundo. – Dónde se habrá metido.

Isadora. – Eres un gruñón.

Cundo. – Yo no digo que no tengas derecho a tener hambre...

Isadora. – Un gruñón cabezota.

Cundo. – Pero podías haber esperado un poco, ¿No?

Isadora. – Además de gruñón, sordo.

[...] *Cundo va a sentarse a la sombra de unos plataneros. De repente, descubre el abanico de Carlota, tirado en el suelo.*

Cundo. – ¿Carlota?

Isadora. – No puedes dejarla sola. [...] Está embarazada, Cundo.

Cundo. – Me tienes que perdonar.

Isadora. – Prométeme que la cuidarás.

Cundo. – No me había dado cuenta.

[...]

Isadora. – Eres un buen hombre, escúchala.

El espíritu de Isadora Duncan deshabita por unos instantes el cuerpo de Carlota, que reaparece sola, sentada en el suelo.

Cundo. – ¿Te encuentras bien?

Carlota. – Regular. Me he mareado. Es que hace mucho calor. (53-55)

Ni que decir tiene que estas reflexiones de Cundo e Isadora no se tratan de diálogo, pero, por otra parte, dejan entrever una comunicación. Hasta cierto punto, el hermano obstinado se va aperciendo las admoniciones de Isadora, cuya presencia le guía, de manera indirecta, a su hermana desmayada.

En lo que se refiere a las vidas ajenas, los seres de ultratumba suelen gozar de más perspicacia que los vivos, por lo que, visto está, les aconsejan. Guardianas del pasado y del futuro, estos espíritus se dirigen a los vivos mediante las voces interiores, los recuerdos, y/o los roces con la muerte de éstos, para evitar que la generación joven

incurra en los mismos errores que ellos habían cometido. Mas habitualmente los vivos les hacen oídos sordos. En raras instancias, sin embargo, los más sagaces se vuelven capaces de intuir la presencia de estos espectros y de recibir sus consejos diáfananamente. Este es el caso de Michel, pues se encuentra acongojado y abatido a raíz de la muerte de su amada, razón por la cual se esmera en pasar el máximo tiempo posible entre las tumbas:

Michel. – Allez-y! J'y Vais! A demain! Ya me voy, ya me voy. Termino esto y me voy. ¿Qué? ¿Estáis contentos? ¿No os quejaréis! Ni musgo, ni polvo, ni ramas, ni papeles, ni piedras, ni óxido. Todo limpio. Hasta música os pongo. Para que no os falte de nada. ¿Os gusta? ¿No decís nada? Deberías darme las gracias. ¿No habláis español? (*Sonriendo.*) ¿Me oís? ¿Qué os parece?

Secundino. – A mí me parece que no puedes seguir así. Tienes un problema, Michel.

Michel. (*Reacciona bruscamente.*) – ¡Eh!

Secundino. – Es mal asunto desear la muerte en vida.

Michel. – Ese frío...no es normal en verano.

Secundino. – Siempre retrasas la salida. La vieja excusa del trabajo. No quieres salir.

Michel. – Una corriente de aire. (*Nervioso.*) ¿Quién ha dejado la puerta abierta?

Secundino. – ¿Estás sordo? ¿Por qué preguntas si no quieres oír?

Michel. – ¿Qué? (*Mira alrededor.*) ¿Sordo? ¿Quién...?

Secundino. – No te escuchas a ti mismo.

Michel. (*Tiene una intuición. Se fija en una tumba*) – Secundino Pérez.

Secundino. – Voilá. El guerrillero. El posadero. El eterno enamorado de Dolores.

Michel. (*Serio.*) – ¿Eres tú?

Secundino. – Eso está mejor.

Michel. – Me pregunto qué queda de ti.

Secundino. – Los huesos se vuelven de hielo. Aprovecha mientras puedas.

Michel. – Hoy han venido a verte. Tus dos nietos. [...] Tu nieta es especial. [...] Me ha traído recuerdos, recuerdos antiguos. (*Pausa.*) De España.

Secundino: A mí también. Echo de menos nuestra taberna. La mejor de Jaraiz.

Michel. – Yo estuve casado. Sí, ya ves, me casé [...] Pero muy poco tiempo. Casi nada. Se fue con vosotros. [...] No frené a tiempo. No le vi venir. El camión se nos echó encima. [...] Yo podría estar con vosotros. Y con Virginia.

Secundino. – No te conviertas en tu propio Judas.

Michel. – Yo podría estar con vosotros. (*Con rabia.*) ¿Por qué no me dejasteis? Secundino: ¿Quieres oírme de una vez! ¿Qué es tu vida? 734 pasos, un buzón vacío, 65 escalones, un televisor y una cena solo. Y otra vez. De vuelta al cementerio. Los viernes un vino en la taberna de René, la Père Lachaise. ¿Y qué te queda? Eres un muerto viviente. Ya tendrás tiempo de estar aquí [...] Yo ya no puedo bailar con Dolores. Pero tú sí puedes bailar con la vida.

Michel. (*Sorprendido, como un fagonazo.*) – ¿Bailar con la vida? No entiendo.

Secundino. – Siempre nos ponemos trampas. Tú mismo.

Michel. – ¿Estás ahí? ¿Secundino? ¿Qué quieres de...? (*Pausa.*) Adiós Secundino.

Secundino. – Sal de aquí. Y medita.

Secundino Pérez acaricia los recuerdos, barriendo sin escoba la taberna de Jaraiz de la Vera. (58-61)

Por su cercanía y afición a la muerte, Michel es más propenso a advertir las comunicaciones de los espectros. Paradójicamente, Secundino le tilda al sepulturero de “muerto viviente”, aleccionándole sobre lo sublime que puede resultar la vida y los peligros de desperdiciarla. Si bien las advertencias de los fantasmas vivientes sólo aturden a los personajes vivos durante su encuentro, terminarán por alterar su modo

de ser más tarde. En el caso de Michel, decidirá al final de la obra, disfrutar del presente, a pesar de las penas del ayer. Hará caso al consejo de Secundino y aprenderá a bailar, símbolo de la reconciliación con el pasado y la vida plena.

Sin duda, la mayoría del tiempo, los espíritus influyen en las decisiones y la perspectiva de los vivos sin que ellos se den cuenta de ello. Este es el caso de Carlota, quien, después de recibir el amparo de Secundino e Isadora, pone de manifiesto su intención de separarse, sin malquerencias, de su novio quejumbroso e indeciso. Esta decisión le brinda una sensación de alivio y de ganas de gozar de la vida nuevamente. Así y todo, ella no se percata del influjo de los aparecidos en su visión renovada: “Pero no ha pasado nada especial. No he visto bailar estatuas, ni me he topado con el fantasma de Jim Morrison. Ni siquiera un pequeño espectro. [...] La fantasía humana es poderosa. Y el miedo a la muerte. Nada más.”. Cundo, por su parte, entrevé el peso de su periplo en el camposanto con respecto a la formación de su identidad y futuro: “Para encontrarse a veces hay que perderse mucho” (75).

Cundo escarmienta, además, al recibir de modo indirecto, el asesoramiento del Ilustre Anónimo, quien se coloca a su vera para advertirle que la memoria auténtica no se encuentra en una tumba y que no hay que obsesionarse demasiado con las culpas del pasado, sino simplemente conocer el ayer. Ante el sepulcro de Secundino, dialogan así:

Cundo. – Por fin. Estás aquí, abuelo.

El Ilustre Anónimo. – No. No está. Anda por los laberintos de Père Lachaise, añorando a sus compañeros. O inquietando a algún vivo. Quién sabe. [...] No es un rito lo que buscas aquí. ¿O me equivoco? ¿Por qué has venido? ¿Qué quieres de tu abuelo? (*Pausa.*) Déjame pensar. ¿No será que tu abuelo quiere algo de ti? Tu abuelo desconfía de los vivos. Cree que olvidáis muy pronto. Yo creo que le sobra orgullo y le falta confianza. [...] Los nombres siempre ayudan a descifrar los enigmas. Secundino. Interesante. Essere cum. Ser con los demás, acompañar. Y a la vez, secundar, obedecer, recibir órdenes. Tu abuelo se rebeló, se resistió a secundar. Y tú ahora debes aprender a ser tú mismo con los demás. A no dejarte llevar por las decisiones de los otros. ¿Es eso?

Cundo. – Sólo quería decirte que no te olvido. Ni a ti ni a tus ideas.

El Ilustre Anónimo. – Bien, muchacho. Si supieras cuánto le ayudas a tu abuelo... Y no sólo, a todos los espíritus de Père Lachaise. Van a sosegar, sin tantos lamentos. [...] Hay algo que no comprendo. ¿Por qué te escucho yo y no él? [...] ¿Qué tenemos en común? Yo renegué de la guerra y de la inmolación. (*Pausa.*) No te mentas. Inmolaste tu vida por el deseo de tu padre. Y nunca se lo perdonaste. Ni a él ni a ti mismo. (*Pausa.*) Creo que debo advertirte de un peligro. No vivas tu vida para complacer a los demás. Aunque los ames. Tu abuelo tuvo su tiempo, su libertad y su deseo. No vivas la herencia como una culpa pendiente.

Cundo. – Ayúdame a tomar decisiones. A escoger mi camino. A ser yo mismo.

El Ilustre Anónimo. – ¡Bravo! (*Pausa.*) Gracias por ayudarme. Ojalá hubiera tenido tu valentía. Ahora sé que mis antepasados pueden perder ese aire rígido que guardaban en la biblioteca. Incluido mi padre. (*Pausa.*) Tal vez los jóvenes no sean tan sordos como se dice. (65-67)

A pesar de desconocer la presencia del Ilustre Anónimo, Cundo le coadyuva de algún modo, pues al aconsejar a Cundo no aferrarse a su herencia a cambio de su individualidad, este muerto viviente reconoce que tampoco, de muerto, hay que empecinarse en revivir el pasado. En fin, los muertos y los vivos se ayudan mutuamente.

Análogamente, los espíritus vivientes de Père Lachaise se auxilian entre ellos. Cuando el fantasma de la bailarina Isadora pregunta en balde a Secundino por la razón de la muerte de sus hijos, éste responde tiernamente: “No tengo respuestas. Sólo puedo arrimar el alma. Y no sé si sirve” (62). Los redivivos que habitan en Père Lachaise tendrán que congeniarse, asimismo, con sus fantasmas del pasado para poder “ascender” a la tranquilidad de una especie de paraíso ambiguo, y dejar atrás los rencores y remordimientos terrenales. Como concluye Secundino:

¿Cuántas veces más, Isadora? ¿Cuántas veces volverás a escuchar los tambores? ¿Cuántas veces cruzaré la frontera? Debemos dejarles ir. Podemos repetir eternamente nuestras muertes. Pero el aire que te ahoga con el foulard es el mismo que les faltó a tus hijos. Cada vez que te aferras a ellos te ahogas una vez más. Cada vez que me apego al castañar vuelvo a exiliarme un poco. Porque no dejamos intervenir a los otros. A los que vendrán. A tus alumnos y a mis nietos (63)

Al final, al igual que los padres no deben de retener a sus hijos, los espectros vivientes se percatan que no hay que asirse a los rencores y arrepentimientos de la vida. Al mismo tiempo, hay que dejar las causas pendientes a las generaciones jóvenes y tener fe en ellas. Irónicamente, una vez que Secundino decide dejar su misión –busca la fosa común en Cáceres en la que yacen los cadáveres de sus compañeros fusilados– a los vivos, se informa del hallazgo de una fosa común de fusilados en Extremadura.

No cabe duda de que, al igual que los vivos, a los muertos vivientes y al público les toca dejar las causas pendientes a las generaciones jóvenes, y desprenderse de sus remordimientos. Desanimado por la negación de los otros espectros de Père Lachaise de bailar con ellos en su fiesta carnavalesca, Secundino y El Ilustre Anónimo emprenden un duelo verbal. Para demostrar que no están solos en su deseo de “bailar”, Isadora les señala, de modo metateatral, la presencia del público auténtico:

Isadora. – Basta, señores, basta. No estamos solos. (*Mirando al público.*) No todos los espíritus se acomodan en el silencio. No todos se conforman. Gracias por estar aquí. Han dejado a un lado sus fatigas, sus miedos, sus heridas. Y es un honor para nosotros.

Secundino. (*Mirando al público.*) – No los percibo bien. ¿Quiénes son?

El Ilustre Anónimo. – Los combatientes de la Comuna en París. Murieron aquí, a los pies del muro de los Confederados. Se atrincheraron en el cementerio. Aquí cayeron, defendiendo un gobierno libertario y popular. ¿No ves las manchas de sangre seca?

Isadora. (*Al público.*) – Ustedes han batallado hasta el final. No les quedan fuerzas. La lucha es terrible y no podemos pedirles que bailen. Pero ver bailar es el primer paso a la serenidad. Lo sé. Llegará el momento en que sus pasos sean ligeros. Algún día.
 Secundino. – Bailemos para ellos. Yo me ofrezco a empezar. (71-72)

De modo que la audiencia se escinde en un público vivo, todavía a tiempo de encontrar un camino acertado, y otro muerto, cuya lucha en vida ha sido reconocida por los tres espíritus protagonistas al concederle el papel de los espíritus vivientes de los combatientes de la Comuna de París, asesinados por defender un gobierno libertario y popular. Dicho de otro modo, Pascual confiere un rol de muertos vivientes al público real, desdoblándole en vivos y espíritus y derribando la cuarta pared.

De esta forma, los tres redivivos pueden animar al público a luchar por su futuro, a recordar, pero a la vez a dejar atrás los viejos rencores. Al utilizar la metáfora del baile, queda patente la importancia de perdonar a nuestros antepasados, a nosotros mismos, y a la vida azarosa, para disfrutar plenamente del presente, tanto en la vida como en la muerte. Así, al mismo tiempo que ayudan a los personajes vivos y a los espectadores desdoblados en vivos y espíritus, Secundino, El Ilustre Anónimo e Isadora ascienden, como la Santísima Trinidad, a un paraíso ignoto y quizá laico:

Secundino: Vamos allá. Va por ustedes. (*Secundino comienza a tararear lentamente una jota extremeña.*) Qué bonitas son las cacereñas... ¿Va bien? (*Isadora y El Ilustre Anónimo se van incorporando poco a poco al baile, que va creciendo en velocidad e intensidad.*) Qué buen vino es el Valdepeñas... (*Isadora, El Ilustre Anónimo y Secundino bailan.*) Mis paisanos pierden el sentido... A la despedida un beso le pido... (*Disfrutan con la danza. Se acerca la ascensión.*)

El Ilustre Anónimo: Por fin todos somos uno.

Secundino: ¿Y vosotros, compañeros?

(*Isadora, el Ilustre Anónimo y Secundino ascienden. En escena quedan las estatuas, bailando al compás de 'Chanson à la Vierge', de Gautier de Coincy.*) (72-73)

Valiéndose de otros elementos artísticos como la danza, la música, y las estatuas, Pascual escenifica una especie de utopía en la que, tanto los vivos como los muertos, se desligan de antiguos resentimientos y obsesiones para disfrutar plenamente de la actualidad. En este desenlace donjuanesco, Secundino guía sutilmente, y hasta invita a los espectadores a participar en su felicidad carnavalesca, pero eso sí, al modo de cada uno.

La tercera obra de la trilogía de la memoria histórica de Jerónimo López Mozo –ya analizamos las primeras dos, *El arquitecto y el relojero* (1999) y *El olvido está lleno de memoria* (2003)–, *Las raíces cortadas* (2003) es una obra histórica, dinámica, y político-social consistente en una mezcla de estética realista, fantástica y farsesca. Los cinco encuentros que se producen sobre el escenario entre las primeras

diputadas españolas, Victoria Kent y Clara Campoamor, responden a las reminiscencias de Victoria “mayor”. Pero ante todo revelan la memoria histórica en la que López Mozo se había empapado a lo largo de sus investigaciones preparativas, las mismas que desglosa en una introducción,¹⁸⁰ en la que también arroja luz sobre el proceso de escritura y la manera por la cual convirtió a dos mujeres auténticas en personajes teatrales humanos y tiernamente obstinados.¹⁸¹ Estos cinco encuentros, divididos en cuatro partes, obligan a los dos personajes que apenas habían pasado tiempo juntas a pesar de sus trayectorias política-vitales parecidas –son tan similares y distintas a la vez–, a convivir y a recordar desde una perspectiva distanciada.

Pues bien, luego del primer encuentro fantasioso en el que ambas protagonistas, de niñas, comparten sus sueños para el porvenir a la luz, claro está, de lo que se conoce a posteriori sobre sus vidas y su papel en la historia, se producen el segundo y tercer encuentros, acicateados por la noticia que recibe Victoria sobre la muerte de Clara Campoamor. Aquélla cuenta con unos ochenta años y reside en Nueva York, donde ha disfrutado de mucho éxito en su vida laboral. La resucitación “en viva” del personaje difunto de Clara sobre el escenario, y las subsiguientes evocaciones fantástica-reales con respecto a la disputa política entre ambas que tuvo lugar en el congreso español antes de la Guerra Civil, son, insistimos, pragmáticamente inducidas por vía de la memoria de Victoria. A raíz del fallecimiento de Clara, una periodista le llama a Victoria para entrevistarle sobre la polémica en torno al sufragismo femenino que protagonizó con Clara durante la Segunda República. Esta llamada telefónica, junta a otras que salpicarán la pieza,

¹⁸⁰ Como sostiene el propio autor, el objetivo de su introducción a la edición de la Asociación de Autores de Teatro (2005) fue el de “mostrar los mimbres” que ha utilizado para construir *Las raíces cortadas*. López Mozo cita, como fuentes primordiales, a dos libros de Clara Campoamor y uno de Victoria Kent. Aquélla escribió *Mi pecado mortal. El voto femenino y yo* (Campoamor, 1981) durante los meses que precedieron al estallido de la Guerra Civil y *La revolución española vista por una republicana* (Campoamor, 2002) en los que la siguieron. La novela autobiográfica de Kent se intitula *Cuatro años en París* (1940-1944) y fue escrita mientras se refugió en la Embajada de México durante la ocupación alemana de Francia. En los tres libros, López Mozo mantiene haber hallado “ese calor” que humaniza a sus protagonistas (*Las raíces* 16-17)

¹⁸¹ Con respecto a la concomitancia entre el título de *Las raíces cortadas* y el de un libro autobiográfico que quiso escribir Clara Campoamor –iba a titularse *Con las raíces cortadas* y “pretendía ser un buceo doloroso en su pasado” con el que “trataba de vencer su terrible descorazonamiento” (36)– pero que no llegó a concluir, López Mozo asevera: “De esas raíces cortadas decidí hablar yo, y no sólo del voto femenino. De esas raíces trata, pues, mi obra. De ahí que haya hecho mío sus título: *Las raíces cortadas*, sin la preposición” (20). En lo que se refiere a la escritura de esta obra dramática, López Mozo pone de manifiesto lo siguiente: “Al pie forzado del voto femenino como tema de mi obra, añadí el del exilio, porque creía que era más interesante para el espectador actual, al tiempo que, desde el punto de vista dramático, tenía mayor atractivo” (*Las raíces* 30).

sirve para introducir, de manera teatral, las opiniones de personajes latentes. He aquí la reacción de Victoria a la petición de la corresponsal estadounidense:

Victoria. – [...] ¿Por qué insiste, Eileen? [...] Me pregunto si aquel debate tuvo algún sentido. Me parece que fue una extraña batalla librada en escenarios lejanos... Una obra representada entre bastidores por y para la burguesía, de espaldas a la realidad de España... [...] Si insiste... [...]

Victoria cuelga el teléfono. [...] Se sienta en el sillón y se queda pensativa. Poco después, abre uno de los cajones de la mesa y hurga en él.

Victoria. – Dios, cuanto desorden.

Saca unas cuantas fotografías. A medida que las contempla, las va desechando. Hace un gesto de resignación. Entorna lo ojos, como si tratara de recordar. Ante ella, surge la figura de Clara Campoamor. Representa unos cuarenta años.

Clara. – ¿Pensabas en mí, Victoria?

Victoria. – En ti, querida. Acabo de recibir la noticia... No la esperaba.

Clara. – Ni yo tus declaraciones...

Victoria. – ¿Mis declaraciones?

Clara. – A la prensa.

Victoria. (*Confundida.*) – Todavía no he hecho ninguna.

Clara. – Me refiero a la entrevista de *El Herald*. (*Percibiendo cierta incomodidad en Victoria.*) ¿O no quieres hablar de ella?

Antes de que Victoria lo haga, responde una mujer joven ataviada con una boina de terciopelo y un impecable traje sastre. En realidad es ella misma cuarenta años atrás. Vemos lo poco que ha variado su atuendo al cabo de tanto tiempo. El de ahora sigue siendo fiel a la modo de los treinta. Incluso se diría que las blusas de estilo camisero que visten son idénticas.

Victoria Joven. – ¿Por qué dar vueltas al asunto? Sabes de sobra lo que pienso.

Clara. – Creía saberlo [...] Lo que dices en *El Herald* sobre el voto de la mujer lo desmiente. (López Mozo, *Las raíces* 50-52).

Clara se asoma con cuarenta y tres años, es decir con la edad que tenía durante su más sonado encuentro con Victoria, ya que, visto está, Victoria la octogenaria es la autora de este recuerdo en “vivo” sobre el escenario que entreteje distintos espacios y tiempos para crear un escenario de mediación. Ahora bien, parece que Clara disfrutara de autonomía dramática durante el penúltimo encuentro “en vida” entre ambas protagonistas, pues nada más mencionar la entrevista que sucedió en los años 30, Victoria-Joven, cuyo papel correspondería a otra actriz treintañera o cuarentona, se hace acto de presencia. Durante este recuerdo dentro del recuerdo, las dos diputadas españolas controvierten sobre el voto femenino, pues a modo de ver de Clara se trata de un derecho primordial, pero a juicio de Victoria la salud de la República debe primar sobre el sufragio de las mujeres. Por así decirlo, no confía en que las mujeres voten a los republicanos, por lo que aboga, de momento, por no otorgarles el sufragio.

Al momento de rememorar su discurso en la Cámara de Diputados, Victoria la octogenaria se entromete en su propio recuerdo para declamar, por vez segunda y al cabo de cuatro decenios, el discurso ante la Cámara de Diputadas, apropiándose así del protagonismo que corresponde a su homólogo joven. Valiéndose de la luminotecnia, se oculta la actriz que hace de Victoria Joven en la penumbra para

reincidir en la fuente del *flashback*, es decir la verdadera autora de la evocación: Victoria Vieja. Luego de esta injerencia temporal, se representa grotesca, farsesca y metateatralmente un recuerdo de Victoria la octogenaria sobre un hecho real: la misoginia de los diputados masculinos que había planeado sobre la discusión acalorada en torno al sufragio femenino:

Victoria se levanta y mira fijamente al frente. La luz se concentra en ella. Las figuras de Clara y de Victoria Joven desaparecen en la penumbra.

Victoria. – (*Dirigiéndose a un auditorio invisible.*) Señores Diputados pido a la Cámara atención respetuosa para el problema que aquí se debate, porque estimo que no es problema nimio, ni problema que debamos pasar a la ligera [...] Por hoy, Señores Diputados, es peligroso concederle el voto. Yo no puedo sentarme sin que quede claro mi pensamiento y mi sentimiento....

Se oyen aplausos, ahogados al punto por rumores cada vez más intensos. Las intervenciones de los Diputados se mezclan con las protestas que llegan de la tribuna pública. Una voz se alza en medio de la confusión.

Voz del Presidente de la Cámara. – Procedan los Señores Diputados a votar el artículo treinta y cuatro del dictamen de la Comisión, que dice: ‘Los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de veintiún años, tendrán los mismos derechos electorales conforme determinen las leyes’. La votación será nominal.

A medida que los Diputados son llamados a votar, aplausos y protestas se confunden.

Voz del Presidente. – Señorita Victoria Kent.

Victoria. – ¡No!

Una Voz. – La Campoamor que sí. La Kent, que no. Dos mujeres en la Cámara y ni por casualidad se ponen de acuerdo. ¿Qué pasará cuando sean cincuenta las que actúen?

Voz del Presidente. – Queda aprobado el artículo treinta y cuatro.

Voz de un Diputado. – ¡Viva la República de las mujeres!

Victoria cierra los ojos. El ruido en el salón de sesiones es atronador.

Voz del Presidente. – ¡Orden, orden, Señores Diputados!

Cuanto sigue es situado por la imaginación de Victoria en un teatrillo de marionetas. Ocupan su escenario un títere que representa a Julián Besteiro, aquí llamado el Atildado Presidente Don Julián, y otro dos que caricaturizan a Clara y a Victoria.

Títere Don Julián. – ¡Señoritas Diputadas, tienen la palabra!

Las dos mujeres empiezan a hablar al mismo tiempo.

Títere Don Julián. – ¡Orden! ¡Orden! El Parlamento no es un gallinero. Primero, una y, después, otra, que no es prisa lo que tenemos. Disponemos del tiempo que queramos. Nadie nos lo tasa.

Títeres Victoria y Clara. (*Al unísono.*) – ¡Pido la palabra!

Títere Don Julián. – Han cacareado al mismo tiempo. ¿A quién se la doy!

Títere Clara. – ¡A mí!

Títere Don Julián. – ¡Que hable la Clara! Después, será el turno de la Yema.

Títere Victoria. – Me llamo Victoria, Señor Atildado Presidente Don Julián.

Títere Don Julián. – Victoria o Yema, ¿qué más da? Y una advertencia, señorita Yema, o Victoria, si lo prefiere. No toleraré que, durante su intervención gesticule como suele hacerlo. Absténgase de subir y bajar tanto el brazo y cerrar la mano cada vez que llega a la altura de su axila izquierda. Se diría que está cazando moscas. En su última intervención logró cazar doscientas. ¡Pido un respeto para las moscas de la Cámara!

Títere Victoria. – ¡Protesto!

Títere Clara. – ¿Puedo o no puedo hablar?

[...]

Títere Don Julián. – ¡Silencio o hago con ustedes una tortilla! Diga la Clara lo que tenga que decir.

Títere Clara. – Se ha terminado lo de un hombre, un voto.

Títere Victoria. (*Interrumpiéndola. Con grandes aspavientos.*) – Ahora, si el hombre está casado y se lleva bien con su mujer, su voto vale por dos. Pero si andan a la gresca, papeleta en blanco. ¿Y qué decir de los solteros que sean simpáticos y mujeriegos? ¡Varios votos! Pero

no tantos como los de un cura. Un cura, infinidad de votos. Y unos cuantos curas, el acabose: triunfo electoral.

Títire Clara. – ¡Protesto!

Títire Diputado Jeremías. (*Asomando por un lateral su gorda humanidad.*) – ¡Dios nos coja confesados! ¡Las sotanas al poder! ¡Las faldas mandando en España! El día menos pensado vemos a un sacristán de Ministro de la Guerra. ¡Somos unos calzonazos! (*Agitando, amenazador, una escoba que llevaba oculta.*) ¡Las mujeres a sus casas, a servir a sus maridos!

Títeres Victoria y Clara. (*Al unísono.*) – ¿Qué maridos? ¡Somos solteras!

Títire Diputado Jeremías. – ¡A vestir santos!

Títire Santo Mandilón. (*Cruza el escenario como si saltara, en las alturas celestiales, de blanda en blanda nube.*) – ¡Nada de eso! Son marimachos, trasgos al servicio del mismísimo diablo.

Títire Diputado Jeremías. (*Empujándolas con la escoba.*) – ¡Fuera! ¡Fuera! ¿Cómo se atreven a hablar como chicharras de cosas tan serias? ¡Gastan saliva en balde! ¡Se acabó lo que se daba! ¡Si quieren ser útiles, lo que tienen que hacer, en lugar de votar, es parir hijos republicanos.

Suena el timbre de la puerta. Las marionetas se esfuman. Victoria abre los ojos. (60-63)

Únicamente a modo de farsa, podía recordar Victoria la manera por la cual les tocó a ella y a Clara regatear una pizca de respeto dentro de una esfera pública dominada por los hombres. A la luz del segundo tiempo dramático, el discurso machista reinante, así como las rémoras de Victoria con respecto a varios derechos femeninos considerados universales hoy por hoy, parecen decadentes –aunque parte del sexismo se ha tergiversado y sigue vigente de otra forma–. Con todo y eso, nada más esfumarse dichas marionetas de guiñol en el momento en que, de manera semejante a la de la memoria funcional, el sonido del timbre del despacho de Victoria Vieja la despierta de sus ensueños, esta editora de la revista *Ibérica* reniega del pasado hipócritamente. Defiende por teléfono su “censura” a un escritor, con el fin de pedirle que altere su artículo sobre la Guerra Civil: “¿No es posible decir los que piensas sin personalizar, mantenerte en un plano teórico? ¡En lo que has escrito hay tanto rencor, tanta amargura, tanto pesimismo...! [...] No digo que no haya motivos, pero ¿no es posible poner un terrón de azúcar en el jugo de limón? Aunque mejor sería no mirar tanto al pasado” (63). Para evitar los remordimientos y la admisión de cualquier responsabilidad suya en el rumbo que ha tomado la Historia, Victoria pretende hacer caso omiso al ayer, con lo cual se une a la mayoría de los políticos españoles de los 70 y 80, quienes optaron por propagar la desmemoria colectiva.

Al final del segundo cuadro de *Las raíces cortadas*, reaparece el espectro de Clara, como por magia teatral, aunque cabe reiterar que la autora de estas representaciones metateatrales de la memoria se trata de Victoria, como bien le recuerda la rediviva Clara. El motivo de la segunda aparición de ésta es desmentir a Victoria, quien asevera haber tenido apenas relación con Clara después de aquel

debate famoso. Acto seguido, aparece también su homóloga, Victoria Joven, con quien Victoria delibera, de modo meta-memorial, la autenticidad de sus retentivas:

La figura de Clara reaparece. Lleva consigo dos maletas y un bolso de viaje.

Clara. – Nos vimos, Victoria. Habían pasado cinco años desde nuestro enfrentamiento. Fue en 1936. La guerra había estallado un mes antes. Yo salía de casa con el equipaje necesario para un largo viaje y tú regresabas de visitar a las tropas que combatían en la sierra.

Victoria joven aparece en escena.

Victoria. – Tengo que dejarla, Eileen. Me llaman. Espero su llamada. Discúlpeme. (*Cuelga. A Victoria joven.*) ¿Qué haces aquí?

Victoria Joven. – Estoy en la plaza de la Lealtad. Clara sale de su casa.

Victoria. – No pasé por allí cuando ella asegura que lo hice.

Victoria Joven. – Va cargada de maletas.

Victoria. – Me acordaría.

Clara. – Te acuerdas. No es posible que lo hayas olvidado. Olvidar es muy difícil. Por mucho empeño que se ponga.

Victoria. (*Resignada.*) – Admito que tuvimos un encuentro casual.

Clara. – Se prolongó durante más de una hora.

Victoria. – Sin embargo, no sabría decir de qué hablamos.

Clara. – No fue una conversación agradable.

Victoria. – ¿Merece la pena recordarla? (*Clara se encoge de hombros.*) Si a ti te da lo mismo...

Clara. – Tú eres la que me ha evocado. Estoy en tu memoria.

Victoria. – ¡Lo sé!

Victoria Joven. (*A Clara.*) – ¿Vives aquí?

Clara. – Hasta hace unos minutos. (*Victoria joven hace un gesto de extrañeza.*) Me marchó. No me siento segura en Madrid [...] Los fanatismos de uno y otro lado me revuelven las tripas.

Victoria Joven. – Podían haberse evitado los enfrentamientos. Esta reflexión debimos hacerla antes [...] Pusisteis la República al borde del precipicio. Tú intervención fue decisiva.

Clara. – Mientes, Victoria, y lo sabes. ¿Hasta cuándo tendré que cargar con el sambenito de que yo fui la responsable de que las elecciones del treinta y tres las ganaran las derechas? El voto de las mujeres no influyó en el resultado. Fue la desunión de las izquierdas. Cada uno iba por su lado. ¿Vas a negarlo? ¡No, por supuesto que no! Para qué buscar responsabilidades entre los hombres, si es más cómodo hacer del voto femenino el chivo expiatorio de aquel desastre. ¡Qué mejor lejía para lavar torpezas políticas varoniles! [...] Yo más bien creo que la mujer no votó por las derechas en el treinta y tres, ni por las izquierdas en el treinta y seis. Votó como cualquier ciudadano. (64-67)

Así es que Victoria, la octogenaria desmemoriada, se desdobra en una joven apasionada y partidaria, que incide en la veracidad del recuerdo que representa el fantasma de Clara. Ésta, a su vez, advierte lo tendencioso de los argumentos de Victoria, y aduce que, de política, su colega se afanaba en medrar. Como réplica a la imputación de Victoria que Clara está abandonando su obligación con la República en plena Guerra Civil, ésta apuntala la culpabilidad de todos los partidos de izquierdas, las cuales se habían escindido en facciones desunidas. De esta manera, desafía los mitos maniqueos del bando republicano, y saca a la luz las componendas que se confabulan entre políticos, a costa de los presuntos valores de la República: “¿Qué República es esta de demócratas de boquilla, de laicos de merendero en viernes santo, de amor libre, ¡masculino, por supuesto!, con mujeres despreciadas que se pudren en el hogar y niños abandonados? Una República así no me interesa.” (69) Al

marcharse Clara, evidentemente decepcionada, al exilio, “*Victoria Joven se dispone a hacerlo, pero las palabras de Victoria la retienen*”:

Victoria. – ¡Mujeres españolas! Sobre los escombros de nuestra Patria es necesario levantar la España libre y trabajadora. Nosotras tenemos que aportar el esfuerzo de nuestros brazos y el calor de nuestro corazón. Ni lágrimas, ni suspiros. Esfuerzo, eficacia, abnegación y sacrificios silenciosos. Esto, nada más que esto, demanda España de nosotras. Nada menos que esto nos ha tocado en suerte dar a España. Que cada una cumpla con su deber.

Victoria Joven. – Clara no oyó esa arenga.

Victoria. – Ya estaba en Alicante, buscando acomodo en algún barco que la sacara de España. (69)

Una vez más, Victoria Joven se comunica con su homóloga mayor para precisar la cronología de su memoria revuelta. Entre tanto ésta pronuncia, a cuarenta años de distancia, la soflama sexista con la que pretendió animar a las mujeres a aparcar, en buenas cuentas, la lucha feminista en aras del bien de la República. Atestiguamos, de nuevo, la mezcolanza de tiempos y espacios –reflejo fiel de la memoria auténtica que, claro está, no se desarrolla como una historia lineal– dentro de las retentivas de Victoria Vieja.

Situándose en el cincuentenario del comienzo de la Guerra Civil, 1986, el cuarto encuentro entre las dos diputadas republicanas se produce, nuevamente, en Nueva York, y procede de la concesión a Victoria, por parte del Rey Juan Carlos, de la Gran Cruz de la Orden de San Raimundo de Peñafort. Al leer el telegrama sobre este galardón en voz alta, “*aparece Clara Campoamor, una Clara de edad indefinida, más de sesenta años, quizás setenta, pero cuyo físico se corresponde al que Victoria conserva en su memoria, el de aquel día de 1936.*” Ya que Victoria y la rediviva de Clara rememoran y reflexionan sobre el exilio únicamente desde el primer tiempo dramático a lo largo del tercer cuadro, a Clara le corresponde ostentar la edad que hubiera tenido en 1986 de haber vivido más tiempo. Por otra parte, recordamos que su efigie emana de la memoria de Victoria, quien le vio por última vez en 1936, por lo que sus rasgos serán idénticos a los que le caracterizaban en ese entonces. La aparición de Clara se trata, en fin, de otra reflexión teatral de la memoria funcional de Victoria:

Clara. – Con la venia...

Victoria. (*Volviéndose.*) – ¡Clara! ¿Qué haces aquí?

Clara. – ¿Sorprendida?

Victoria. – Bastante. (*Mirando el vaso, del que apenas ha dado un sorbo.*) No he bebido lo suficiente para ver fantasmas.

Clara. – No soy un fantasma.

Victoria. – Un mal sueño, entonces.

Clara. – Tampoco. Estás despierta.

Victoria. – ¿A qué vienes?

Clara. – Yo rechacé una condecoración que me ofreció Alfonso XIII [...] ¿Vas a aceptar la que te concede su nieto? [...] Suenan a recompensa por haberte pasado a las filas de la Corona.

A esta censura de Clara, Victoria responde con una amonestación a su antigua colega por haber rehuido cualquier relación con los españoles en el exilio.

A modo de réplica, Clara incide en la deconstrucción del mito maniqueo republicano que rehúsa ver más allá de la victimización y persiste en renegar de cualquier responsabilidad que pudieran haber tenido los vencidos en su propia derrota:

Clara. – Siempre hablaban de lo mismo, vivían enganchados al recuerdo de un pasado que yo me había propuesto olvidar: Se negaban a aceptar que la Guerra Civil había decapitado un proyecto en el que habíamos depositado tantas esperanzas... Tampoco reconocían que ellos mismos habían ayudado, con su irresponsabilidad, a poner el cuello de la República bajo el hacha del verdugo.

Victoria. – Son acusaciones muy duras. Y sorprendentes, sobre todo viniendo de alguien que, en esa tarea, les echó algo más que una mano.

Clara. – Yo no incité a la anarquía que se apoderó de España tras el triunfo del Frente Popular. Me espantaba que la gente quemara iglesias, el ataque de locura colectiva que se adueñó de las calles... Aquella profesora francesa asesinada con tanta saña en su escuela... ¡Y el gobierno, por impotencia e indiferencia, qué más da, sin imponer su autoridad! ¡Todo se fue al garete! Se acabó el debate, la lucha política legal. Se impuso la otra, alimentada por toneladas de odio y de rencor. Y allí, en Buenos Aires, nuestros compatriotas perdían el tiempo haciendo cábalas sobre el desenlace de la guerra. ‘La bandera republicana volverá a ondear en toda España’, decía un patriota acalorado, sin más argumentos que sus propios deseos. Y los bobos que le escuchaban aplaudían. ¡Estúpidos! (76)

El aparecido de Clara también se ve obligado a defenderse del reproche de Victoria con respecto a sus intentos frustrados de regresar a España en pleno franquismo. A renglón seguido, Victoria apela al humor para invocar a la muerta viviente, quien se esfume otra vez:

Y ahora, Clara, si no te importa... Espero una llamada importante. Y una visita. La del Cónsul. Él también quiere felicitarme. No por mi exilio dorado, claro. Por la condecoración. [...] No tiene más que cruzar la acera... (*Clara desaparece.*) ¡Clara! Ha salido de estampida, como alma que lleva el Diablo. (*Encogiéndose de hombros, divertida.*) Es sólo el Cónsul General en Nueva York, no el Rey de España. (79-80)

En este sentido, la interpretación ligeramente cómica de la salida disparada de Clara mitiga un poco las disensiones cargadas entre las antiguas colegas. Es más, sugiere la autonomía teatral con la que López Mozo le ha infundido el espíritu viviente de Clara.

Para el quinto y último encuentro de ambas mujeres –un año después en el hospital Lenox Hill de Nueva York–, López Mozo se sirve de la fantasía teatral para dotar a la rediviva de Clara cada vez más albedrío dentro de la memoria de Victoria. Al principio de la escena, la muerta viviente cuestiona la razón de su convocatoria, a la cual Victoria, moribunda, responde con tardanza:

*Victoria Kent está sentada en una silla de ruedas.
Entra Clara Campoamor, con uniforme de enfermera.*

Victoria. – Gracias a Dios. Ya estaba impaciente. Temía que no vinieras.
 Clara. – Recibí tu recado.
 Victoria. – ¿Alguna dificultad para entrar?
 Clara. – Con este uniforme, ninguna. [...] Aquí estoy. ¿Puedo saber para qué? No puede decirse que nuestros anteriores encuentros hayan resultado agradables.
 Victoria. – Acércame a la ventana. Me gusta ver la puesta del sol.
Clara empuja la silla hasta situarla frente a la ventana.
 Victoria. – Ábrela.
 [...]
 Clara. – ¿Me has hecho venir sólo para que te abra la ventana?
 Victoria. – Por supuesto que no. Puedes cerrarla ya. ¿Te importa? (*Clara la cierra.*) Gracias. En el armario hay un maletín. ¿Me lo acercas?
Clara lo hace con indisimulada displicencia.
 Clara. – ¿Éste?
 Victoria. (*Apoyando el maletín en el regazo.*) – Quiero enseñarte algo.
De su interior saca las marionetas que reproducen sus figuras. Se las calza en ambas manos y las agita en el aire. Clara no puede disimular su sorpresa.
 Clara. – ¿Esas marionetas?
 Victoria. – ¡Tú y yo!
 Clara. – ¿De dónde las has sacado?
 Victoria. – Forman parte de mis recuerdos. Antes de entrar en el hospital he hecho buen acopio de ellos. El armario y mi cabeza están llenos. Los he traído a cientos. (*Prestando su voz a las muñecas.*) Señorita Campoamor, ¿se reconoce en ese esperpento?
 Clara. (*Riéndose.*) – ¿Ésa soy yo?
 Victoria. (*Como en barraca de feria.*) – ¡Pasen y vean! ¡Una criatura extraordinaria, un fenómeno! ¡No es hombre, ni es mujer! ¡Lo nunca visto: un raro ejemplar de abogado sea el que sea su sexo!
 Clara. – Le dijo la sartén al cazo.
 Victoria. (*Dejando caer los brazos.*) – Bien se reían de nosotras. (81-83)

Entre los vivos, parece que el espíritu de Clara sólo puede comunicarse con Victoria, ya que supuestamente procede de su recuerdo. Por otro lado, le toca disfrazarse de enfermera para entrar al hospital en el que se encuentra Victoria, con lo cual se deduce que otros vivos también pueden percibirla. Más aún, este aparecido femenino resulta capaz de empujar objetos inanimados, como la silla de ruedas y la ventana, y goza de sentimientos humanos. Lo que es más, la presencia física de Clara implica que Victoria proporciona corporeidad a su recuerdo, por lo que, en cierto sentido, estas escenas representan un diálogo que Victoria entabla con su memoria dentro de la cabeza. Así, el clamor de Clara representaría, en rigor, la conciencia de Victoria: “¿Por qué me has abierto los ojos cuando ya los tenía cerrados? ¿Por qué me has invitado a acompañarte en este buceo doloroso en el pasado?” (88)

Por otra parte, al ponerse de nuevo las marionetas que reproducen sus personas Victoria cosifica tanto a sí misma como a Clara. El empleo de tales fantoches pretende plasmar la manera esperpéntica por la cual los hombres les tomaban el pelo a las dos políticas, a causa de su uso de la inteligencia dentro del ámbito público. A título de ejemplo, tan pronto como Clara afirma haber discrepado

de Alejandro Lerrox mediante una carta, Victoria recurre al títere para mofarse de su amiga y de su propia persona:

Victoria. – ¿Qué conseguiste, querida? (*Alzando la marioneta que representa Clara e imitando su voz.*) Don Alejandro, ¡ahí se queda! Su conducta está consiguiendo que las derechas invadan, absorban, desmedulen y hagan trizas la República siguiendo no se sabe bien que secreto designio, propósito o anhelo. Ya no es el líder de las libertades y de la justicia. No puedo estar conforme con nada de lo que viene sucediendo bajo su égida política. En adelante, no cuente conmigo. (*Interrumpiendo la actuación.*) Unos decían que Lerrox, al verse compuesto y sin novia, se echo a temblar. Pero otros daban otra versión...

Clara. – La conozco.

Victoria. – Aseguraban que, leída la encendida carta, la tiró a la papelera al tiempo que exclamaba: para la tortilla que estoy haciendo, sobra la clara.

Clara. – ¡Es falsa!

Victoria. – Pero podría haber sido verdad.

Clara. – ¿Adónde quieres llegar?

Victoria. – A que reconozcamos que somos dos perdedoras.

Clara. – ¿Para eso me has llamado?

Victoria. – Sí. [...] ¡Pobre cosecha! La tuya y la mía. ¡Tanto como sembramos! Nos comíamos el mundo y el mundo nos ha devorado. Somos dos perdedoras, insisto. ¿Soñaste alguna vez con que tu busto estuviera en el Parlamento? (*Alzando la marioneta que representa a Clara.*) Mira a lo más que se ha llegado. A fabricar un títere par hacer reír a la gente, una mala caricatura...

Clara, furiosa, le arrebató la marioneta. La golpea contra los pies de la cama hasta destrozarla. Arroja al suelo el amasijo de cartón y tela. Victoria la ha observado sin decir palabra. Las dos mujeres se miran.

Clara. – Nunca antes te la había dado. Pero no me duele hacerlo ahora. Tienes razón. Es resultado de nuestra lucha no ha podido ser peor. (85-87)

Al sumergirse en el recuento de su vida –como es natural, dado que se encuentra en estado agónico– Victoria colige conclusiones poco halagüeñas. Más aún, la versión farsesca de la realidad que proporcionan estas muñecas demuestra, en cierto sentido, más autenticidad que la estética naturalista: “Ya no es hora de fingir. Al hacer balance definitivo, las máscaras que hemos llevado puestas, se caen y mostramos nuestro verdadero rostro” (86).

Empero, en diferentes ocasiones, tanto Clara como Victoria no soportan la versión desfigurada y llena de remordimiento que ellas mismas se esfuerzan en crear de su legado político. Debido a su frustración y amargura, hacen añicos de las marionetas que supuestamente las representan:

Victoria, que en ningún momento ha dejado de acariciar a la marioneta, empieza a arrancarle el pelo y, cuando deja la cabeza pelona, la descuartiza lentamente sin mostrar emoción alguna.

Clara. – Victoria, no hemos arreglado el mundo. Y ahora es tarde para lamentarlo. Si no mandas otra cosa, la enfermera se despide.

Victoria. – ¿Te vas? (*Clara asiente.*) Hasta nunca, querida.

Clara se dirige hacia la puerta. Se vuelve para enviar el último adiós.

Victoria. – ¿Dices?

Clara. – Nada, no he dicho nada.

Victoria. – Me ha parecido... (*Se lleva las manos a las sienes, como si algo la aturdiera.*)

Perdona. No eres tú.

Clara. – Estamos solas.

Victoria. – Es aquí dentro, en la cabeza. ¿No oyes? ¿Una voz de hombre. La conozco. ¿Qué haces ahí, Leonchu?

Clara acude junto a Victoria.

Clara. – No hay nadie.

Victoria. (*Muy bajo, para que él no la oiga.*) – Fue el primer hombre de mi vida. [...] Tenía cinco años. Ahora me está hablando de cuando, en verano, íbamos de vacaciones a Hendaya. Cada año, todo su empeño era que, al regreso, llenáramos nuestros bolsillos con arena de la playa, para construir una ¡muy grande! En el patio de la Residencia. Yo le decía que pasarían muchos años antes de que pudiéramos pasear descalzos por ella. (*Al imaginario Leonchu.*) Ojalá la hubiéramos traído. La hubiera depositado en tu tumba. [...] Quizá quiera reprochármelo. (*De nuevo a Leonchu.*) ¿Vas a hacerlo? [...] No te entiendo... Te oigo tan lejos. Acércate.

Clara. (*Escucha.*) – ¡Está muy cerca! (*Mirando a su alrededor, tratando de localizarle.*) Es posible que forme parte de los recuerdos que has traído al hospital.

Victoria. – ¿Leonchu aquí? ¿Dónde?

Clara. – Se esfuerza por decirte algo.

Victoria. – ¿El qué?

Clara escucha atentamente. Su rostro transmite una emoción contenida.

Clara. – Dice que un puñado de arena no hace playa, pero que si cada bañista de Hendaya se hubiera llevado uno, solamente un, y todos lo hubieran depositado en un mismo lugar, ahora la playa estaría allí y no en Hendaya.

[...]

Victoria. (*A Leonchu.*) – ¡Sal de tu escondite, perillán!

Clara. – No quiere. Está muy, muy enfadado.

Victoria. – ¿Conmigo?

Clara. – Ha oído nuestra conversación y no comprende tanto empeño en mostrar como inútil o insuficiente cuanto hicimos. Dice que, en aquella tarea, no fracasamos, que el fracaso está en que rememoremos aquellos hechos con amargura. Uno llega hasta donde los demás le dejan o sus fuerzas se lo permiten. Otros vienen después a continuar la tarea, y, en algún momento, alguien la concluye. Es resultado es obra de todos. [...] ¿Puedo añadir que sus palabras están abriendo el cielo delante de nuestros ojos?

Victoria. – También.

Clara se arrodilla junto a la silla de ruedas. Coge, entre las suyas, las manos de Victoria. Sobre el escenario se proyectan imágenes de una playa desierta. [...] Los muebles y los cuerpos inmóviles de las dos mujeres dan la sensación de estar semi-enterrados en la arena. Figuras humanas, que parecen desprendidas de un álbum de fotos, van poblando aquél paisaje. Nunca llegan a estar todas reunidas. Las aguas que barren la playa borran las huellas de los que se ausentan y, en su lugar, quedan marcadas, también brevemente, las de los que van llegando. Aquellos seres tuvieron nombre y apellidos, aunque al verlos no seamos capaces de reconocerlos a todos. Junto a personajes inconfundibles –Margarita Nelken, Dolores Ibárruri, Federica Montseny, Manuel Azaña, Castelao, Largo Caballero, o Fernando de los Ríos– desfilan otros que nunca salieron del anonimato, como aquel miliciano captado por la cámara de Robert Caba en el momento de ser abatido al saltar, fusil en alto, de la trinchera. (89-93)

De forma que la rediviva de Clara resulta mejor capacitada para comunicarse con los otros recuerdos de Victoria. En este caso, dialoga con el joven amigo de Victoria que murió durante la Guerra Civil, Leonchu, ya que tanto él como Clara son espíritus vivientes. Victoria le percibe sólo exiguamente, en función de su estado agónico. En última instancia, el personaje latente de Leonchu, seguramente el portavoz del autor, tiene el papel de reconciliar a los viejos rencores y de imaginar metafóricamente los conflictos de ayer, como la Guerra Civil, tal cual granitos de arena en la playa de la vida. La imagen que concluye la pieza pinta una imagen hermosa e intrahistórica de un paraíso laico en el que el patrimonio que dejamos los vivos sobre la tierra reside en

nuestra obra, por mucho que nos parezca que adolece de sentido, a través de la cual contribuiremos a la formación de la memoria colectiva hasta mucho tiempo después de que se borren nuestras huellas.

En la primera escena, intitulada “Presagios”, de *Todos los que quedan* (2008)¹⁸² Raúl Hernández Garrido destaca, con el lirismo habitual en su dramaturgia, la manera por la cual la fotografía constriñe violentamente la memoria histórica:

Una cámara y un fusil.
La cámara congela al ojo.
Dispara.
El fusil escupe y las balas
silban alrededor de la cámara.
Dispara.
Dispara.
Dispara.
[...]

5 de septiembre de 1936

Cerro Muriano, Córdoba.

Lo que el ojo no ve. Lo que la cámara capta (Hernández Garrido, *Todos* 3-4).

De modo semejante al del Cliente ciego cuando viola con su cámara al Cuerpo de la prostituta que protagoniza la obra breve *La persistencia de la imagen* (2003) del mismo autor, la foto icónica del miliciano Borrell presuntamente sacada en combate, a la que se hace referencia en este verso-soliloquio documental, se trata, en rigor, de una suerte de tropelía a la memoria colectiva de aquella contienda. Cabe señalar que la forma va acorde con la temática. Por tanto, se refleja la paralización temporal que origina la descarga camarógrafa mediante los puntos que siguen a cada “Dispara”, así como la fecha fija de la toma fotográfica: el 5 de septiembre de 1936.

En virtud de la comprensión dinámica de la actualidad y del pasado que implica el concepto de la memoria colectiva, una foto no resulta capaz de captar el ayer en todas sus vertientes. Hasta lo puede adulterar. Conforme señala Hernández Garrido al poner de relieve lo esencial de “*La cámara oscura*” de Roland Barthes, la fotografía pretende “suplantar el hecho” y “llegar a plantear para el sujeto situaciones de enajenación, de contradicción de eso que la cámara capta con lo que el sujeto recuerda que ha vivido” (Henríquez, “Juego” 65). Bajo este aspecto, la aserción del personaje de Alberto al final de *Todos los que quedan* que Borrell había, a petición del fotógrafo Robert Capa, posado para la instantánea antes de iniciar el combate en el que moriría de verdad, sirve para de-construir esta emblema del conflicto civil. Así y

¹⁸² *Todos los que quedan* fue una segunda versión de un encargo para la clausura en el Alfil del Teatro por la Identidad 2007 que debía versar sobre la Guerra Civil. Estrenó, en versión limitada, el 18 de noviembre en el Centro Cultural de la Villa de Madrid.

todo, Alberto puntualiza que la muerte de la mujer de Capa durante el conflicto de 1936 ha brindado una suerte de autenticidad emocional a esta foto impostora: “Por encima de la propaganda, esas fotos son las de un ojo herido y en tensión, a punto de estallar, al igual que sus retratados están a punto de morir bajo el fuego y la munición” (Hernández Garrido, *Todos* 95). Hasta cierto punto, la aflicción de Capa, pasada por el tamiz de la lente fotográfica, convierte este testimonio artificio en fiel reflejo de la cruda tragedia colectiva, y lo que es más, las poses agonizantes de los milicianos con frecuencia vaticinaron muertes verídicas durante las batallas posteriores.

Ahora bien, a diferencia de las fotos y otros documentos que procuran atajar la naturaleza evolutiva e imaginaria de la memoria histórica y volverla estática – convierten la memoria comunicativa en una cultural, de acuerdo con los términos de Assman–, Raúl Hernández Garrido resalta lo elusivo e inasible de la remembranza y la identidad en esta obra de intriga, en la cual el pasado de la protagonista ficticia e intrahistórica se va desvelando de manera semejante a las capas de cebolla que se pelan metafóricamente en la novela autobiográfica de Günter Grass. En la primera escena de *Todos los que quedan*, varios poemas experimentales son colocados en la parte inferior, superior, derecha y/o izquierda de la página del texto teatral,¹⁸³ interrumpiéndose, y tomando formas singulares en las que hasta se parten las palabras, como para expresar la fragmentación de la identidad a raíz de la memoria ignota. Es como si, a lo largo de esta escena, los dos protagonistas, la Mujer y el Viejo, amén de otro personaje indeterminado que desvela datos documentales, lanzaran sus soliloquios líricos –escritos en itálicos porque corresponden a sus pensamientos– en busca de quien los encuentre y los convierta en diálogo, y por ende, en memoria social. Conforme apunta el propio dramaturgo en una entrevista con José Henríquez, sus personajes son, en realidad, “más conciencias que personajes” (“Entrevista con Raúl” 18). A tenor de este planteamiento, el director de otra obra suya –“Si un día me olvidaras”–, Carlos Rodríguez, alega que las piezas de Hernández Garrido construyen, aparte de un espacio “real”, otro “espacio mental” (21). Dichos soliloquios-pensamientos pertenecen, por lo común, a tal espacio imaginativo. Corresponden, a la vez, a la curva de la escritura fluida que se congela en la de molde al volverse memoria documental o dialéctica. Ahora bien, a partir de la

¹⁸³ Cabe señalar que Hernández Garrido incide en la importancia, junto al montaje, de la lectura de textos teatrales, ya que el teatro también es un género literario (Ángela Monleón 56).

segunda escena, el ambiente dramático permuta de uno etéreo e intuido a uno más comunicativo, aunque igual de lírico y enigmático, hasta en las acotaciones. He aquí una didascalía de la segunda secuencia “Umbral”: *“En el patio de una institución para mayores, Manuel Dueñas emborriona el resto de su vida con jirones de su pasado.”* (Hernández Garrido, *Todos* 12)

En la secuencia “Presagios”, la protagonista se sirve de su propia metáfora poética para señalar lo enigmático de su identidad, que se desvanece continuamente tras una vela turbia y desconocida. Por así decirlo, le afecta a modo de una *post-memoria* de Hirsch, o trauma colectiva heredada:

*(El rostro de la Mujer se inclina hacia el agua).
Mujer. – Me asomo y miro en el agua
Me veo ahí, sobre el agua. Mi
rostro resbala sobre el cristal de su superficie. Me inclino
hacia mí misma, recuerdo, pienso. Con cuidado. Podría
hundirme tras este espejo
húmedo. (2)*

El encabalgamiento del verso reproduce el ondulado del mar, en cuyas profundidades la identidad de la Mujer naufragará a no ser que llegue a conocer su patrimonio soterrado: *“Busco a Juan Cerrada, al padre al que nunca conocí. A través de los recuerdos de los otros, busco en el pasado a ese hombre al que nunca conoceré”* (4). A la ventura, “Juan Cerrada”, camino de cruzar la frontera con motivo de evitar el servicio militar, había pasado por el pueblo de la mamá de la Mujer en plena Guerra Civil, en el momento en que ésta estaba ultimando los preparativos de su boda con el protagonista de la susodicha foto de Capa. Ya que la novia desesperada y fantasiosa le confundió al que se convertiría en el padre de la Mujer ¿a propósito? con su novio — insistió en llamarle Juan Cerrada—, se casaron, y la madre de la Mujer se quedó embarazada de ella. Pero por tratarse de un desertor del ejército, el esposo al azar, “Juan Cerrada,” sólo pudo retrasar su fuga para Francia durante tres días, después de la cual termina en el campo de concentración nazi Mauthausen, donde conocerá a un alemán apresado por haberse rebelado contra su obligación militar luego de participar en un masacre de civiles inocentes durante la Guerra Civil Española.

Pues bien, gracias a sus fantasías sobre la figura paterna desconocida, la Mujer padece una especie de complejo de Edipo femenino,¹⁸⁴ por lo que se obsesiona con el

¹⁸⁴ El complejo de Edipo es un trastorno psicoanalítico en el cual el joven se enamora de su madre y puede desarrollar sentimientos hostiles hacia su padre. Por extensión, el complejo de Edipo femenino, o complejo de Electra, como lo llamó Jung, se refiere al enamoramiento por parte de una joven hacia su padre acompañado, con frecuencia, de celos hacia la madre. Habría que puntualizar que,

padre enigmático, cuya identidad le esquivo y se confunde con un trauma colectivo igual de desconocido. Asimismo, la memoria histórica, sobre todo la que pertenece a la *contra-memoria* –en función de la falta de símbolos compartidos en los que pueda depositarse–, tiende a escindir en historias inconexas y dispares que se vuelven, a menudo, míticas. Como ejemplo del batiburrillo de la realidad y lo ilusorio en las retentivas, citamos el reclamo de la Mujer al Viejo que asegura llamarse Juan Cerrada, el cual terminará impulsando un analepsis sobre su encierro en un campo de concentración nazi:

Mujer. – Usted no es Juan Cerrada. Es un impostor.

(*Mauthausen.*)

Viejo. – ¿Por qué escondes tu nombre? ¿Hay algo desagradable en tu pasado que hasta una guerra o un infierno como éste no llegue a borrar? ¿Quién es ese Juan Cerrada realmente?

Joven. – Soy yo. Yo.

Viejo. – Deberías tener cuidado con los gritos.

Joven. – ¿Gritos?

Viejo. – Por la noche, aúllas como un loco, y a voces chillas que tú no eres Juan Cerrada. Que no has luchado en la guerra con ningún bando. Que no eres como los que están aquí. Que deberían de soltarte, que todo ha sido un tremendo malentendido. Ten cuidado con los nazis. No soportan un error de registro. Y tienen una forma dura y seca de eliminar fallos como estos. (Hernández Garrido, *Todos* 67)

Por lo visto, el Joven que conversa con Juan Cerrada mediante sus ensueños no se llamaba Juan Cerrada en realidad.

Nuevamente, en la escena denominada “Juan Cerrada”, el Viejo y el Joven meditan sobre las identidades verídicas de las personas que se han valido de este nombre:

Viejo. – He sido Juan Cerrada durante mucho tiempo. He defendido ese nombre con más fuerza que el mío. Juan Cerrada nunca existió. Fue simplemente la fantasía de una muchacha solitaria en mitad de la guerra.

Joven. – Yo soy Juan Cerrada.

Viejo. – Fuiste Juan Cerrada y yo lo he sido y lo soy contigo.

Joven. – ¿Quién eres tú? ¿Quién soy? (86)

Aprovechándose de una pregunta que recuerda la repetida por el Padre de *El tragaluz* (1967) –¿Quién es ése?–, el Viejo, el Joven y la Mujer discurren y inquieren una y otra vez sobre la identidad de Juan Cerrada, un nombre que tiene muchos sentidos divergentes según quién lo pronuncie. Con respecto a la madre, encarna sus fantasías eróticas; para la Mujer, su padre ilusorio; y en lo que se refiere al Joven y al Viejo, una identidad suya que oscila entre la de un verdugo o traidor y la de un una víctima o un héroe. Para el lector, en cambio, puede que represente a “esos 5000 mártires” y

como señala el propio Hernández Garrido, Edipo fue adoptado, por lo que no se entera jamás de sus orígenes, las cuales se vuelven trágicamente contra él (Henríquez, “Entrevista con Raúl” 16). La Mujer de *Todos los que quedan* tampoco sabe quién es su Padre, pero sus averiguaciones en cuanto a su identidad le ayudarán a llevar a cabo una vida más plena.

“2300 supervivientes” españoles que fueron encerrados en los campos de concentración nazis, cuya memoria “*en España aún hoy no se ha honrado*” (Hernández Garrido, *Todos* 96).

En vista del esmero con el que su madre suprimía todo recuerdo de su padre y el enfado con el que respondía a cualquier averiguación sobre él –además de sus propios ensueños con la figura paterna–, la Mujer se dispone a emprender una travesía por España, Francia y Alemania en pos de la estela inaprensible del padre ignoto. Como Psique fue apartada de Eros hasta cumplir cuatro tareas peliagudas, el personaje de la Mujer –cuyo nombre genérico sugiere su carencia de identidad propia– en *Todos los que quedan* se ve impelida a abandonar a su pareja, Alberto, para emprender una tarea espinosa: la búsqueda de sus orígenes escurridizos, tanto particulares como colectivos. En concreto, busca a su Padre, a su identidad heredada, la misma que se encuentra enredada en un laberinto hermético de olvido colectivo e identidades yuxtapuestas. El periplo investigativo de la Mujer le llevará hacia una memoria enmarañada, fantástica, erótica y espeluznante de su pasado personal y colectivo que amenazará con usurparle la identidad por completo.

En una escena metateatral, la protagonista hasta adopta el papel de su madre, de recién casada, pudiéndose acercar y conocer mejor, a través de una mezcla de evocación e imaginación, a sus progenitores. Como ocurre a menudo en *Todos los que quedan*, la Mujer inicia la escena llamada “Soledad” con un soliloquio en el que narra sus recuerdos y fantasías desde el primer tiempo dramático: la democracia. Acto seguido, éstos se convierten en una analepsis dramatizada de la época de la Guerra Civil, caracterizada por un tono narrativo y trágico:

Mujer. – *Me imagino a mi madre. Una muchacha en medio de la guerra. Una joven, casi una niña, como muchas otras tantas. Me imagino una mujer joven, sola, a la que su novio la ha dejado para ir al frente. Me la imagino en su casa, contando inútilmente los días que quedan para el día de su boda. Asomándose a la ventana y mirando el horizonte, escuchando unos pasos que no se acercan. Me la imagino abriendo el armario y cuidando de su vestido de novia.*

(*El pasado. El Joven, con la Mujer, que hace ahora de Esposa.*)

[...]

Joven. – ¿Te conozco?

Esposa. – Sabes que no me gustan las bromas. Soy tu novia, tu prometida. Y mañana ya seré tu esposa. Has venido. Nadie me creía. Se reían de mí, como si fuera una pobre loca. Por confiar en que vendrías para el día de nuestra boda. El día que fijamos antes de esta guerra estúpida. [...] Por la mañana, llamarán a la puerta, y aunque no quieras abrirles, la descerrajarán e irán a por ti. Preguntarán por tu nombre.

Joven. – ¿Qué nombre?

Esposa. – Por tu nombre, el nombre con el que te has casado, el nombre con el que yo te llamo.

Juan Cerrada.

Viejo. – Juan Cerrada.

Joven. – Yo no me llamo así.

Esposa. – Ese es tu nombre. Ese es tu nombre y yo lo lloraré y lo gritaré con dolor cuando te lleven. Ese es tu nombre y yo lo repetiré toda mi vida. Y lloraré por tu nombre cuando pasen los años y no hayas vuelto (48-49)

Esta escena, más que una analepsis, será una aglutinación teatral de tiempos e identidades, dado que la Esposa-Mujer se vale de la retrospectiva para vaticinar el futuro y acentuar el simbolismo del nombre Juan Cerrada, aparte de que un personaje procedente del primer tiempo dramático, el Viejo, también interviene en esta dramatización imaginada del pasado. Tal escena, en fin, le brinda a la Mujer la posibilidad de comprender las pulsiones y móviles de su madre mejor, y nacería, a buen seguro, de una suerte de *post-memoria*. Al igual que en otros momentos dramáticos de *Todos los que quedan*, Raúl Hernández se vale de técnicas cinematográficas para fundir los recuerdos con el primer tiempo dramático de 1983, o los pensamientos de Ana con los del Viejo, con el fin de representar el proceso pragmático de la memoria.

Dentro del primer tiempo dramático, sin embargo, La Mujer no posee una subjetividad ni para ceder ni emparejar con la de Alberto porque se encuentra pendiente del hallazgo de sus raíces. Sublime y eróticamente, en una escena epistolaria destinada a su pareja Alberto, y redactada cuando se encuentra muy próxima a los rastros primarios de su progenitor, la Mujer describe la lucha interna provocada por el rastreo de la historia reciente:

[...] *Lucho otra vez contra mí misma y venzo y al vencer soy derrotada. Al ganar, lo pierdo todo. Tienes que ser libre de que yo te ame. Sigo con mi búsqueda, en un laberinto dentro del cual me pierdo más y más. Me había propuesto no hablarte ni escribirte hasta haber logrado con éxito mi objetivo, o hasta haber fracasado completamente. Necesitaba llegar al final antes de que volvieras a saber de mi paradero. No quería condicionarte con ninguna de mis preocupaciones. Apurar hasta el final sola esta obsesión, y luego acercarme a ti con los brazos levantados y las manos abiertas, y entonces dejarte entera libertad para despreciarme o aceptarme de nuevo. [...] Pero hoy más que nunca añoro tus brazos, y me muero por estar a tu lado* (Hernández Garrido, *Todos* 80-81)

Naturalmente, la Mujer sabe que necesita empaparse de sus raíces y precisar su identidad para poder amar, pero por otro lado, le urge la posibilidad de perder su subjetividad en un amor profundo, sobre todo en este momento en el que se siente abrumada por las historias trágicas que ha desterrada con respecto a la crueldad de Mauthausen, los judíos asesinados en las duchas, y los niños españoles arrebatados de sus progenitores.

De hecho, tal conflicto interno, aunado a varios otros elementos de *Todos los que quedan*, gozan de resonancias de la novela y/o la película célebres sobre la

memoria histórica de la Guerra Civil: *Soldados de Salamina*. Ambas obras gozan del estilo de intriga en el que se busca a un prisionero republicano que no se sabe si sigue vivo, y de ser así, su paradero. Las dos encierran, igualmente, pesquisas, a menudo infructíferas, por parte de un joven acerca de la memoria histórica testimonial, amén de una defensa de su derecho de guardar silencio, y/o facilitar sólo cierta información sobre el pasado, por parte de los personajes mayores. Una y otra carecen, en gran parte, de maniqueísmos. Igual de obstinada que la protagonista de la película *Soldados de Salamina*, la porfía de La Mujer de *Todos los que quedan* termina atizando las cenizas de la memoria del Viejo recalcitrante, cuyas retentivas, por más que quiera renegar de ellas, permanecen atrapadas en las barbaridades atestiguadas en Mauthausen, en función del trastorno de estrés postraumático que padece. El espectador-lector se va enterando que el personaje del Viejo se trata, supuestamente, de un alemán que se ha apropiado del nombre de su compañero y el padre de la Mujer, Juan Cerrada, luego de su muerte en Gusen. Paulatinamente, el lector-espectador descubre que la hamartía, o culpabilidad trágica, le había motivado al Viejo a mudarse precisamente a una vivienda con vistas a un *Lugar de la Memoria* colectivo y personal: el camino desierto en el que, junto a otros soldados alemanes, el Viejo había disparado a mujeres y niños inocentes antes de insubordinarse al mando del ejército invasor durante la Guerra Civil Española. Durante la democracia este camino se ha convertido en un sitio anónimo que pertenece a la susodicha contra-memoria, pues la memoria social de los atropellos cometidos contra los vencidos fue suprimida a lo largo de la dictadura franquista y la transición política, y por ende, ha sido resguardada a hurtadillas únicamente por los allegados de las víctimas, así como uno que otro agresor arrepentido como el Viejo. Pero a pesar de encerrarse en casa, este testigo de varios infiernos no puede desprenderse de las evocaciones traumáticas, asociadas tanto a la época en la que hizo de verdugo en la lucha de 1936, como a la en que hizo de víctima en Mauthausen.

Como se deja entreverar, el personaje del Viejo –y por extensión, la obra entera– carece mayormente de maniqueísmos. En este sentido, Raúl Hernández asegura escribir un teatro de “complicidad, de comprensión” más que de denuncia, ya que “si no se da, la catarsis es imposible y nos quedamos en el panfleto. A estas alturas, y tal como está el mundo, ya no se puede sostener que el malo es siempre el otro [...] Todos somos personajes de la historia” (Ángela Monleón 56). En efecto, el Viejo, este personaje que mató a españoles inocentes por no rebelarse contra el mando

alemán hasta finalizar la batalla, también entabló una amistad solidaria con el padre de la Mujer durante la situación límite de su reclusión en Mauthausen. De ahí que discute con la Mujer, quien, al desconocer la realidad bélica tiende a soltar discursos bonitos sobre el pasado desde un prisma maniqueo:

Mujer. – Usted vivió una guerra, y al parecer luchó con la República. Por la libertad.

Viejo. – ¿De dónde ha sacado esa conclusión?

Mujer. – Al estar en Mauthausen...

Viejo. – En la guerra civil uno luchaba donde le tocaba y le ponían un fusil en las manos, la decía, apunta allí, que ése es el enemigo.

Mujer. – Pero al final le tocó sufrir la suerte del vencido.

Viejo. – En una guerra no hay vencedores y vencidos. Todos son perdedores. (Hernández Garrido, *Todos* 46)

Al fin y al cabo, todos los que participaron en la Guerra de 1936, y cualquier otra guerra, padecen sus secuelas nefastas de un modo u otro. A base de una mezcla de elecciones, destino, fantasías y hechos, cada individuo va forjando una identidad heterogénea en la que desempeña varios papeles.

Mientras el Viejo se supone hostigado, juzgado, y malentendido por la Mujer, las conversaciones que entabla con el redivivo del Joven atestiguan la bondad auténtica de este antiguo integrante del ejército alemán. Debido a que el Joven ha cobrado vida teatralmente en función de la memoria del Viejo, puede comunicarse únicamente con este anciano. Entre ambos se produce un desajuste temporal al principio de su encuentro, parecido al que se crea entre Carmela y Paulino en la obra célebre de José Sanchis Sinisterra. Por una parte, el Viejo recuerda el campamento de la muerte en voz pasada, y por otra, el Joven se dirige a su compañero desde el tiempo del analepsis. Acto seguido, el Joven ingresará en el primer tiempo dramático del Viejo:

Viejo. – Sobreviví a Mauthausen. Allí estuve recluso, con judíos, polacos, con alemanes. Todos estábamos bajo el cuchillo implacable de los nazis. Y los españoles también.

Joven. – ¿Estoy vivo? ¿Por qué esta oscuridad? ¿Sigues vivo? Escucho tu respiración. Estás ahí. Háblame. Dime si yo también sigo vivo.

Viejo. – No hay nadie. Sigo aquí, solo. ¡Solo!

Joven. – Vas a despertar a todos con tus gritos. Calla o vendrán a por nosotros.

Viejo. – Sigo gritando en mis pesadillas, todas las noches como si siguiera ahí, en Mauthausen. Sigo oyendo las voces de los otros. Aunque esto sea España y hayan pasado cuarenta años desde entonces.

Joven. – Hay un largo camino que acaba frente a esta ventana. Pero yo sigo encerrado en un barracón de Mauthausen [...] En el fondo de un pozo. Un pozo negro y profundo. Es extraño poder seguir respirando, de tan profundo, de tan oscuro. Es extraño que dos personas tan diferentes puedan compartir tanto. Si yo respiro, tú respiras. Si yo muevo mi mano, tú mueves la tuya. Abre la puerta. Si tú la abrieras, yo la abriría. Si tú salieras, yo saldría. A la luz del sol. A la lluvia. Estoy encerrado en tu encierro. Quiero salir, quiero vivir.

[...]

Viejo. – No hay nadie. Nadie. Nadie ha entrado. Las puertas están cerradas. Las ventanas están cerradas y nadie les va a abrir.

Joven. – Y en la carretera verás hombres y mujeres, niños y ancianos, cayendo bajo el peso de la metralla. Eso es lo que siempre dices.

Viejo. – No puede entrar nadie en esta casa. No quiero que entre nadie.

Joven. – Son simples fantasmas. Ni siquiera son tus propios fantasmas. Yo estoy aquí. Aunque me ignores, siempre estoy aquí.

[...]

Viejo. – Hace mucho que no hablábamos.

Joven. – Hace mucho que no pensabas en mí (28-29).

Al igual que la identidad del Viejo, la del personaje-fantasma del Joven también está en juego. ¿Será el padre casual, el susodicho “Juan Cerrada” de muerto, con el que conversa el alemán por medio de su memoria, estancada, insistimos, en Mauthausen? ¿O, más bien, será el homólogo joven del Viejo alemán? ¿O hasta un compendio de ambos?

Como ha venido haciendo con el Joven, el Viejo luego decide confesar a la Mujer el significado de aquel camino, cuya vista intenta tapar cerrando las contraventanas y las puertas: “Asómese a la ventana. Ésa es la carretera. Ahí ocurrió todo. Usted no ve nada, sólo una carretera abandonada. Yo veo ahora los rostros de los niños, de las madres llorando con sus hijos destripados en sus brazos, de los refugiados, explotando en el aire ante el impacto de los obuses.” (84). A diferencia de la Mujer, quien le juzga a través de un prisma maniqueo, el Joven, desde la tumba de la memoria, le muestra compasión:

En el fondo de un pozo. Un pozo negro y profundo. Es extraño poder seguir respirando, de tan profundo, tan oscuro. Es extraño que dos personas tan diferentes puedan compartir tanto. Si yo respiro, tú respiras. Si yo muevo mi mano, tú mueves la tuya. Abre la puerta. Si tú la abrieras, yo la abriría. Si tú salieras, yo saldría. A la luz del sol. A la lluvia. Estoy encerrado en tu encierro. Quiero salir, quiero vivir. (27)

En cambio, en otra escena que tiene lugar, según las acotaciones, “*en el interior de Cerrada*”, el Viejo declara al Joven: “No existes fuera de mí. Sólo eres el joven que fui en Mauthausen. Ese joven que quedó allí, que no salió nunca de aquél barracón” (86.) Con todo y eso, tal manifestación, como muchos componentes de *Todos los que quedan*, se puede interpretar de varias maneras: o bien puede significar que el Joven se trata de “Juan Cerrada” de joven, con quien el alemán conversa mediante su memoria, o bien se refiere literalmente al homólogo del alemán de joven. Incluso podría referirse a la versión joven del Viejo, ya que no sabemos a ciencia cierta si éste es, en realidad, el alemán o el español.

Empero, no sólo la identidad sustraída de Juan Cerrada, los *Lugares de la Memoria*, y los traumas, activan la memoria del Viejo, sino también las sensaciones físicas, las emociones, las frases, e inclusive el clima, los cuales tienden puentes y

sintetizan épocas dispares –al igual que la infiltración del aparecido viviente del Joven en el primer tiempo dramático–, dando testimonio así al proceder de la memoria pragmática, la cual también conjuga los espacios y tiempos dentro de su imaginario. Del mismo modo que la memoria funcional, Hernández Garrido barraja tiempos verbales presentes y pretéritos, erigiendo así momentos ambiguos, y entrelazando ocasiones en las que los recuerdos son dialogados, monologados, pensados, o incluso delineados en viñetas, con otras en las que son revividos por vía de analepsis.

Cuando, por fin, la Mujer logra convencer al Viejo que comparta sus experiencias durante la Guerra Civil, la introducción de otro elemento que reprime la metamorfosis natural de la memoria histórica, una grabadora, perjudica el objetivo de la Mujer de conseguir una reminiscencia fidedigna de Juan Cerrada:

Mujer. – Es una herramienta de trabajo. Una pequeña grabadora. No se preocupe. Nada de lo que hablemos se utilizará sin su permiso. Nombre.

Viejo. – ¿Qué?

Mujer. – Conteste a lo que le pregunto, por obvio que parezca. Empezamos con una ficha personal. Su nombre, por favor.

Viejo. – Juan Cerrada Martín.

Mujer. – Edad.

Viejo. – Nací en 1915. El 13 de septiembre, dentro de poco, cumpliré 68 años.

(La Mujer rebobina, pulsa la tecla de reproducción. Se oye el rebobinado. Y suena, metálica y desagradable, la grabación de la voz del Viejo.)

Juan Cerrada Martín...septiembre, dentro de poco...

(La Mujer recupera el punto y sigue grabando.)

Mujer. – Hábleme del fin de la Guerra Civil. ¿Qué pasó entonces?

Viejo. – ¿Sigue grabando?

(La Mujer le hace un gesto afirmativo.)

Pues... las tropas de Franco avanzaban... Nos empujaban... Y muchos nos fuimos a Francia. Cuando pasamos la frontera, ya no pensamos en volver [...] (58).

Al enfrentarse a una máquina que pretende detener el diálogo perenne entre el pasado y el presente y compendiar la memoria en un cacharro de plástico con sonido metálico que goza de resonancias de *La última cinta de Krapp* (1958) de Samuel Beckett, el Viejo opta, visto está, por relatar, o bien lo que Juan Cerrada lo había contado en Mauthausen, o bien lo que había conjeturado. Mas no “la verdad”.

Luego de barruntar la Mujer que El Viejo no le comunica sus recuerdos fehacientes, se los exhorta, pidiéndole los símbolos de la memoria de su padre que le corresponden como legado suyo: “Juan Cerrada era mi padre. Usted le ha robado su nombre [...] Me está robando a mi padre. A lo único que me quedaría de él. El derecho a llorarle” (69). Acusa al Viejo de robarle el recuerdo de su padre por adoptar su nombre, pero en realidad el anciano lo ha hecho perdurar, como sugieren sus conversaciones a solas con “el Joven”, cuyo cuerpo se supone que se encuentra en

una fosa común. Cuando la Mujer asegura querer olvidar la existencia del Viejo, éste acierta:

No podrás olvidarlo. No podrás olvidar que existió Juan Cerrada. No podrás olvidar que existió Mauthausen. No podrás olvidar que existió la guerra. Por mucho que lo quisieras. Yo tampoco quiero vivir, pero no puedo matarme. Si lo hiciera, sería como si yo matara de nuevo a Cerrada, como si yo matara de nuevo a los niños de Mauthausen, a las madres y a los niños de Málaga. A cada una de las víctimas del horror que me ha perseguido a lo largo de mi vida, a lo largo de este siglo XX. La Historia. Si yo muriera. (91)

En todo caso, las acusaciones de La Mujer inducen al Viejo a meditar, de modo meta-memorial: “¿Fueron así las cosas?”. A modo de una fundición cinematográfica, la repetición de dicha frase da pie a dos *flashbacks*, o más bien, dramatizaciones dispares de un posible desenlace a lo sufrido en Mauthausen. Después de montar una muerte de mártir para Juan Cerrada, el Viejo reflexiona: “Nadie se creería esto. Estamos en el infierno. Nadie se comporta así en el infierno. ‘Voy con los niños.’ Eso es basura. No me lo creo ni yo. No me llames Viejo. En esa época, el alemán no era ningún viejo.” Sus conclusiones resultan irónicas, pues como el lector-espectador observa en la siguiente escena, la escritora judía Ilse Weber voluntariamente acompañó, en realidad, a los niños de Auschwitz a morir en las duchas. En seguida, se pone en escena otra versión del final del aciago encierro en la que el Joven hace de traidor, cuestionando una vez más: “¿Fueron así las cosas? No, no lo fueron. Ni de una manera ni de la otra. No fui ni un héroe ni un traidor.” (77).

“*En el interior de Cerrada*”, el Viejo y el Joven discuten una tercera desenlace:

Viejo. – No existes fuera de mí. Sólo eres el joven que fui en Mauthausen. Ese joven que se quedó allí, que no salió nunca de aquel barracón.

Joven. – ¿Pero, el alemán? Iba a huir con él.

[...]

Viejo. – Ese hijoputa de alemán era grande, un gigante. Y aún conservaba las fuerzas. Se levantó y se me echó encima. [...] Me machacó hasta dejarme inconsciente. Cambió entonces mi ropa con la suya y mi documentación con la suya. Enmascaró su número de identificación y lo remarcó con el mío. Cuando logré recuperar la conciencia al día siguiente, yo estaba en su litera. Y en mi mano tenía escrito su nombre. Para que me acordara bien de cómo me tenía que llamar a partir de entonces. Eso fue lo que ocurrió. Viví bajo la identidad del alemán hasta que las fuerzas norteamericanas liberaron Mauthausen.

Yo salí del campo con el nombre de Juan Cerrada. Con el mismo nombre con el que entré en Mauthausen.

Joven. – Es todo una farsa.

Viejo. – No. Es todo real.

Lo real. Dormir en una barraca enfrente del crematorio, y durante toda la noche ver salir las llamas por la chimenea... Lo real... La esperanza deja de tener sentido. Eso sí era real. (86-87)

De nuevo en el escenario de la memoria traumática, Mauthausen, el Joven declara: “No fui a Gusen. No morí en Mauthausen. El alemán murió por mí. Por eso sigo aquí, frente a las puertas del infierno”. En consonancia con el Joven esta vez, el Viejo

hace eco de su testimonio: “Por eso estoy aquí, intentando vivir su dolor. ¿Sabes que dijo el alemán? *Ahora voy a pagar mis cuentas. Tú pagarás las mías.* Yo aún no sabía lo que quería decir” (88). ¿Se tratará el Viejo del padre de la Mujer? ¿Se considerará en deuda con el alemán por sacrificarse en lugar suyo, impulsándole a asumir la culpa como si fuera la suya propia?

No es la primera vez que Hernández Garrido escribe tres desenlaces distintos para la misma obra, pues había recurrido al final triple en su pieza *Los malditos*. Según el propio autor, tal estilo responde a lo siguiente: “A los personajes les habían quedado cosas por decir. De ahí esos tres finales que se contradicen y completan al mismo tiempo y, de alguna manera, dan la impresión de que la historia no se termine. No hay un ‘érase una vez’.” (Ángela Monleón 56) La misma exégesis sirve de maravilla para describir la razón del final triple en *Todos los que quedan*, un desenlace que refleja, de manera meta-memorial, las varias facetas y alternaciones constantes en la reminiscencia histórica comunicativa y la identidad. A la postre, sea quien sea el Viejo que insiste en llamarse Juan Cerrada –el español desertor que paga las cuentas del que sacrificó su vida por él, o el alemán que ha adoptado el nombre de su amigo–, lo primordial es que testimonia tragedias auténticas experimentadas por muchos europeos. En resumen, el Viejo, la fotografía de Robert Capa, y hasta este texto teatral de Raúl Hernández Garrido, gozan de la misma función: anexas la ficción con la realidad para captar la esencia trágica de la memoria histórica de la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. Y es que a veces lo ficticio retrata mejor el espíritu de la memoria histórica que un documento real, como afirma Alberto al referirse a la foto icónica de Borrell: “La ironía es que esa imagen, que Capa, o su editor eligieron, y que la historia luego eligió como la más tremenda que reflejaba la Guerra Civil, se cumpliría más tarde” (Hernández Garrido, *Todos* 94).

Es por haberse imbuido de las retentivas –incluidas las imaginadas o tergiversadas– de esta realidad traumática, y haberlas asimilado, que la Mujer encuentra, por fin, una suerte de herencia: “He perseguido a un fantasma. Y ahora, ese fantasma está dentro de mí” (91). Al final asume su identidad, llamándose “Ana Cerrada” y reencontrándose con Alberto, con quien ahora puede disfrutar del amor verdadero. A raíz de su estructura circular, la última de las diecisiete escenas viene a ser una suerte de contestación a la primera, puesto que Ana Cerrada susurra nuevamente el nombre de su padre, Juan Cerrada, tres veces hacia el mar. Esta vez, sin embargo, constituye el bautizo de su herencia, arraigada en un trauma colectivo.

Al igual que Hernández Garrido, Ana seguirá examinando y homenajando al recuerdo de su padre –y al de muchos exiliados españoles que habían padecido la implacable tortura nazi en Mauthausen– mediante la escritura de un libro de título meta-literario: *Los que quedan*.

CONCLUSIONES

Hay que pasar página, sí, pero después de haberla leído.

Marcos Ana.

Como toda obra literaria, los 149 textos teatrales que forman parte de este análisis histórico-teórico consisten, sin duda, en Lugares de Memoria “en depósito”, de acuerdo con los términos de Pierre Nora y Aleida Assman. Pero ya que su destino último es el escenario, se convierten, cada vez que se ponen en escena, en memoria comunicativa, o retentivas en función. Su montaje contribuye, por así decirlo, a la formación, revisión y reivindicación de la evocación histórica de los integrantes en el acto: los espectadores, los lectores, el dramaturgo, los actores, el director, el técnico de sonido, el luminotécnico, el utilero, etc... Todas estas personas, al participar en el rito teatral, hacen de *homo actans* (Winter y Sivan 9-10), en tanto que transmiten memoria cultural, insuflando vida nuevamente para que pueda integrar la remembranza colectiva en perpetua revisión.

Es por eso que la censura oficial que regía toda pieza y dramatización teatral resultó tan dañina para la expresión de la memoria histórica de la Guerra Civil, sobre todo antes de 1966, año en el que se derogó la censura previa. La consecuencia de cercenar, en buena cantidad, la gran mayoría de los montajes y obras testimoniales que versaban sobre la conflagración de 1936, que promulgaban la dialéctica entre la memoria y la historia –y por ende su revisión constante–, fue la parvedad de textos teatrales escritos sobre aquel trauma colectivo español, el de más envergadura del siglo XX, amén de la autocensura, la exigüidad de montajes teatrales sobre dicho tema, y el exilio de algunos de los literatos y dramaturgos españoles más consagrados, entre los cuales cabe citar a Alejandro Casona, Max Aub, Fernando Arrabal, Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti, Pedro Salinas, y José Bergamín. Al igual que sus antecesores, Lorca y Valle-Inclán, la mayoría de los dramaturgos desterrados también se dedicaron a escribir otros géneros literarios.

Por tales razones, una gran parte del teatro político-social de izquierdas de los años 40 y 50 fue escrita en el exilio, sobre todo por Max Aub, el más prolífico, si bien muchas de sus piezas son obras en un acto. Tal teatro, escrito por dramaturgos

distanciados en el espacio del lugar en el que tuvo lugar el trauma, y nutrido de las innovaciones de los países que acogieron a sus autores, se caracterizó, huelga decirlo, por abocarse al tema del exilio –amén del arte, los campos de concentración franceses y nazis, la traición y la cárcel–, por recurrir a la fantasía artística, lo meta-literario, y por su uso, en varias ocasiones, del mito y de técnicas innovadoras de la memoria explícita que no entraron a la dramaturgia peninsular hasta más tarde. *Noche de guerra en el museo del Prado* (1956) de Alberti, por ejemplo, emplea técnicas pirandellianas, entremezcladas con lo grotesco, lo farsesco, la *ekphrasis* y lo fantástico dentro de la confluencia de varios tiempos dramáticos, avivando así la contra-memoria histórica, o la memoria relegada de los perdedores. En cierto sentido, piezas como ésta tendieron un puente clandestino –pero conocido, a buen seguro, dentro del ámbito reducido de los dramaturgos españoles–, entre las innovaciones de la época de preguerra y las que se dieron a conocer en la península a finales de los años 60.

Dentro de la península, por su parte, predomina, especialmente entre las obras que se estrenan, el teatro de derechas –atiborrado de guiños triunfales, matices humorísticos, finales hollywoodenses, y protagonistas paradigmáticos que defienden la moral burguesa adoctrinadora del régimen–. A pesar del éxito comercial y de la crítica que disfrutó en su momento alguna pieza como *La muralla* (1954) de Calvo Sotelo –o los premios ganados por obras como *El cóndor sin alas* (1951) de Luca de Tena–, esta clase de dramaturgia se encuentra desfasada en virtud de su temática maniquea, prototípica, y obsoleta, su lenguaje recargado, y su estilo melodramático y poco innovador. A finales de los años 60, el drama político de tesis evoluciona hacia una comedia más frívola y picaresca, pero aquejada de los mismos tópicos clasistas y sexistas, amén de una moral aburguesada y católica idéntica a la de sus predecesoras, si bien goza de un tono menos vehemente. Su solución utópica, tópica, machista y pueril para las secuelas divisoras de la lucha cainita española consiste en un desenlace hollywoodense en el cual un joven benevolente de derechas endereza a una joven bonita de herencia izquierdista, a la vez que se sigue insistiendo en lo perverso de la mayoría de los “rojos”.

A diferencia de este teatro triunfal, la dramaturgia político-social de izquierdas –cuya influencia más dilatada, cómo no, es Bertolt Brecht– no se estrenó dentro de la península hasta finales de los años 60, salvo dos excepciones notables: *La llanura* (1947) de Martín Recuerda –estrenada con muchos cambios impuestos por la censura

en 1954– y *Hoy es fiesta* (1956) de Buero Vallejo. A estas dos anomalías, sumadas a la dramaturgia “imposible” de Alfonso Sastre, se añade el teatro de resistencia redactado a finales de los años 60, es decir las piezas de Lauro Olmo y Jerónimo López Mozo –el único joven que nació después de 1939 y que escribe sobre la Guerra Civil durante el franquismo–, entre otros. De hecho, un cóctel de dramaturgos de distinta formación –el joven López Mozo, el consagrado Buero Vallejo, y un exiliado, José Antonio Rial– escribe las tres piezas que dan inicio al subgénero de la meta-memoria histórica a finales del decenio de los 60: *Guernica*, *El tragaluz*, y *La muerte de Federico García Lorca* respectivamente.

Hermanando el teatro total de Piscator, el drama épico de Brecht, y el teatro documental de Weiss, el semi-*happening* de López Mozo titulado *Guernica* se aprovecha del cuadro famoso de Picasso para crear un puzle *ekphrástico* en el que la memoria artística y social cobra vida mediante una amalgama de recursos teatrales. Entre otros elementos, el uso simbólico de la luz para desvelar la memoria histórica e intrahistórica relegada, salpicará el teatro escrito con posterioridad. El estilo heterogéneo también caracteriza *La muerte de Federico García Lorca*, cuyo recurso más destacable e insólito sería la discusión meta-documental en la que se pone en tela de juicio la veracidad de la Historia oficial escrita sobre el poeta famoso. Ni que decir tiene que, en las obras redactadas con posterioridad sobre Guernica y Lorca, se dejará entrever la influencia de *La muerte de Federico García Lorca* y de *Guernica*.

Por su parte, *El tragaluz* principia, entre el teatro español sobre la contienda civil, el subgénero de la meta-memoria histórica, aquel que entabla diálogo, contrasta y confronta manifiestamente, a través del estilo de la memoria explícita –el que rememora mediante los recursos de la anacronía, la metateatralidad, y/o los muertos vivientes–, la memoria colectiva de dos o más períodos temporales. *El tragaluz* acentúa expresamente el papel del espectador –desdoblado en uno real y uno ficticio– en la formación de la memoria histórica. Aúna, a su vez, el desarrollo palpable, sintético y voluble de la remembranza social, con la ilusión de una reminiscencia colectiva utópica en la que se pueda evocar el recuerdo de cada individuo precedente de cualquier espacio y tiempo, posibilitando así la revisión sempiterna de la memoria histórica en todas sus vertientes. A partir de dicha prolepsis, este experimento futurístico induce una analepsis intrahistórica, incitando así la formación fluida de una memoria social “total” que supere, de modo quijotesco, las trabas del trauma personal y colectivo, relegado a un “pozo” platónico del que supura la psicosis de sus

ocupantes anclados, clandestinamente a un espacio y tiempo ya pasado. Los temas de la identidad, la división cainita en el seno de una familia, la pugna entre el progreso y la memoria –y los lugares que la alberga–, los símbolos del ruido del tren, la locura y la obsesión repetitiva como vías de acceso a la memoria, así como la mezcla de la fantasía surrealista y la realidad traumática de la memoria colectiva y personal, reverberan aún en el teatro español sobre la Guerra Civil.

Ahora bien, separamos las obras sobre la lucha cainita escritas entre 1939 y 1969 que estudiamos en el segundo capítulo, de las que examinamos en el tercer capítulo –el que comprende el período entre 1970 y 2009–. De 1939 a 1969 predominó el estilo de la memoria implícita, la que tiene lugar, por lo general, durante los tres años que duraron la Guerra Civil, y cuya acción dramática avanza de forma lineal. La década de los 70, entonces, fue la primera en la que las obras que se sirvieron del modo implícito para recordar el trauma colectivo de 1936 igualaron a las que se valieron de la memoria explícita, es decir la que utiliza la metateatralidad, la anacronía o los muertos vivos para recordar de manera activa, replicando así la memoria funcional. Como se puede suponer, el cambio se da, en realidad, a partir de 1975, pero la división se debe, insistimos, a que hicimos nuestro diagnóstico monográfico por decenios.

Simultáneamente, los años 70 y los primeros años de la siguiente década experimentaron un descenso en picado del uso del subgénero innovador que denominamos el de la meta-memoria histórica, el mismo que se beneficia de la memoria explícita para cuestionar, comparar y contrastar ostensiblemente las reminiscencias colectivas que marcan dos o más épocas distintas. La propagación de este subgénero inició, reiteramos, con *El tragaluz* en 1967, para verse interrumpida, a buen seguro, por el ocaso y fallecimiento del dictador, así como la transición política. En lugar del subgénero innovador, despuntó, durante el primer lustro de los años 70, el teatro épico de influencia brechtiana, escrito por Rodríguez Méndez, López Mozo, y Sastre, entre otros, y caracterizado por la utilización de los antihéroes o héroes épicos, coros, la alienación y la lucha de clases. La propagación de este tipo de teatro entre la dramaturgia sobre la Guerra Civil española de los años 70 se debió, sin duda, a la concepción, popular entre los oponentes del régimen, de la dictadura como un periplo largo, a punto de concluir, posibilitando así una deseada renovación socio-política.

La omnipotencia de un padre de familia, pequeño dictador machista que regía claustrofómicamente a su familia dentro del espacio encerrado de la vivienda, como si fuera una reproducción a escala pequeña de la realidad socio-política de la dictadura, fue otra predilección del teatro de la memoria implícita de los años 60, 70 y principios de los 80. La reproducción de la lucha cainita en menor escala, ya sea entre hermanos, vecinos enemistados, o el progreso en contra de la memoria –en la línea del *Huerto de los cerezos* de Chéjov–, viene a ser otra trama habitual entre las obras que conforman nuestro estudio. Un hogar pobre, un pueblo reaccionario, o un barrio humilde de la ciudad –retratado dentro de un bar– han sido espacios escénicos comunes durante el último medio siglo, los cuales han dado lugar al tratamiento de una amplia gama de temas, citados a continuación: los maquis o topos, la relación entre criadas y señoritas, la revolución del sistema socio-político, la lucha de clases, la utopía, el feminismo, la prostitución, la homofobia, y el humanismo. Se defiende el valor del arte –en todas sus formas, ya sea el arte culinario, la sastrería, la relojería, el cine, la composición musical, la pintura, el teatro, la escritura, etc...– frente a la opresión, los fusilamientos, el ocultamiento de la memoria histórica, la perpetuación del conflicto armado en la Segunda Guerra Mundial y la represión experimentada durante la posguerra. A fin de comprobar la divergencia entre los valores culturales de los dramaturgos del régimen y los de los republicanos, cabe comparar *El baño de las ninfas* (1966) del dramaturgo franquista Joaquín Calvo Sotelo con *Misión al pueblo desierto* (1999) de Antonio Buero Vallejo. Mientras que en aquella pieza una especie de Federico García Lorca, ocultado en un claustro desde principios de la Guerra Civil, se las arregla para permanecer entre las monjas a cambio de la venta de un cuadro pintado por el Greco, los protagonistas de este texto teatral abogan por la preservación de un cuadro del Greco, aún a costa de la propia vida y de la victoria bélica.

A menudo la violencia, la protesta, o la vida socio-política penetra espacios únicos y encerrados, o bien para resaltar la influencia de la guerra en la retaguardia o bien para infiltrar un espacio rancio, dando lugar al conflicto dramático. Con frecuencia el regreso a un Lugar de la Memoria –una casa familiar, un bar, o un pueblo la mayoría de las veces– motiva el desvelamiento de la memoria personal y colectiva y, en muchos casos, el enfrentamiento o comprensión inter-generacional. A menudo los abuelos comprenden mejor a los nietos –y viceversa– que a sus propios hijos. La segunda generación tiende a hacer caso omiso a las preocupaciones de sus parientes mayores, pues, por crecer en una sociedad totalitaria, ha determinado que la

mejor opción es evitar la profundización en un pasado ensangrentado que podría terminar perjudicándola. En todo caso, el desencuentro ideológico entre la primera y la segunda, y/o la segunda y la tercera, generaciones queda patente en muchas piezas.

De 1939 a 1969 las dramaturgas sólo escribieron tres textos teatrales, pero entre 1970 y 2009, en cambio, las escritoras dramáticas redactaron doce piezas, y siete de las mismas en el siglo XXI. Es más, Laila Ripoll, Itziar Pascual, Maite Agirre y Pilar Pombo han escrito algunas de las mejores obras sobre la Guerra Civil. Paralelamente, durante el primer decenio del siglo XXI se ha publicado el mayor número de textos protagonizados por personajes femeninos. A la última década la sigue la de los años 40, sugiriendo así que se está rescatando el papel de las mujeres en la contienda. Por otra parte, la mayoría de piezas escritas sobre Federico García Lorca y Guernica –el personaje y el suceso más populares entre la dramaturgia histórica sobre la Guerra Civil– fue redactada durante los últimos cuarenta años. La estética, los personajes, y/o la temática de los textos teatrales sobre Guernica parten, la mayoría de las veces, del cuadro insigne de Picasso. Las obras sobre tal bombardeo fatídico también se encuentran entre los más experimentales con su manejo del *ekphrasis*, confluencias temporales, y personajes surrealistas, absurdos, abstractos o de la Comedia Italiana.

Significativamente, todas las obras sobre el célebre poeta andaluz acentúan su fusilamiento, centrándose en el presentimiento del mismo y equiparándolo a la pasión de Cristo. De modo que estos homenajes surrealistas, atiborrados de poesía, música, baile, y citas intertextuales con la obra lorquiana, mitifican y desmitifican, a la vez, a la figura del escritor granadino. Aparte de la primera obra, las demás son de estilo ecléctico y fragmentario y constituyen, por demás, algunas de las obras más dinámicas e innovadoras cuyo tema es el conflicto de 1936. Colman su acción dramática de elementos documentales, metateatrales, amén de protagonistas surrealistas, trágicos, pirandellianos, documentales y farsescos y de guiñol. Se estructuran mayormente de modo circular. Se benefician de técnicas cinematográficas, la simultaneidad, los *raccontos*, y la escisión del protagonista histórico en un vivo y una sombra viviente, frecuentemente desdoblada, a su vez en su homólogo de niño y una versión mayor que dialoga perspicazmente consigo mismo. Redivivos de su padre y de sus asesinos intervienen en algunas de los dramas, los cuales versan sobre temas como los gitanos, lo popular, la Barraca, el amor lorquiano para el pueblo, lo surreal, Nueva York, la homosexualidad, su obra, así como su

concepto de los autores, directores y actores y el acto escénico. Y no hay que perder de vista que, a diferencia de las dos primeras piezas escritas sobre Lorca, los títulos de las cuatro que se escribieron después de 1970 ostentan el primer nombre del poeta – tres de forma exclusiva–, realzando así su intención de humanizar al escritor famoso.

Pues bien, al comparar las tres obras que calificamos de históricas, escritas antes de 1970, con las 17 escritas después, no cabe duda que ha habido un incremento en la publicación de piezas protagonizadas por personajes famosos, especialmente por artistas o políticos. Los pocos textos teatrales que otorgan más de un papel latente al General Franco o a un adepto suyo, los tratan, huelga decirlo, de forma paródica y satírica. Por otro lado, se percibe su omnipresencia represiva en numerosos textos dramáticos, en los que queda patente, además, que sigue primando la intrahistoria. Se han escrito, efectivamente, casi cinco veces más obras intrahistóricas, protagonizadas por personas corrientes y ficticias, que “históricas”.

Habida cuenta de la lógica propagación del tema del exilio, no sorprende la difusión de símbolos como la llave y la maleta para expresar la nostalgia y el choque de culturas experimentados por los desenterrados. La predilección notable por entrecruzar y entreverar los espacios y tiempos dramáticos en estos textos teatrales resalta los conflictos emocionales que experimentaron los exiliados, sentimientos cuya universalidad se destaca dentro de esta dramaturgia, seguramente por la cosmovisión adquirida por los dramaturgos después de experimentar personalmente el exilio y/o empaparse de testimonios sobre él. Naturalmente, lo terrorífico de los campos de concentración, e identidades enmarañadas, fueron elementos comunes a estas obras. Pero a diferencia de aquel, este último tema se extendió al conjunto de las piezas de este estudio, en función de la tergiversación oficial del trauma colectivo que tendía a escindir la identidad de los personajes que la habían vivido o heredado sus efectos.

En efecto, el trauma padecido durante la contienda de 1936, el exilio y la posguerra se manifiesta mediante las alusiones, comportamientos intrusos manifestados oníricamente, la repetición, la amnesia, las obsesiones repetitivas, y la locura, todos ellos síntomas del trastorno de estrés postraumático que ha hecho mella en muchos de los protagonistas, abocados, además, a imaginar lo reprimido, lo olvidado, lo no entendido, o lo desconocido del ayer. De ahí, quizá, la proliferación de piezas surrealistas, oníricas, y simbólicas –caracterizadas por el ambiente de pesadilla, la repetición y la amalgama de espacios y tiempos–, sobre todo durante los

años 80, época regida públicamente por la amnesia colectiva. Ahora bien, algunos textos teatrales, escritos particularmente por los dramaturgos que habían experimentado las acometividades de niños, exploran el elemento nostálgico y romantizado de la vida bélica. De ahí que ha cundido la perspectiva infantil, vinculada a los temas de la inocencia perdida, la sexualidad reprimida, la educación adoctrinadora de las escuelas franquistas, y la falta de libertad, entre la dramaturgia cuyo tema es la conflagración civil.

Como explica Marianne Hirsch, para la primera generación de víctimas resulta enrevesado lidiar con los efectos de un trauma colectivo a raíz de la intransigencia y los fanatismos, por lo que sus secuelas son traspasadas a la segunda y/o la tercera generación, quienes a fuerza de enfrentarlas una y otra vez, “rememoran” la tragedia a pesar de no haberla vivido en carne propia. Puede que esta suerte de “postmemoria”, si usamos el término de Hirsch (“The Generation”), sea la razón por la cual la gran mayoría de los autores de las 86 piezas sobre la Guerra Civil escritas durante las últimos cuatro décadas nació durante la posguerra inmediata, si bien no hay que olvidar el grupo de dramaturgos que eran niños a finales de los años 30 –y la excepción notable de Buero Vallejo, quien participó en la conflagración ya mayor de edad–

La gran mayoría de los escritores teatrales nacidos en los años 30 y principios de los 40 favorecían una estructura más tradicional, con lo cual su acción dramática avanzaba de forma lineal, salpicada meramente con referencias a la época bélica. Los que habían nacido a finales de los años 40 o durante los 50, a su vez, recurrieron a la memoria explícita expresada mediante analepsis, metateatralidad y/o muertos vivientes. Salvo en el caso de dos dramaturgos consagrados, Buero Vallejo y López Mozo –ambos habían estado en la vanguardia de la renovación del teatro histórico-memorialístico a finales de los 60–, el subgénero de la meta-memoria histórica se popularizó, sobre todo, entre los autores teatrales nacidos en los años 60. Hasta la fecha no hemos podido encontrar ninguna obra sobre la Guerra Civil publicada por un autor nacido durante los años 70, pero aún es temprano para determinar si los dramaturgos más jóvenes abordarán dicho tema o no.

Ya que los años 70 y principios de los 80 eran años de gran inestabilidad, fluctuación y agitación, años en los que siguió en pie una suerte de censura oficial y se temía el estallido de otra Guerra Civil –por lo que se predicaba, a nivel público, la amnesia colectiva y la idea de que la culpa del conflicto traumático de 1936 la tenían

todos por igual–, se vieron reducidos, por lo común, los estrenos y las publicaciones sobre la lucha de 1936. En efecto, se escribió la menor cantidad de obras sobre este tema durante el decenio de los 70. Una notable excepción, éxito taquillero y de la crítica, fue *Las bicicletas son para el verano* (1977) del actor, director y escritor Fernando Fernán-Gómez. Si bien no viene a ser una obra muy experimental en cuanto a su estética, se trata, eso sí, de una pieza que aborda realista, costumbrista y simbólicamente la época turbulenta de las belicosidades desde una perspectiva marcadamente distanciada, verosímil, nostálgica y exenta de maniqueísmos. Responde, por un lado, a una parte de la ideología reinante de la época, pues el dramaturgo parece imputar la conflagración a todos, aunque, por otro lado, el hecho de sacar a colación un tema tan controvertido fue, a todas luces, valiente en aquel momento.

El decenio de los 80 es el primero en el que la mayoría de las obras escritas sobre la Guerra Civil se beneficia del recurso de la memoria explícita. El final de la censura legal, la teoría del Nuevo Historicismismo –la cual pone de manifiesto la naturaleza histórica y social de la literatura–, el aumento de la investigación sobre la memoria colectiva en los Estados Unidos y Europa, y el auge de las técnicas teatrales posmodernas, amén de la consagración de los dramaturgos que no vivieron la Guerra Civil, llegaron a ser, a buen seguro, algunos de los motivos para un incremento que no daría marcha atrás. En efecto, aumentaría el uso de dicho recurso hasta configurar el 69 por ciento de los textos teatrales escritos en el primer decenio del siglo XXI.

Algunas de las pautas señaladas en los estudios de Bertrand de Muñoz, Jünke, Winter y Sivan, y Luengo, entre otros, sobre la novela de la Guerra Civil se han visto replicadas en la dramaturgia de nuestro estudio. A partir de la eliminación de la censura previa en 1967, al mismo tiempo que se notan más liberalización de la lucha cainita en la novela peninsular, se escribe y se escenifica la obra que inaugura el subgénero de la meta-memoria histórica: *El tragaluz*. Los temas de las cárceles, la tortura, la auto-ficción, y los recuerdos infantiles, todos ellos destacables entre la novela de la Guerra Civil, tanto antes como después de la dictadura, también son tratados frecuentemente entre la dramaturgia sobre el conflicto de 1936, sino que, en el teatro, los planteamientos sobre la cárcel y la tortura predominan antes de la muerte de Franco, mientras que la auto-ficción y los recuerdos populares se cunden, aquella en menor medida, entre el drama posfranquista. La ironía subversiva, el naufragio de la izquierda, y el *collage* de voces fragmentadas, elementos percibidos en las novelas

de la transición, caracterizan, asimismo, algunas de las obras escritas durante ese periodo, si bien no son propensiones dilatadas. Los personajes anti-heroicos y la búsqueda de la identidad, rasgos de la novela de la transición sobre la Guerra Civil, aún siguen siendo explotados en el género teatral.

Al igual que antes de la transición política, el mito –griego, chino, religiosos, antiguo, o de personajes afamados como Dionisio Ridruejo y La Pasionaria– sigue identificando algunas obras dramáticas sobre la Guerra Civil. Si el uso del mito se extiende ligeramente en los años 90 y el primer decenio del siglo XXI, su empleo no ha trascendido tanto como en la novela. En cambio, las metáforas bíblicas y cainitas, otra afición de la novela, no dejaron de salpicar las piezas posmodernas. Tanto las obras teatrales como la novela sobre el conflicto de 1936 no disfrutaron, por lo común, ni de un tiempo rectilíneo ni de maniqueísmos. Ambos, sobre todo en el caso de los escritores más jóvenes, se nutren de una perspectiva posmoderna, post-totalitaria, meta-histórica, y meta-ficcional, consiguiendo así un estilo neorrealista que goza de una pluralidad de voces, la anexión de la historia y la ficción, lo lúdico, lo documental, e injerencias temporales. Una especie de “eterno retorno” nietschiano propulsa a los novelistas y a los dramaturgos a bucear una y otra vez en el pasado. La mitificación de la intrahistoria, así como la desmitificación del discurso franquista y de los héroes famosos, determinan, por igual, ambos géneros. Tanto la novela como el teatro tienden, cada vez más, a reconciliar ideologías convergentes, o, por lo menos, a ofrecer perspectivas divergentes, y a profundizar en la Historia a partir de su cotidianeidad y marginación.

Pero la teoría más contemporánea de la novela sobre la Guerra Civil, la de “confrontación histórica” esbozada por Ana Luengo para describir a libros escritos entre 1991 y el 2001, es la que más concuerda con la nuestra sobre el teatro. La definición del género novelístico de “confrontación histórica”, según Luengo, es el entendimiento del presente a partir del pasado, y el replanteamiento del mismo de acuerdo con los anacronismos y el desdibujamiento de los límites entre el presente y el pasado, posibilitando así su convivencia. Como un retrato del recuerdo pragmático, este género novelístico exterioriza la transmisión y recepción de los portadores de recuerdos colectivos, poniendo en cuestión los múltiples discursos históricos, y la carga del pasado en la determinación del presente, con el fin de poner de relieve el componente memorialístico, y por ende subjetivo, de la historia, siempre capaz de proporcionarnos perspectivas nuevas. Todo ello identifica, de igual modo, al teatro de

la meta-memoria histórica de las últimas tres décadas. El replanteamiento de la historia, la desmitificación, la confluencia temporal, la anacronía, la desfiguración, la libertad del lector, la imaginación, el desentierro de la historia soterrada, el humanismo, la meta-historia, la marginalidad, la fragmentación, la posmodernidad, la memoria colectiva, lo heterodoxo, y los estilos eclécticos son peculiaridades tanto de la Nueva Novela Histórica como del último teatro español escrito sobre la Guerra Civil.

Con todas estas coincidencias, no hay que perder de vista las divergencias notables entre las estéticas y recursos memorialísticos de ambos géneros. El teatro es un medio memorialístico por antonomasia, pues su montaje consiste en un “acto” total de memoria, en el que se entrecruzan las reminiscencias del personaje con las del actor, el espectador, y todos los otros hacedores de la puesta en escena. De ahí, a buen seguro, la frecuencia del uso de la metateatralidad como recurso para desvelar las memorias múltiples integradas en él. De ahí, también, los personajes redivivos, un artilugio teatral que aumenta los anacronismos, la confluencia temporal, y reincide en la multiplicidad de signos temporales implicados en la puesta en escena, descubriendo de este modo la ilusión artificial de “vivir” la historia que se escenifica. Sin duda los muertos vivientes hacen hincapié en la recuperación y “resurrección” de la historia, inmiscuida con la memoria, impulsando una dialéctica sempiterna entre el pasado histórico y el presente artístico.

Los rasgos del teatro posmoderno de la memoria esbozado en el estudio del teatro universal de Malkin –*Memory-Theater and Postmodern Drama* (1999)– también concuerdan, la mayoría de las veces, con los del último teatro español sobre la Guerra Civil. La evocación de recuerdos reprimidos, el contraste de la historia con nuevos análisis de la misma, las remembranzas colectivas, los rastros de la memoria, la fragmentación, el estilo *collage*, las alucinaciones, la desorganización cronológica, la dialéctica entre la memoria y el olvido, el involucramiento del espectador, la fantasía, la sincronía, la ironía, lo metateatral, la repetición, y los fantasmas son elementos que se encuentran tanto en nuestro estudio como en el de Malkin, evidenciando así la universalidad de los aspectos estilísticos del teatro español que rememora la historia reciente.

Otros recursos estéticos difundidos entre el último teatro español incluyen el neorrealismo fantástico, el esperpento, lo plástico, lo cinematográfico, los símbolos bíblicos o quijotescos, la multiplicación de escenas, lo documental, lo carnavalesco, la

música, lo intertextual y el humor negro. Los tonos tragicómicos, humanos, tiernos, escépticos, nostálgicos e indagadores han prevalecido fundamentalmente, si bien ha habido obras más filosóficas. A veces los personajes simbólicos, grotescos, o caricaturizados han protagonizado la obra sobre la Guerra Civil, si bien en la mayor parte de los casos se trata de personajes naturalistas, junto a los fantasmagóricos que provienen de una suerte de realismo mágico. El sonido o la presencia de un tren simbólico, un olor, una foto, u otro objeto o lugar de la memoria son los desencadenantes más comunes de la memoria colectiva. La imagen congelada, parcial, vetusta e irreal de las fotos, así como la frialdad y la subjetividad de la grabadora –que por otra parte, también puede invocar la memoria– se contrasta, comúnmente, con la fluidez actual, y reinterpretación constante, de la memoria dramatizada. El personaje del narrador también ha intervenido en la dramaturgia de los últimos cuatro decenios.

El drama testimonial, el teatro social, y el teatro total, la fantasía histórica y el drama semi-documental son algunas de las formas que han moldeado el último teatro sobre la lucha de 1936. Asimismo, habría que reconocer el auge en las obras colectivas como *Guardo la llave* (1999), colecciones de teatro breve como *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979) de Sanchis Sinisterra, y sobre todo las trilogías, cada vez más populares a lo largo de los últimos años. Algún dramaturgo ha estrenado, incluso, un monólogo epistolar –cabe mencionar la pieza autobiográfica y mítica *Carta de amor* (1999) de Fernando Arrabal–. En contadas ocasiones se ha valido del género de la zarzuela para recordar la Guerra Civil. La revisión de la memoria colectiva a partir del desvelamiento de información oculta, la resistencia silenciosa, la justicia poética, la tragedia, la universalización del trauma particular, y la resolución de un conflicto generacional han sido desenlaces populares.

En el siglo XXI, aumenta en más de 50 por ciento el número de piezas escritas sobre el tema de la lucha de 1936 con respecto al de las décadas anteriores. Si bien es cierto que existen cada vez más oportunidades de publicar –series, antologías, colecciones, la RESAD, revistas e internet, entre otras– para los dramaturgos contemporáneos, también es verdad que en ocasiones resulta difícil dar con todas las obras publicadas durante el último decenio debido a la cercanía temporal. Así y todo, basta con leer diariamente las portadas de uno de los periódicos más leídos en España, *El País*, para darse cuenta que la cuestión de que la memoria histórica ha sido una de patente actualidad a albores del siglo XXI.

Los temas más candentes en el nivel socio-político se ven reflejados, naturalmente, en la dramaturgia sobre la Guerra Civil. La crítica al gobierno decadente del Partido Popular a principios del siglo XXI y la invasión de Iraq en el 2003, amén de otros enfrentamientos globales, se cotejan, respectivamente, con el régimen reaccionario de Franco y la ayuda proporcionada por Alemania e Italia al bando nacional en 1936. La concesión de la nacionalidad española a los descendientes de los exiliados que permanecen en el extranjero, entre otros motivos, ha aumentado la cantidad de obras escritas sobre el exilio y los campos de concentración franceses y alemanes. Puede ser que la razón por la que varios niños secuestrados han aparecido sobre el escenario últimamente sea la recuperación, hoy por hoy, de algunos adultos que habían sido raptados –y dados en adopción– al nacer durante la guerra y la dictadura. La declaración oficial del año de la Memoria Histórica en el 2006, la aprobación de la Ley de la Memoria Histórica en el 2007, la búsqueda infructífera del cadáver de Lorca, la controversia sobre el Valle de los Caídos, así como la polémica sobre las fosas comunes y el Juez Garzón, vienen a ser otros titulares que han puesto en el punto de mira la memoria histórica de tal trauma social. Con la democracia bien asentada sobre el territorio español, el declive de los últimos testigos de las belicosidades y la llegada a la mayoría de edad de la tercera generación de víctimas – la misma que, como mencionamos con anterioridad, suele coincidir ideológicamente con sus abuelos republicanos–, parece que el primer decenio del siglo XXI ha sido una década considerablemente propicia al recuerdo del trauma colectivo de 1936.

Además de aumentar sobremanera la cantidad de obras escritas sobre la lucha de 1936, la difusión de la teoría de la memoria colectiva en España durante las últimas tres décadas, combinada con la susodicha reivindicación y revisión de la memoria histórica a nivel socio-político, han dado lugar a la extensión, como venimos insistiendo, del sub-género de la meta-memoria histórica: la que, por medio de la memoria explícita, intercambia, consulta contrapone y contrarresta las remembranzas sociales de dos o más épocas divergentes. Efectivamente, 45 por ciento de los 86 textos teatrales escritos durante las últimas cuatro décadas sobre la contienda civil se clasifican dentro del subgénero de la meta-memoria histórica. Si se examinan las obras escritas tanto en el decenio de los 80 como en el primero de siglo XXI, esta figura sube a más del 50 por ciento. Iniciado con *El tragaluz* (1967) de Buero Vallejo, dicho subgénero ha ido consagrándose en los 80, a medida que los géneros memorialísticos e históricos se han ido acercando, para extenderse incluso más en el

siglo XXI. El subgénero de la meta-memoria histórica consiste en un paso más allá de la memoria explícita, en función del diálogo patente que se entabla entre dos o más épocas divergentes, examinando y enjuiciando palpablemente las divergencias, veracidades, claroscuros, y en fin, la influencia acentuada, entre ambos períodos dramáticos e históricos. La existencia, consagración y extensión de tal subgénero comprueba, sin lugar a dudas, el rol ingente e irrefutable de la memoria, de la reminiscencia evolutiva según los valores y sucesos de cada época, en el género del drama histórico. Concuerta y refuerza las observaciones de los críticos del teatro histórico contemporáneo, los mismos que han llamado esta manera subjetiva, multi-perspectivista, colectiva, fragmentaria, despolitizada, ilusoria, dinámica, de estructura abierta y anacrónica, de revisar la historia lo siguiente: “Teatro de la Memoria”, Floeck (“Del drama histórico”); “Teatro con excusa histórica”, Iniesta Galván; “Drama Histórica Antiilusionista”, Kurt Spang (*El drama histórico*); “Drama historicista”, Rodríguez Méndez (“Mi teatro”); y “Drama de interpretación histórica”, Romera Castillo (“sobre teatro histórico”). En este sentido, nuestro estudio apoya la tendencia, advertido por estos críticos, de gran parte del teatro histórico hacia un teatro memorialístico, y aún más, lo concretiza dentro del último teatro español sobre la Guerra Civil.

Si en la década de los 90, la metateatralidad, sobre todo el desempeño de un papel dentro de otro, y los anacronismos –el *racconto*, la analepsis, la prolepsis, así como los saltos, yuxtaposiciones y confluencias temporales– fueron los estilos más utilizados, en el primer decenio del siglo XXI, se consagraron los muertos vivientes, personajes resucitados de la muerte u homólogos jóvenes de otro personaje vivo. Como explica Jaques Derrida, espectros corpóreos y tangibles, vestigios fantasmagóricos, huellas actuales del ayer perdido, suelen volver para resarcimiento. Y el cuerpo humano, según Tony Bennett, es un excelente depósito y reserva cultural para la memoria. Ambas afirmaciones aclaran, en definitiva, la dilatación de los muertos vivientes sobre el escenario durante una época en la que se reclama a los cuatro vientos, una y otra vez, la recuperación pública de la memoria histórica como un acto de justicia, amén de la apertura de las fosas comunes. Por eso, resulta significativo que el tema de la primera obra de resistencia escrita y estrenada sobre la Península, *La llanura* (1947) de Martín Recuerda,¹⁸⁵ es la misma que frecuenta el

¹⁸⁵ Fue estrenada en 1954.

escenario sobremanera más de medio siglo después –de hecho, la última obra escrita sobre el tema, hasta donde conocemos, *Santa perpetua* (2010) de Laila Ripoll, también la utiliza como motor del conflicto dramático–. Seguramente cuantiosos vestigios fantasmagóricos derriderianos aún no han hallado la justicia que persiguen.

El éxito, tanto del público como de la crítica, de *¡Ay, Carmela!* (1987) dio a conocer la técnica memorialística de los muertos vivientes. Pero a diferencia de la rediviva de Carmela que se asoma sobre el escenario apenas unos días después de su fusilamiento, los aparecidos que pueblan el teatro del siglo XXI “viajan” por lapsos temporales mucho más extendidos. Por así decirlo, salen de la época de la Guerra Civil o de la posguerra inmediata para intervenir, por lo común, en la nuestra, o en la de la transición política. Al mismo tiempo, la divulgación de estos personajes ha impulsado, a todas luces, la formación del subgénero de la meta-memoria histórica, pues resulta casi imposible colocar a un personaje muerto, un alter-ego o recuerdo de un personaje vivo, sobre el escenario sin que su diálogo con los vivos y/o los espectadores, deje entrever las influencias y diferencias entre las épocas que les corresponden respectivamente. Los espectros vivientes son, al fin y al cabo, recuerdos orgánicos, almacenes de la imaginación, el olvido, la reminiscencia, la fantasía y la perspectiva del personaje vivo. Su existencia estriba, entonces, en la mente de un personaje vivo. Cobra vida dentro de un espacio-temporal ambientado en el realismo mágico y derivado de una suerte de sortilegio teatral. La interacción entre el personaje vivo y el aparecido viene a incitar, cuestionar y retratar de modo directo la revisión de la memoria histórica. Es, en fin, un símbolo, altamente teatral, de la formación de la memoria colectiva, un proceso fluido por el cual un trauma social tergiversado participa activamente en el tiempo presente, reevaluando así el ayer y el hoy,

Por último, no debe sorprender que, unido al gran aumento cuantitativo de las obras escritas sobre el conflicto civil, el incremento notable en el empleo de los redivivos, y la extensión del subgénero innovador de la meta-memoria histórica, se ha escrito la mayoría de las obras más logradas –todas entran en dicho subgénero– en los albores del siglo XXI. Si algo las une estilísticamente –aparte de pertenecer al subgénero innovador de la meta-memoria histórica–, sería su ambiente realista-fantástico. Entre las primeras piezas en seguir a las tres obras que inauguraran este subgénero a finales de los 60 –*El tragaluz*, *Guernica*, y *La muerte de Federico García Lorca*– se encuentran *El álbum familiar* (1982) de José Luis Alonso de Santos y

Bagaje (1983) de López Mozo, ambas simbólicas, lúdicas, enigmáticas y surrealistas. La obra gallega, traducida al español, *Lugar* (1993) de Raúl Dans, muestra un tiempo enigmático, popular entre muchas piezas de este estudio. Lo que singulariza este texto teatral, sin embargo, son los “viajes” misteriosos en el tiempo por los que embarca el protagonista, quien se desdobra de su homólogo mayor y se dedica a juegos lúdicos y metateatrales que desvelan su conocimiento del futuro. A lo largo de *En la roca* (2005), Ernesto Caballero también crea un espacio-temporal enigmático, infiltrado por protagonistas extranjeros, quienes experimentan una especie de *déjà-vu* al “revivir” la lucha cainita desde un bar en Gibraltar.

En conclusión, las piezas más logradas de dicho subgénero, escritas –casi en su totalidad– en el arranque del siglo XXI, suelen distinguirse por su carencia de maniqueísmos, su rigurosidad, indagaciones metafísicas, distanciamiento emocional, y globalización del tema. Al revuelo espacio-temporal subjetivo, se intercalan, por demás, diferentes idiomas. Los finales suelen ser abiertos o ambiguos, si bien admiten realidades polimorfas. Algunas de estas piezas serían las siguientes: *El jardín quemado* (1996) de Juan Mayorga, *Misión al pueblo desierto* (1999), de Buero Vallejo, *Père Lachaise* (2002) de Itziar Pascual, *Las raíces cortadas* (2003) de López Mozo, y *Todos los que quedan* (2008) de Raúl Hernández Garrido. *Los niños perdidos* (2005) de Laila Ripoll coincide en muchas de las características que mencionamos, pero disfruta también de una perspectiva infantil distorsionada y maniquea, muy parecida a la de la película *El laberinto y el fauno* (2006). Conviene mencionar que esta autora, prolífica sobre el tema de la Guerra Civil española, se ha beneficiado, en algunas de sus obras, de protagonistas que padecen discapacidades mentales, pero que, a pesar de ello, gozan de una inteligencia emocional más avanzada que la de los “inteligentes”.

De modo parecido, los muertos vivientes que regresan, muchas veces, de cunetas y fosas comunes, y otras veces de la memoria, en todas estas obras, también resultan más humanos y perspicaces que los vivos, si bien en algunas ocasiones no resulta posible distinguir entre los vivos y los aparecidos. Éstos últimos derriban, generalmente, la cuarta pared, mientras que intentan por uno modo u otro, desprenderse de los temores, los remordimientos, y la culpabilidad. Consisten en memorias intrusas, fragmentadas, de la psicofonía, que salen de “la muerte”, la misma que se suele definir como una continuación de la vida, limitada de algunas maneras, cuya existencia estriba en la memoria de sus seres queridos vivos. Son obras

laberínticas y lúdicas, en las que los personajes, al revivir el pasado, se pierden a la vez que se encuentran. Esta estética, mezclada con la propensión a añadir documentos, recuerda mucho al estilo de la novela *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, si bien de modo teatral. Al igual que esta obra, desmitifican los mitos franquistas y también los republicanos. Exploran las múltiples facetas metateatrales de la memoria, desdoblan el personaje, obligan al actor a salir de su “papel”, utilizan títeres farsescos, y reinterpretan una época traumática ya vivida o heredada. En muchos casos, los nietos son los que emprenden travesías en pos de sus raíces, su identidad, y su herencia esquiva, soterrada, y apartada de ellos. Con este fin, rebuscan entre fotos, tumbas, historias, documentos, testimonios, testigos y mitos para descubrir una visión pluralista de aquella lucha ensangrentada, permitiendo así que el espectador saque sus propias conclusiones. Entre los espacios y tiempos conjugados, de-construidos, desfigurados, repetitivos, y otros síntomas del trauma heredado teatralizados, estos textos piden justicia para las víctimas de hoy y del ayer. Las víctimas, ya sean reclutas obligadas a fusilar o fusiladas, son impregnadas de una humanidad fantástica, y a veces esperpéntica, que da cabida tanto a la faceta verosímil como a la imaginada de la memoria funcional. Estas obras, en suma, convocan e indagan en el recuerdo para dar voz, lugar, imagen, y forma corpórea a las víctimas olvidadas que intervienen, natural, patético o grotescamente, en una historia real y de ficción al mismo tiempo.

Si bien es verdad que el drama histórico siempre ha existido, también es cierto que existe un subgénero que aúna la historia con la memoria explícitamente para poner en tela de juicio la inmutabilidad de aquella. Este estudio monográfico, sin saberlo cuando lo iniciábamos, es un primer paso en una exégesis de tal subgénero, pues examina el trauma colectivo de más enjundia en la historia reciente de España. Da pie a un siguiente paso, además, el mismo que consistirá en coleccionar, leer y analizar el teatro histórico de múltiples temas escrito en España últimamente para averiguar si su estética coincide con la del subgénero de la meta-memoria histórica que hemos hallado entre las obras sobre la Guerra Civil, o si se trata de un estilo propio del tema de la Guerra Civil. Sospechamos que resulte la primera hipótesis. Sería interesante, finalmente, comparar las tendencias del teatro español a las de otros países que han padecido dictaduras y traumas colectivos parecidos.

BIBLIOGRAFÍA

Obras de teatro analizadas¹⁸⁶

Agirre, Maite (Zarauz, 1955). *Bilbao; Lauaxeta, tiros y besos* (2001). *Artezblai*. Web. 4 de Oct. 2005.

___, *Y María, tres veces amapola, María; pasión y exilio de María de la O Lejárraga* (2001). *Artezblai*. Web. 4 de Oct. 2005.

Álamo, Antonio (Córdoba, 1964). *Cantando bajo las balas* (2007). Ciudad Real: Ñaque, 2007.

Estreno: el 23 de febrero de 2007, en el Teatro Juan Bernabé de Lebrija.

Alberti, Rafael (el puerto de Santa María, Cádiz, 1902 – 1999). “Cantata por la paz y la alegría de los pueblos” (1950). *El poeta en la calle (obra civil)*. Madrid: Aguilar, 1978.

___, *Noche de guerra en el Museo del Prado; aguafuerte, en un prólogo y un acto* (1956). Buenos Aires: Losange, 1956.

Estreno: en 1973 se estrenó su versión italiana en el Teatro Belli de Roma, Italia y en 1978 se estrenó en el Teatro María Guerrero en Madrid.

Alonso de Santos, José Luis (Valladolid, 1942). *El álbum familiar* (1982), con *Bajarse al moro*. Madrid: Austral, 1992.

Estreno: el 26 de octubre de 1982, en el Teatro María Guerrero, de Madrid

___, “La cena de los generales” (2008). Madrid: Castalia, 2008.

Estreno: en el Teatro Lope de Vega en Sevilla, el 16 de octubre de 2008.

Alonso Millán, Juan José (Madrid, 1936). “Se vuelve a llevar la guerra larga; comedia de humor en dos partes, cada una, en dos cuadros” (1974). *Teatro español 1973-1974*. Madrid: Aguilar, 1975.

Estreno: en el Teatro Jacinto Benavente, de Madrid, el 26 de febrero de 1974.

Altolaguirre, Manuel (Málaga, 1905 – 1959). “El espacio interior” (1958). *Obras completas II*. Madrid: Istmo, 1989. 249-293.

Amestoy Eiguren, Ignacio (Bilbao, 1947). *Dionisio Ridruejo. Una pasión española; tragedia en dos partes* (1983). Madrid: Fundamentos, 1994.

___, “El chófer del Teniente Coronel Von Richthofen toma decisiones.” *Teatro contra la guerra*. Madrid: AAT, 2003. 23-28.

___, *Gernika, un grito. 1937; tragedia actual en ocho escenas con prólogo* (1994). Madrid: Fundamentos, 1996.

___, *¡No Pasarán! Pasionaria; tragedia irónica en siete episodios, con prólogo y epílogo* (1993). Madrid: Fundamentos, 1994.

Andújar, Manuel (La Carolina, Jaén, 1913 – 1994). “El director general”; primera parte de “Dos apuntes escénicos de la guerra española” (1942). *Cuadernos del destierro*. México, 1942: 9-25. Microfilm. *The Spanish Civil War Collection*. Woodbridge, CN: Research Publications (1987): microficha 49, num. 2008.

___, “Maruja”; segunda parte de “Dos apuntes escénicos de la guerra española” (1942). *Cuadernos del destierro*. México, 1942: 28-52. Microfilm. *The Spanish Civil War*

¹⁸⁶ En este apartado de la bibliografía, cada vez que hemos podido, incluimos las fechas y lugares de nacimiento de los autores, la fecha de la escritura de la obra, los datos del estreno y galardones.

Collection. Woodbridge, CN: Research Publications (1987): Microficha 49, num. 2008.

Arrabal, Fernando (Melilla 1932). “Carta de amor (como un suplicio chino); monólogo para una actriz” (1999). *Primer acto* 295 (octubre-noviembre, 2002): 22-39.

Estreno: el 2 de junio de 1999 en el Teatro Nacional de Israel, Tel Aviv.

___, *Guernica* (1959). Madrid: Alianza, 1985.

Estreno: en el Festival Internacional de Sitges, en 1979

Aub, Max (París, 1903 –1972). *Cara y cruz; drama en tres actos* (1944), con *La vida conyugal*. México: Joaquín Mortiz, 1966.

___, “De algún tiempo a esta parte” (1939). *Obras completas 7ª*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2002. 393-412.

Estreno: en el *Teatro estable del País Valencià* el 22 de mayo de 1980.

___, *El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo; drama real en tres actos* (1943). México: Tezontle, 1946.

Estreno: el 12 de noviembre de 1945, en versión inglesa (traducción de Apstein), con el título de *Margaret*, en *The Playbox Theatre* en Pasadena, California, EEUU.

___, “La cárcel” (1946). *Obras en un acto*. México: UNAM, 1960. 290-311.

Estreno: en Oaxaca en 1963, repuesta en la Ciudad de México en el mismo año y montada en el Ateneo de Madrid en 1979 en homenaje al autor.

Premio: Primer Premio Nacional de México de 1963.

___, “La vuelta” (1947). *Obras completas 7-B*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2002. 183-199.

Estreno: en el Teatro del Sindicato de Telefonistas de la ciudad de México, el 18 de junio de 1948.

___, “La vuelta: 1960; la segunda vuelta” (1960). *Obras completas 7-B*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2002. 201-213.

___, “La vuelta: 1964; la tercera vuelta” (1964). *Obras completas 7-B*. Valencia: Institució Alfons El Magnànim, 2002. 215-262.

___, “Los guerrilleros” (1944). *Obras en un acto*. México: UNAM, 1960.

Estreno: en el Teatro de Electricistas, por el grupo “El tinglado”, en abril de 1948.

___, *Morir por cerrar los ojos; drama en dos partes* (1944). México: Tezontle, 1944.

___, *Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda* (1968). México: Joaquín Mortiz, 1969.

___, “Tránsito” (1944); la tercera obra de “Los trasterrados.” *Obras en un Acto*. México: UNAM, 1960. 195-215.

___, “Un olvido” (1947). *Obras en un acto*. México: UNAM, 1960.

Beltrán Salgado, Joaquín (San Vicente de Alcántara, Extremadura, 1944). “Tres gotas de sangre”. *Teatro extremeño contemporáneo*. Badajoz: Diputación Provisional, 1995.

Benavente, Jacinto (Madrid, 1866 – 1954). “Abuelo y nieto; diálogo” (1941). *Obras completas, Tomo VIII*. Madrid: Aguilar, 1950. 139-149.

Estreno: en el Teatro Príncipe, de San Sebastián, el 29 de agosto de 1941.

Bergamín, José (Madrid, 1895 – 1983). “La niña guerrillera” (1945). *Obra esencial*. Madrid: Turner, 2005. 281-334.

Buero Vallejo, Antonio (Guadalajara, España, 1916 – 2000). *El tragaluz; experimento en dos partes* (1967). Madrid: Espasa Calpe, 2002.

Estreno: en el Teatro Bellas Artes, de Madrid, el 7 de octubre de 1967.

___, “Hoy es fiesta; tragicomedia en tres actos” (1956). *Teatro Español 1956-1957*. Madrid: Aguilar, 1958. 33-110.

Premios: María Rolland de 1956 y Nacional de Teatro de 1957.

Estreno: en el Teatro María Guerrero en Madrid, el 20 de septiembre de 1956.

___, *Misión al pueblo desierto; ficción en tres actos* (1999). Madrid: Espasa-Calpe, 1999.

___, Cabal, Fermín (León, 1948). *Fuiste a ver a la abuela???* (1979), con *Tú estás loco Briones, y Vade retro!*. Madrid: Fundamentos, 1982. 78-123.

Premio: “Long Play” a la mejor obra de la temporada 1979-1980.

Estreno: en la Sala Cadalso, de Madrid, en 1979.

Caballero, Ernesto (Madrid, 1957). *En la roca* (2005). Madrid: Caos, 2005.

Calvo Sotelo, Joaquín (La Coruña, Galicia, 1905 – 1993). “Cuando llegue la noche...; comedia en tres actos” (1943). *Teatro casi completo*, Madrid: Grupo Libro, 1993. 85-147.

Estreno: el 25 de enero de 1943, en el Teatro Reina Victoria, de Madrid, por la compañía de Tina Gascó y Fernando Granada.

___, “El baño de las ninfas; comedia en dos actos, cada uno dividido en dos cuadros, separados por un solo intermediario” (1966). *Teatro casi completo*. Madrid: Grupo Libro, 1993.

Estreno: el 3 de octubre de 1966, en el Teatro Marquina, de Madrid.

___, “Historia de un resentido; apuntes para una biografía dramática, divididos en tres actos, en prosa” (1955). *Teatro español 1955-56*. Madrid: Aguilar, 1957. 191-267.

Estreno: el 13 de enero de 1956, por la compañía Lope de Vega, en el Teatro de la Comedia, de Barcelona.

___, “La herencia; comedia en tres actos (el último dividido en dos cuadros)” (1957). *Teatro español 1957-1958*. Madrid: Aguilar, 1959.

Estreno: el 27 de diciembre de 1957, en el Teatro Alcázar, de Madrid.

___, *La muralla; comedia dramática en dos partes, dividida cada una en dos cuadros* (1954). Nueva York: Meredith Publishing Company, 1962.

Estreno: el 6 de octubre de 1954, en el Teatro Lara, de Madrid y el 23 de diciembre de 1954, por la compañía Lope de Vega, en el Teatro Comedia, de Barcelona.

Premio: Teatro Nacional de 1955.

Camps, José María. *Víznar o muerte de un poeta; ficción dramática sobre la guerra civil española, en tres actos, el segundo dividido en dos cuadros* (1961). Murcia: Universidad, 1999.

Estreno: en 1963 e el Volkstheater de Rostock en Alemania y en 1998 con la compañía Andrés de Claramente en Murcia.

Capellá, Lorenc (Mallorca, 1946). “Un toro mató a Manolete” (versión original en Catalán, traducción al español del autor). *Primer acto* 299 (julio-septiembre, 2003).

Premio: Born, 2002.

Carrazo, Jesús (Burgos, 1944). *Los grillos bajo la tormenta* (2001), con *La invitación*. Burgos: Editorial Dossoles, 2003.

Copete, Juan. *Soliloquio de grillos* (2003). Mérida: De la luna libros, 2003.

Estreno: por Triclinium Teatro, en el Teatro Trajano de Mérida, en el 2004.

Cordero Guiza, Claudio (Barcelona, 1970). “La maleta” (2003). *Teatro piezas breves, alumnos RESAD, curso 2002-2003*. Madrid: Fundamentos, 2003.

Cué Romano, Ramón. *Y el imperio volvía...; poema coral-dramático en cinco jornadas con un prólogo y un epílogo* (1940). Barcelona: Balmes, 1940.

Dans, Raúl (La Coruña, 1964). *Lugar* (1993). Madrid: Caos, 2005.

Estreno: en el Teatro Colón de la Coruña, 1999.

De Las Heras, Fernando. “La azotea de las malvas” (2001). *Teatro, piezas breves (RESAD)*. Madrid: Fundamentos, 2001.

De Orriols, Álvaro (1894-1976). “Españoles en Francia” (después de 1946). *Primer Acto* 329.III (2009): 133-144.

Espina, Concha (Santander, 1869-1955). “La tiniebla encendida; alta comedia” (1940). *Obras Completas*. Madrid: Fax, 1955.

Falcón, Lidia (Madrid, 1935). “Las mujeres caminaron con el fuego del siglo” (1982). *Cinco obras de teatro*. Madrid: Vindicación Feminista, 1994.

Fernán-Gómez, Fernando (1921, Lima – 2007). *Las bicicletas son para el verano* (1978). Madrid: Austral, 2004.

Estreno: el Teatro Español de Madrid el 24 de abril de 1982.

Premio: Lope de Vega, 1978.

Fernández, José R. (Madrid, 1962), Yolanda Pallín (Madrid, 1965) y Javier G. Yagüe. *Las manos; trilogía de la juventud I* (1999). Madrid: SGAE, 2001.

Estreno: el 23 de febrero de 1999, en la Sala Cuarta Pared, en Madrid.

Fernández Lera, Antonio (Madrid, 1952), *Las islas del tiempo* (2003). Madrid: Caos, 2003.

Flores, Mariano (Sádaba, Zaragoza, 1944). *La tormenta; drama histórico en tres actos (julio 36 – febrero 37)*. Salamanca: Luso-Española, 2005.

Gala, Antonio (Brazatortas, provincia de la Ciudad Real, 1930). “Noviembre y un poco de yerba” (1967). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1981.

Estreno: en el Teatro Arlequín de Madrid en 1967.

—, “¡Suerte, campeón!” (1973). *Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1981.

García Matilla, Luis (San Sebastián, 1939) y López Mozo, Jerónimo (Gerona, 1942). *Como reses; memoria de un matadero* (1987). Madrid: Biblioteca Antonio Machado, 1988.

Gil Novales, Ramón (Huesca, 1928). *El doble otoño de Mamá Bis (casi Fedra)* (1978). Zaragoza: Guara, 1980.

—, “La urna de cristal” (1989). *Trilogía aragonesa*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1990.

Giménez-Arnau, José Antonio (1943, a bordo de un barco). *Murió hace quince años; drama en dos actos* (1952). Madrid: Alfil, 1952.

Estreno: en el teatro Español, de Madrid, el 17 de abril de 1953.

Premio: premio “Lope de Vega”, premio nacional de teatro, 1952.

Gracia, Teresa (Barcelona, 1932-2001). *Las republicanas* (1970). Valencia: Pre-Textos, 1984.

Guzmán, Fernando H. (Tenerife, 1946). *Llanto por Federico García Lorca*. Santa Cruz de Tenerife: Confederación Española de Cajas de Ahorros Litoten, 1982.

Premio: Segundo Premio de Teatro “Ángel Guimerá.”

Heras Toledo, Guillermo (1952, Madrid). “Sinaia (travesía hacia el exilio)” (2003). *Exilios*. Buenos Aires: Biblios, 2003.

Estreno: en México DF, en 2005.

Heras Toledo, Guillermo et al (obra colectiva). *Guardo la llave* (1999). Madrid: Teatro del Astillero, 2005.

Estreno: El proyecto de Madrid Sur, en Leganés, en 1999.

Hernández, Emilio (Cuba, 1948). “Fedra, una tragedia española (en homenaje a Miguel de Unamuno)” (1986). *Primer acto* 214 (mayo-agosto, 1986): 50-83.

Estreno: Anfiteatro Romano de Mérida, 1986.

Hernández Garrido, Raúl (Madrid, 1964). *Todos los que quedan* (2008). Copia mecanografiada. Madrid, 2008.

Estreno: el 19 de noviembre de 2008 en el Teatro Fernán Gómez de Madrid

López Mozo, Jerónimo (Gerona, 1942). “Anarchia 36” (1970). *Pipirijaina* 6 (1978): 1-78.

___, *Bagaje* (1983). Málaga: Exma. Diputación Provisional, 1988.

Premio: Enrique Llovet.

___, *El arquitecto y el relojero* (1999). Madrid: AAT, 2001.

Premio: Carlos Arniches 2000.

Estreno: en el Teatro Galileo de Madrid, en 2007.

___, “El olvido está lleno de memoria.” *ADE teatro* 98 (2003): 160-178.

Estreno: En la Sala Fernando de Rojas del Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2003.

___, “Guernica” (1969). *Cuatro happenings*. Murcia: Universidad, 1986.

Estreno: en el 2000 en New York y en el 2007 en el Teatro Principal de Burgos.

___, *Las raíces cortadas* (2003). Madrid: AAT, 2005.

Estreno: en la Residencia de Estudiantes, en Madrid, el 2 de octubre de 2011, por Producciones Off.

Luca de Tena, Juan Ignacio (Madrid, 1897 – 1975). “El cóndor sin alas; tríptico histórico en tres actos” (1951). *Teatro español 1951-1952*. Madrid: Aguilar, 1962. 88-155.

Estreno: el 14 de septiembre de 1951, en el Teatro Lara, de Madrid.

Premio: “Fuenteovejuna” en el concurso instituido por Don Agustín Pujol.

___, “Un crimen vulgar; comedia en tres actos y un epílogo” (1949). *Obras completas, tomo II*. Barcelona: AHR, 1959. 489-575.

Estreno: en el Teatro Lara, de Madrid, el 9 de octubre de 1949.

Margallo, Juan (Cáceres, 1940) y Petra Martínez (Linares, en Jaén, 1944). *La mujer burbuja* (1988). Madrid: Ediciones Antonio Machado, 1990.

Estreno: en el XI Festival Internacional de Teatro de Manizales, 1990.

Martín Bermúdez, Santiago (Madrid, 1947). “Auto de fe.” *Teatro contra la guerra*. Madrid: AAT, 2003.

___, “No faltéis esta noche.” *Primer acto* 259 (mayo-junio, 1995): 31-76.

Premio: Lope de Vega, 1994.

Martín Elizondo, José. “El otro Pablo y el minotauro”. *La pluma* 1 (1980): 79-95.

Martín Iniesta, Fernando (Cieza, 1929). “No hemos perdido aun este crepúsculo” (1979). *Trilogía de los años Inciertos*. Madrid: Fundamentos, 1989.

Martín Recuerda, José (Granada, 1926 – 2007). Carteles rotos; crónica de la España de los años ochenta (1983). Granada: Antonio Ubago, 1995.

___, *El caraqueño; obra en dos partes y un prólogo* (1968). Madrid: Escelicer, 1971.

Estreno: en el teatro Alexis, de Barcelona, en 1968.

___, *El carmen en Atlántida* (1996), con *La cicatriz*. Granada: Alhulia, 1998. 103-171.

___, “La llanura” (1947). Estreno 3.1 (primavera, 1977): T1-T16.

Estreno: La censura permitió que se estrenara una versión alterada (eliminó las palabras “guerra civil” y “fusilada”) por una sola noche en Granada, Sevilla y Madrid en 1954.

___, “Las reinas del paralelo” (1991). *Primer acto* 261 (1995): 48-93.

Martínez Allende, Francisco. “El chaval” (1942). *ADE teatro* 98 (2003): 115-120.

Estreno: La Habana, 1942.

Martínez Ballesteros, Antonio (Toledo, 1929). *Orestíada-39; tragedia clásico-moderna en seis cuadros* (1960), con *La utopía de Albana*. Madrid: Fundamentos, 2000.

___, *Tiempo de guerrilla; apuntes de tragedia para una memoria histórica* (1998). Murcia: Universidad, 2000.

___, *Volverán banderas victoriosas* (1979). Madrid: La Avispa, 1990.

Martínez Mediero, Manuel (Badajoz, 1939). “Alas de pollo” (2003). *Obras Completas II*. Madrid: Fundamentos, 2004.

___, “El soldado desconocido” (2001). *Obras completas IX*. Madrid: Fundamentos, 2002.

___, “¿Qué hiciste en la Guerra, Mamá?” (1999). *Obras completas VIII*. Madrid: Fundamentos, 2000.

Mayorga, Juan (Madrid, 1965). “El hombre de oro”. *Gestos* 24 (noviembre, 1997): 154-163.

___, *El jardín quemado* (1996). Madrid: Caos, 2000.

___, “Siete hombres buenos.” Marqués de Bradomín 1989. Madrid: Instituto de la Juventud, 1990. 97-185.

Premio: accésit al Premio Marqués de Bradomín, 1989.

Mira Candell, Juan Luis (Alicante, 1955). *Mar de almendros*. San Sebastián: Kutxa, 2001.

Premio: Kutxa, Ciudad de San Sebastián, 2001.

Miralles, Alberto (Elche, Alicante 1940 – 2004). *El último dragón del mediterráneo*, con *¡Hay motín, compañeras!* Madrid: Fundamentos, 2001.

Premios: Eduardo Escalante, Serantes, y Ciudad de Alarcón, 2001.

___, “El volcán de la pena escupe llanto”. *Teatro breve entre dos siglos*. Ed. Virtudes Serrano. Madrid: Cátedra, 2004.

Premio: Internacional Margarita Xirgu, 1997.

Monleón, José (Tavernes de la Vallidigna, 1927) y Francisco Ortuño Millán. “Federico; un drama social sobre textos del teatro utópico de García Lorca” (2006). *Primer acto* 313 (abril-mayo, 2006): 7-55.

Estreno: en el Teatro Central de Sevilla en 2006.

Morales, Antonio. *Murcia, zona roja* (1982). Murcia: Regional, 1983.

Muñoz Hidalgo, Manuel (Alcantarilla, Murcia, 1939). *El tornillo; drama en dos partes* (1972). Madrid: Escelicer, 1976.

Murillo Gómez, Miguel (Badajoz, 1953). “Armengol”. *Primer acto* 301 (diciembre 2003): 40-61.

Estreno: en el Teatro Español de Madrid en el 2005

Premio: Lope de Vega, 2002.

___, *Perfume de la memoria*; compuesto de *Perfume de mimosas* (1988) y *El pájaro de plata* (1999). Murcia: Universidad, 2001.

Estreno: *El pájaro de plata* fue estrenada en 1999 por la Compañía Al Suroeste Teatro ___ , *Un hecho aislado* (1993). Copia mecanografiada. Badajoz, 1993.

Oliva, César (Murcia, 1945) y Eduardo Rovner (Buenos Aires, 1942). “La sombra de Federico” (2008). *Gestos* 46 (noviembre 2008): 107-149.

Estreno: en mayo de 2009, en la Sala Casacuberta del Teatro San Martín en Buenos Aires.

Olmo, Lauro (Galicia, 1922–1994). “English spoken; tragicomedia en dos actos” (1967). *Teatro español 1968-1969*. Madrid: Aguilar, 1969.

Estreno: en el teatro cómico de Madrid, 1968.

___, *La condecoración* (1965). Madrid: Preyson, 1985.

Estreno: en 1965, en Burdeos, Francia y en 1977 en el teatro Infanta Isabel de Madrid.

O’Neill, Carlota (Madrid, 1905-2000). “Como fue España encadenada; drama en dos actos y cinco cuadros” (1965). *Teatro*. México: Costa-Amic, 1974.

Ors Jarrin, Francisco (Valencia, 1930). *Viento de Europa*. Madrid: Antonio Machado, 1986.

Panera, Carlos (Bilbao, 1956). *El "Mendieta"* (2002-2003). Hondarribia: Hiru, 2005.

Pascual, Itziar (1967). *Père Lachaise* (2002). Madrid: AAT, 2003.
Estreno: el 6 de diciembre de 2002, en la Nave de Cambaleo, de Aranjuez, en Madrid.

Paso, Antonio, hijo (Madrid, 1926 – 1978), Emilio Sáez y Antonio González-Álvarez. *Los rojillos; sainete en tres actos* (junio 1939). Madrid: SGAE, 1939.
Estreno: el 16 de junio, en el Teatro de la Comedia, de Madrid.

Pemán, José María (Cádiz, 1897 – 1981). “Callados como muertos; comedia en tres actos” (1952). *Teatro español 1952-1952*. Madrid: Aguilar, 1962: 353-414.
Estreno: en el Teatro Lara, de Madrid, el 8 de febrero de 1952.

—, “Hay siete pecados; comedia en tres actos” (1943). *Obras completas, tomo IV*. Madrid: Escelicer, 1970.

Estreno: por la compañía Rafael Rivelles en el teatro Arraiga, de Bilbao, el 19 de agosto de 1943 y el 13 de diciembre de 1943, en el teatro Fontalba, de Madrid.

Pindado Jiménez, Alfonso. “Olvido” (2001). *Teatro piezas breves (alumnos RESAD, curso 2000-2001)*. Madrid: Espiral, 2001.

Píriz-Carbonell, Lorenzo (Sitges, Barcelona, 1945). *Federico; una historia distinta* (1982). Murcia: Universidad, 1992.

Pombo, Pilar (Madrid, 1953-1999). *En igualdad de condiciones* (1995). Murcia: Universidad, 1999.

Rial, José Antonio (San Fernando, Cádiz, 1911). “La muerte de García Lorca” (1969), *Pipirijaina* 7 (junio 1978): 1-65.

Estreno: fue de gira con la compañía venezolana Rajatabla de 1978 al 1982, fecha en la que se estrenó en el teatro María Guerrero en Madrid.

Ripoll, Laila (Madrid, 1964). “El convoy de los 927; adaptación teatral de Boni Ortiz” (2008). *La ratonera* 25 (2009): 1-24.

Estreno: En el Teatro de la Laboral de Gijón, el 23 de septiembre de 2008.

—, “La frontera” (2003). *Exilios*. Buenos Aires: Biblios, 2003.

Estreno: en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires en 2004.

—, “Los niños perdidos” (2005). *Primer acto* 310 (septiembre-noviembre 2005): 116-167.

Estreno: En el X Festival Internacional Madrid Sur en 2005.

—, “Que nos quiten lo bailao” (2004), *ADE teatro* 105 (2005): 65-78.

Estreno: 2004, por el grupo de teatro Sinfín, de Murcia.

Rodríguez Méndez, José María (Madrid, 1925 – 2009). *Historia de unos cuantos* (1971), con *Los quinquis de Madriz* y *Teresa de Ávila*. Murcia: Godoy, 1982. 115-202.

Estreno: 1975 en la cátedra “Juan del Enzina” de la Universidad de Salamanca.

—, *Última batalla en el Pardo* (1976). Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1991.

Romero, Emilio (Arévalo, Ávila, 1917 – 2003). *Historias de media tarde; comedia en dos actos, divididos en siete cuadros* (1963). Madrid: Afrodisio Aguado, 1964.

Estreno: el 20 de septiembre de 1963, en el Teatro Reina Victoria de Madrid.

Ruiz, Andrés (Sevilla 1928). *Memoria de aquella guerra* (1962), con *David y el otro*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1987.

Premios: Literario del País Vasco 1986, Premio Francisco Avellaneda de Teatro, mención especial

Ruiz de la Fuente, Horacio (1905). “El jardín secreto; comedia dramática en tres actos” (1944). *Talia* LIII.V (1994 Madrid).

Ruiz Iriarte, Víctor (Madrid, 1912 – 1982). “La muchacha del sombrero rosa; comedia en dos actos (el segundo dividido en dos cuadros)” (1967). *Teatro español 1966-1967*. Madrid: Aguilar, 1968.

Estreno: en el teatro Arlequín, de Madrid, el 18 de abril de 1967.

___, *Primavera en la plaza de París* (1968). Madrid: Escelicer, 1968.

Estreno: en el teatro Arlequín, de Madrid, el primero de febrero de 1968.

Sainz, Hermógenes (Melilla, 1928-1990). *Historia de los Arraiz* (1973). Madrid: SGAE, 1994.

Estreno: sólo un cuadro ha sido parcialmente puesto en escena en un teatro de cámara.

Salinas, Pedro (Madrid, 1891–1951). “Los santos” (1954). *Cuadernos americanos* XIII.3 (1954): 265-291.

Salom, Jaime (Barcelona, 1925). *El corto vuelo del gallo; la controvertida historia del padre de los Franco* (1980). Barcelona: Grijalbo, 1981.

___, *La casa de las chivas* (1965). Madrid: Austral, 1982.

Estreno: el 22 de marzo de 1968, en el teatro Moratín, de Barcelona.

Premios: “Espectador y la crítica” de Madrid y “Álvarez Quintero” de la Real Academia Española (ambos en 1968).

___, “La gran aventura; comedia en nueve escenas” (1958). *Estreno* 8.2 (otoño 1982): 21-45.

Estreno: el 24 de noviembre de 1961, en el teatro Candilejas, en Barcelona (traducción de Salom al catalán, omisión de la última escena)

Premio: de la Crítica de Barcelona, 1961.

Sanchis Sinisterra, José (Valencia, 1940). *¡Ay, Carmela!* (1987). Madrid: Cátedra, 2001.

___, *Terror y miseria en el primer franquismo* (1979). Madrid: Cátedra, 2003.

Sastre, Alfonso (Madrid, 1926). *El camarada oscuro; el melodrama histórico* (1972). Donastia: Hordaga, 1979.

___, *El cubo de la basura* (1951). Hondarribia: Hiru, 1994.

Estreno: en el Teatro Obrero de Ginebra en 1966.

Sedano, Dora (Madrid, 1902) y Sevilla, Luis F. “La diosa de arena” (1952). *Proscenio* 9 (15 de mayo, 1952): 4-62.

Estreno: el Lara, 1952.

Premio: “Lope de Rueda” (1952) del concurso Agustín Pujol.

Sender, Ramón (Chalamera, Huesca, 1902 – 1982). “Los héroes” (1960). *Between Worlds* 1 (autumn, 1960): 171-183.

Signes, Miguel (1935, Valencia). “La posguerra” (2003). *Teatro contra la guerra*. Madrid: AAT, 2003.

Sirera, Rodolf (Valencia, 1948) y Josep Lluís. *Caballos de mar* (Título Original: *Cavalls de mar*, 1992, traducida por los autores). Madrid: SGAE, 1993.

Taibo, Paco Ignacio (Gijón, Asturias, 1924). “Morir del todo” (1983). *Primer acto* 201 (noviembre-diciembre 1983): 46-77.

Torres Monreal, Francisco. “Guernica y después; variación escénica sobre temas de Picasso” (1982). *Escenificaciones*. Murcia: Editora Regional, 1987. 13-29.

Zúñiga, Ángel (1911-1994). *El estupendo Juan Pérez; comedia dramática en tres actos* (1952). Madrid: Alfíl, 1952.

Estreno: en el teatro Poliorama, de Barcelona, el 12 de marzo de 1952.

Estudios sobre el teatro español del periodo estudiado

Abella, Rafael. "Nicolás Franco Salgado-Araujo y su tiempo: esbozo biográfico." *El corto vuelo del gallo; la controvertida historia del padre de los Franco*. De Jaime Salom. Barcelona: Grijalbo, 1981.

Acosta, Luis. *El drama documental alemán*. Salamanca: Universidad, 1982.

Alonso de Santos, José Luis. *La escritura dramática*. Madrid: Castalia, 1999.

Alonso de Santos, José Luis y Fermín Cabal. *Teatro español de los 80*. Madrid: Fundamentos, 1985.

Amestoy Eguiguren, Ignacio. "Antonio Buero, premio Cervantes 1986." *Primer acto* 217 (1987): 16-23.

___, "Como en los mil espejos de Proteo. Una reflexión sobre mis personajes". Romera Castillo, *Teatro y memoria* 23-40.

___, "¿Cuándo se volvieron locos? *El jardín quemado*, de Juan Mayorga". *Las puertas del drama* 18 (2004): 37-38.

___, Prólogo. *Las manos; trilogía de la juventud I*. José R. Fernández, Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe. Madrid: SGAE, 2001.

Amestoy Eguiguren, Ignacio, et al. *Teatro e historia, Primer acto* 280 (1999): 5-30.

Araya, Patricia N. "Dramaturgia y memoria." *Escuela de teatro de Chile* 117.1 (2000): 56-58.

Arnell, Samuel. "Historia y memoria en la autobiografía española actual: la obra memorialística de Fernando Fernán Gómez". Romera Castillo, *Teatro y memoria* 119-130.

Asunción Gómez, María. "La irreductible heterogeneidad de Sanchis Sinisterra y Saura: cultura popular y cultura oficial en *¡Ay, Carmela!*" Gabriele, *De lo particular* 202-210.

Aub, Max. *Manuel de historia de la literatura española; de Lope de Vega a nuestros días, tomo III*, México: Pormaca, 1966.

Aznar Soler, Manuel. "Teatro, política y memoria en *El jardín quemado*, de Juan Mayorga". *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 31.2 (2006): 79-118.

___, Introducción y edición. *¡Ay, Carmela!* (1987). De José Sanchis Sinisterra. Madrid: Cátedra, 2001.

Barea, Pedro. "*Gernika y El Guernica* en el teatro." Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo 583-594.

Barrado Timún, Mercedes. "Miguel Murillo: el exorcismo de la memoria." *Primer acto* 301 (2003): 16-23.

Berenguer, Ángel. "Bases teóricas para el estudio del teatro histórico español entre 1975 y 1998." Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo 111-128.

___, *Teoría y crítica del teatro; estudios sobre teoría y crítica teatral*. Alcalá de Henares: Universidad, 1996.

Berenguer, Ángel y Manuel Pérez. *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1998.

Bilbatúa, Miguel. "El teatro durante la II República y la Guerra Civil." *Literatura y Guerra Civil; VIII debates de crítica joven*. Granada: Anel, 1987.

___, *Teatro de agitación política 1933-1939*. Madrid: Edicusa, 1976.

Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco, 1997.

___, *Teoría del teatro*. Madrid: Arco, 1997.

Bodelón, Luis. “‘*Un hecho aislado*’ de Miguel Murillo; por Arán Dramática, en la Sala Galileo de Madrid.” *Primer acto* 266 (1996): 183-184.

Borrás, A.A. *El teatro del exilio de Max Aub*. Sevilla: Universidad, 1975.

Brecht, Bertolt, *Escritos sobre teatro*. Trad. Genoveva Dieterich. Barcelona: Alba, 2004.

Bonnardel, Sara y Geneviève Champeau, coord. *Teatro y territorios; España e Hispanoamérica 1950-1996 (Actes du Colloque International de Bordeaux)*. Bordeaux: Université, 1998.

Bonnín Valls, Ignacio. *El teatro español desde 1940 a 1980; estudio histórico-crítico de tendencias y autores*. Barcelona: Octaedro, 1998.

Buero Vallejo, Antonio. “Con Buero Vallejo; ‘o recuperamos las esencias teatrales o el teatro se extingue’”, *Primer acto* 230 (1989): 50-53.

___, “El sentido de mi teatro.” *Estreno* 27.1 (2001): 8-9.

___, “El teatro de Buero Vallejo; visto por Buero Vallejo.” *Primer acto* 193 (1982): 6-7.

Caballero, Ernesto. “El texto dramático desde su perspectiva de puesta en escena.” *Teatro y sociedad en la España actual*. Floeck y Vilches de Frutos 361-367.

Camps, José María. “Entrevista.” *Primer acto* 174 (noviembre 1974): 7-11.

Casa, Frank P. “The Darkening Vision: The Latter Plays of Buero Vallejo.” *Estreno* 5.1 (1979): 30-33.

Cattaneo, María Teresa. “En torno a cincuenta años de teatro histórico.” *Boletín informativo de la Fundación Juan March* 188 (marzo 1989): 3-14.

Centeno, Enrique. *La escena española actual*. Madrid: SGAE, 1996.

Cobo, Ángel. Introducción. Carteles rotos; crónica de la España de los años ochenta. De José Martín Recuerda. Granada: Antonio Ubago, 1995.

___, Introducción. *El carmen en Atlántida* (1996), con *La cicatriz*. De José Martín Recuerda. Granada: Alhulia, 1998.

___, “Martín Recuerda reciente.” *Primer acto* 257 (1995): 33-38.

Conde Guerri, María José. *Panorámica del teatro español; de la posguerra a la transición (1940-1980)*. Madrid: AAT, 1994.

Cormann, Enzo. “El dramaturgo y los señores de la guerra.” *Primer acto* 297 (2003): 7-14.

Cross Newman, Jean. “Mission as Constant in Antonio Buero Vallejo.” *Estreno* 27.1 (2001): 38-42.

___, “Traumas de conciencia en el teatro de Antonio Buero Vallejo.” *Estreno* 17.2 (1991): 15-19.

De los Reyes, Gabriel. “Comentarios de Buero Vallejo sobre su teatro.” *Estreno* 10.1 (1982): 21-24.

De Miguel Martínez, Emilio. *Teatro español 1980-2000; catálogo visitado*. Salamanca: Universidad, 2002.

De Paco, Mariano, “Autobiografía y teatro: Buero Vallejo y Alfonso Sastre.” Romera Castillo, *Teatro y memoria* 77-84.

___, Ed. *Estudios sobre Buero Vallejo*. Murcia: Universidad, 2000.

___, Prólogo. *Gernika, un grito. 1937; tragedia actual en ocho escenas con prólogo* (1994). Madrid: Fundamentos, 1996.

___, “La huella de Buero Vallejo en el teatro español contemporáneo.” Halsey y Zatlín 207-217.

___, “Teatro histórico actual: Buero Vallejo y Alfonso Sastre.” Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo 129-140.

De Toro, Alfonso y Wilfried Floeck, ed. *Teatro español contemporáneo (1939-1993); una aproximación panorámica; teatro español contemporáneo, autores y tendencias*. Kassel: Reichenberger, 1995.

Del Río, Marcela. "Teatro histórico vs. teatro de ficción: reflexiones personales sobre las diferencias en el proceso creador de un drama." *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico (XVI simposio internacional de literatura)*. Madrid: UNED, 2000. 95-101.

Díaz Padilla, Fausto. *El teatro de Antonio Gala*. Oviedo: Universidad, 1985.

___, Introducción. *Obras escogidas*. De Antonio Gala. Madrid: Aguilar, 1981.

Díez de Revenga, Francisco Javier. Introducción. *Federico; una historia distinta*. De Lorenzo Píriz-Carbonell. Murcia: Universidad, 1992.

Doll, Eileen. *El papel del artista en la dramaturgia de Jerónimo López Mozo; juegos temporales e intermediales*. Madrid: Iberoamericana, 2008.

___, "Entrevista a cuatro dramaturgas españolas: Romero, Pedrero, Falcón y Pombo." *Gestos* 28 (1999): 149-157.

___, "La intermedialidad del teatro de López Mozo: de lo visual a lo textual." *Estreno* 27.2 (2001): 8-15.

Doménech, Ricardo. *El teatro de Buero Vallejo; una meditación española*. Madrid: Gredos, 1973.

Doménech Rico, Fernando. "El retorno del compromiso. Política y sociedad en el teatro último (Juan Mayorga y Ernesto Caballero)." Romera Castillo, *Tendencias* 505-519.

Donahue, Francis. "Spain's Political Theater." *Southwest Review* 68.2 (1983): 105-119.

Drumm, Elizabeth. "Guernica on Stage: Examples by Fernando Arrabal and Jerónimo López Mozo." *ALEC* 34.2 (2009): 41-65.

Edwards, Gwynne. *Dramatists in Perspective: Spanish Theatre in the Twentieth Century*. Cardiff: University of Wales, 1985.

Elizalde, Ignacio. "La Guerra Civil en la novela y en el teatro." *Letras de Deusto* 16.35 (1986): 32-52.

Evers, Michelle. "Basque Culture and the Subversion of Melodrama in Ignacio Amestoy's 'Gernika, un grito. 1937.'" *Estreno* 29.2 (2003): 37-41.

Féral, Josette. "La memoria en las teorías de la representación: entre lo individual y lo colectivo." *Teatro, memoria y ficción*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2005.

Fernández, José Ramón. "Amestoy, en el siglo de las mujeres." *Primer acto* 292 (2002): 77-84.

___, "Ignacio Amestoy: una escritura sin límites." *Estreno* 29.2 (2003): 42-46.

Fernández Fernández, Luis. "Guía de lectura." *Las bicicletas son para el verano*. De Fernando Fernán-Gómez. Madrid: Espasa Calpe, 2006.

Fernández Insuela, Antonio. "Personajes políticos y culturales en el teatro histórico actual: del Conde-Duque de Olivares a Samaniego." Floeck y Vilches de Frutos 87-99.

Fernández Torres, Alberto. "Cronología impresionista de siete años de teatro (1977-1983)." *Ínsula* 456-457 (1984): 3-4.

Ferreras, Juan Ignacio. *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*. Madrid: Taurus, 1990.

Floeck, Wilfried. "Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente." Romera Castillo, *Tendencias* 185-209.

- ___, “¿Entre posmodernidad y compromiso social?” Floeck y Vilches de Frutos 189-207.
- ___, “Teatro y cultura de la memoria reciente. Reconstrucción, histórica y búsqueda de identidad en *Trilogía de la Juventud I*.” Fritz y Pörtl 56-72.
- ___, “Teatro y posmodernidad en España.” Halsey y Zatlin 157-164.
- Floeck, Wilfried y María Francisca Vilches de Frutos, ed. *Teatro y sociedad en la España actual*. Madrid: Iberoamericana, 2004.
- Fox, Manuela. “El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI.” Romera Castillo, *Tendencias* 549-563.
- Fritz, Herbert and Klaus Pörtl, ed. *Teatro contemporáneo español posfranquista II; autores y tendencias*. Berlín: Tranvía, 2002.
- Gabriele, John, ed. *De lo particular a lo universal; el teatro español del siglo XX y su contexto*. Madrid: Vervuert Verlag-Iberoamericana, 1994.
- ___, “Encuesta sobre el teatro de Antonio Buero Vallejo en su octogésimo aniversario.” *Estreno* 23.2 (1997): 49-52.
- ___, “Entrevista a Antonio Buero Vallejo.” *Estreno* 17.2 (1991): 20-24.
- ___, “Entrevista con Juan Mayorga.” *ALEC* 25 (2000): 1095-1103.
- ___, “Forma y función de un teatro documental español: ‘Ahlán’, de Jerónimo López Mozo.” Floeck y Vilches de Frutos 129-137.
- ___, “Juan Mayorga: una voz del teatro español actual.” *Estreno* 26.2 (2000): 8-11.
- ___, “La voz perenne del ‘nuevo teatro español’: entrevista con Jerónimo López Mozo.” *Estreno* 29.1 (2003): 37-42.
- ___, “Manuel Martínez Mediero y el teatro de la crueldad.” Halsey y Zatlin 273-280.
- Gabriele, John y Candyce Leonard, Ed. *Teatro español del siglo XXI: actos de memoria*. North Carolina: Editorial Teatro, 2008.
- ___, *Panorámica del teatro español actual*. Madrid: Fundamentos, 1996.
- ___, *Teatro español del siglo XXI: actos de identidad*. North Carolina: Editorial Teatro, 2009.
- Gala, Antonio, Francisco Nieva y José Osuno. “El teatro español en la era postfranquista.” *Estreno* 4.1 (1978): 4-7.
- Galán, Eduardo. “El barroco como espejo del presente en mi mundo creativo: influencias y desarrollo.” Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo 49-62.
- García Barrientos, José Luis. *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2003.
- ___, *Drama y tiempo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.
- García Lorenzo, Luciano. “El teatro.” *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1981. 556-678.
- García Ruiz, Víctor. “Teatro español de preguerra y de posguerra: ruptura y continuidad.” *Journal of Hispanic Research* 1.3 (1992-1993): 371-382.
- García Ruiz, Víctor, y Gregorio Torres Nebrera, ed. *Historia y antología del teatro español de posguerra*. 7 Volúmenes. Madrid: Fundamentos, 2003-2006.
- García Templado, José. *El teatro español actual*. Madrid: Biblioteca básica de literatura, 1992.
- Gómez García, Manuel. *El teatro de autor en España (1901-2000)*. Valencia: AAT, 1996.
- Görling, Reinhold. “Remembering the Forgetting: Trauma, Cultural Memory and Performance Art.” Vervliet and Estor 241-251.
- Gracia, Jordi. “Los nuevos nombres: 1975-2000.” *Histórica y crítica de la literatura española 9/1*. Barcelona: Crítica, 2000. 11-87 y 527-583.

Habegger, Kimberly Anne. "The Historical Drama in Spain during the Postwar and the Transition to Democracy." Tesis Doctoral. U of Ohio, 1989.

Halsey, Martha. "El tiempo y la historia: 'Misión al pueblo desierto' desde el contexto del teatro de Buero." *Estreno* 27.1 (2001): 22-28.

_____, "Teatro histórico y visión dialéctica: algunas obras dramáticas de la posguerra española." *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* 19-20 (diciembre, 1996): 351-367.

Halsey, Martha y Phyllis Zatlin, ed. *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*. University Park, PA: Estreno, 1999.

Haro Tecglen, Eduardo. Introducción. *Las bicicletas son para el verano*. De Fernando Fernán-Gómez. Madrid: Espasa Calpe, 2006.

Hartwig, Susanne. "¿Fragmento, elipsis, huecos teatrales? La escritura de los jóvenes autores dramáticos". Floeck y Vilches de Frutos 223-239.

Henríquez, José. "Entrevista con Juan Mayorga; 'el autor debe escribir textos para los que todavía no hay actores.'" *Primer acto* 304 (2004): 20-26.

_____, "Entrevista con Raúl Hernández Garrido." *Primer acto* 290: 14-19.

_____, "'Juego de 2' y el presente de su autor." *Primer acto* 325 (2008): 63-67.

_____, "Soy nieta de exiliados y eso marca. Entrevista con Laila Ripoll." *Primer acto* 310: 118-127.

Henríquez-Sanguinetti, Carolina- "La construcción de la identidad femenina española en la dramaturgia de Lidia Falcón." *Granados Palomares* 199-206.

Heras, Guillermo. *Miradas a la escena de fin de siglo (escritos dispersos)*. Valencia: Universitat, 2003.

Hernández Garrido, Raúl. *Los esclavos*. Madrid: Teatro del Astillero, 2009.

Hernández, Gleider. "Isaac Chocrón: lo histórico y lo antihistórico." *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1989. 429-438.

Hernanz Angulo, Beatriz. "Aproximación a una teoría de la puesta en escena del teatro histórico español (1975-1998)." *Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo* 93-110.

Hormigón, Juan Antonio, dir. *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*. Madrid: ADE, 1997.

Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1986.

Huerta Calvo, Javier. *Historia del teatro español II; del siglo XVII a la época actual*. Madrid: Gredos, 2003.

Iglesias Feijoo, Luis. Introducción y Edición. *El tragaluz*. De Antonio Buero Vallejo. Ed. Iglesias Feijoo. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

Iniesta Galván. *Esperar sin esperanza*. Murcia: Universidad, 2002.

Jensen, Christina. "El espectador se convierte cada vez más en 'co-creador'". Fritz y Pörtl 154-164.

Jódar Peinado, María Pilar. "Metateatro español de fin de siglo: una tradición transgresora." Trabajo de grado. Universidad de Salamanca, 2004.

Johnson Dlugos, Joan. "The Theater of Violence in Post-Civil War Spain." Tesis Doctoral. University of Connecticut, 1997.

Johnston, David. "Buero Vallejo: un teórico de la lucha histórica." *Antonio Buero Vallejo; literatura y filosofía*. Coord. Ana María Leyra. Madrid: Complutense, 1998.

_____, "Entrevista a Antonio Buero Vallejo." *Ínsula* 516 (1989): 26.

Jones, Margaret E. W. "The Modern Spanish Theater: The Historical Perspective." *Revista de Estudios Hispánicos* 11 (1977): 199-218.

Joya, Juan Manuel. "Treinta años de experimentación teatral." *Nueva revista de política, cultura y arte* 66 (1999): 142-155.

Joya, Juan Manuel y Eduardo Pérez Rasilla. "Nuevos dramaturgos españoles: panorama provisional." *Reseña de literatura, arte y espectáculos* 212 (1990): 2-5.

Kronik, John W. "Arrabal and the Myth of Guernica." *Estreno* 2.1 (1976): 15-20.

Laguna, Asela. "Ignacio Amestoy y algunas constantes de su teatro." *Estreno* 29.2 (2003): 60-66.

Lauzière, Carole. "El monólogo en la obra teatral de Pilar Pombo: ¿Un discurso femenino y feminista?" *Un escenario propio: A Stage of Their Own (actas selectas)*. Canada: Girol Books, 1998: 99-108.

Leonard, Candyce. "Ignacio Amestoy y su teatro de compromiso social: una entrevista." *Estreno* 29.2 (2003): 7-9.

___, "Miguel Murillo and the Shedding of Blood." *Estreno* 22.2 (1996): 7.

Leyra, Ana María, coord. *Antonio Buero Vallejo; literatura y filosofía*. Madrid: Complutense, 1998.

Linderberger, Herbert. *Historical drama; The Relation of Literature and Reality*. Chicago: UP, 1975.

López Antuñano, José Gabriel. Estudio preliminar. "La cena de los generales." De José Luis Alonso de Santos. *Obra teatral*. Madrid: Castalia, 2008.

López Mozo, Jerónimo. "Buero Vallejo y los autores españoles de hoy." *Estreno* 27.1 (2001): 34-36.

___, "El 'Nuevo Teatro Español' durante la transición: una llama viva". *Entre actos: diálogos sobre teatro español entre siglos*. Halsey, Martha y Phyllis Zatlin, Ed., University Park, PA: Estreno, 1999. 17-22.

___, "Guernica (happening)." *Estreno* 1.1 (1975): 19-31.

Luengo, Ana. "La memoria colectiva en el teatro español de la transición: una recuperación del pasado." Fritz y Pörtl 47-55.

Makris, Mary. "The Uses and Abuses of Poetry and Music in the Play/Film ¡Ay, Carmela!" Halsey y Zatlin 327-335.

Malkin, Jeanette R. *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Michigan: UP, 1999.

Manuel Rivera, Carlos. "Transgresión y transculturación/interculturación en el teatro fronterizo de José Sanchis Sinisterra." *Gestos* 36 (2003): 103-117.

Marquerie, Alfredo. *Veinte años de teatro en España*. Madrid: Nacional, 1959.

Martín Recuerda, José. *Las salvajes en Puente San Gil; Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipcíaca*. Madrid: Cátedra, 1998.

Martínez Ballesteros, Antonio. "Situación de un dramaturgo español después del franquismo." *Reflexiones sobre el nuevo teatro español*. Ed. Klaus Pörtl. Berlín: Niemeyer Verlag, 1986. 39-43.

Matteini, Carla. "Voces para el 2000; ¿Qué tienen que decir los jóvenes autores?" *Primer acto* 272 (1998): 6-33.

Mayorga, Juan. "Crisis y crítica." *Primer Acto* 262 (1996): 118.

___, "El dramaturgo como historiador; el mejor teatro histórico abre el pasado." *Primer acto* 280 (1999): 8-10.

___, "Ni una palabra más." Oliva, *El teatro español ante* 285-89.

Mayorga, Juan, et al. "Teatro e historia." *Primer acto* 280 (1999): 5-30.

McCarthy, Jim. *Political Theatre during the Spanish Civil War*. Wales: UP, 1999.

Medina Vicario, Miguel. *Veinticinco años de teatro español (1973-2000)*. Madrid: Fundamentos, 2003.

Méndez Moya, Adelardo. Prólogo. *El arquitecto y el relojero* (1999). De Jerónimo López Mozo. Madrid: AAT, 2001.

Meyran, Daniel. "La historia no es ayer sino hoy, mañana, siempre. El teatro y el tiempo recuperado." Covo. 205-210.

Miras, Domingo. "Buero y la guerra; a propósito de 'Misión al pueblo desierto'." *Primer acto* 292 (2000): 8-11.

___, "El matadero y la historia; 'Como reses', de Matilla-López Mozo." *Primer acto* 221 (1987): 16-19.

___, "Teatro, memoria e historia." *Primer acto* 315 (2006): 107-110.

Moe, Christian, Scott Parker, George McCalmon and Romulus Linney. *Creating Historical Drama; A guide for Communities, Theatre Groups, and Playwrights*. Southern Illinois: UP, 2005.

Molina, Ida. "Una charla de Buero Vallejo; Buero Vallejo habla de la violencia." *Estreno* 5.1 (1979): 26-35.

Monleón, Ángela (1995). "Raúl Hernández. De la escritura, la historia y sus personajes." *Primer acto* 260, 54-56.

Monleón, José. "*El Mono Azul*"; *teatro de urgencia y romancero de la Guerra Civil*. Madrid: Ayuso, 1979.

___, "Historia y drama histórico durante la dictadura." *Estreno* 14.1 (1988): 5-6.

___, "La construcción de la memoria." *Primer acto* 315 (2006): 97-106.

___, "*Noviembre y un poco de hierba*." *Primer acto* 93 (1968): 70-71.

___, "Premio Kutxa, Ciudad de San Sebastián 2000." *Primer acto* 286 (2000): 157-158.

Monleón, José et al. "La vanguardia." *Primer acto* 225. IV (1988): 8-24.

Monleón, José y Nel Diago, ed. *Teatro memoria e historia (acción teatral de la Valldigna VII)*. Valencia: Universitat, 2007.

Morales, Antonio. "Martín Recuerda en la periferia." *Primer acto* 210-211 (1985): 186-187.

Moreiro Prieto, Julián. *Guía de lectura del teatro español contemporáneo (1939-1989)*. Madrid: Akal, 1990.

Mukhopadhyay, Atandra. "La Guerra Civil de España en el teatro español contemporáneo." Tesis doctoral. U of Pennsylvania, 1991.

Mundi Pedret, Francisco. *El teatro de la Guerra Civil*. Barcelona: PPU, 1987.

Nicholas, Robert. "Antonio Buero Vallejo, un autor en busca de personajes." *ALEC* 17 (1992): 179-193.

Nieto, Ramón. *El teatro; historia y vida*. Madrid: Acento, 1997.

O'Connor, Patricia. "Buero o la sabiduría bondadosa: reflexiones desde la madurez." *Estreno* 26.1 (2000): 43-45.

___, "Un creador frente a la crítica: una conversación con Antonio Buero Vallejo." *GESTOS* 13 (1992): 125-133.

O'Connor, Patricia y Anthony Pasquariello. "Conversaciones con la generación realista." *Estreno* 2.2 (1976): 8-25.

Oliva, César. "Breve itinerario por el último drama histórico español." *Estreno* 14.1 (1988): 7-21.

___, "Circunstancias y las que se ideó y se escribió *La sombra de Federico*." *Gestos* 46 (noviembre 2008): 103-107.

___, Prólogo. *Dionisio Ridruejo. Una pasión española; tragedia en dos partes*. De Ignacio Amestoy Egiuren. Madrid: Fundamentos, 1994.

___, *El teatro desde 1936*. Madrid: Alambra, 1989.

- ___, *El teatro español ante el siglo XXI*. Madrid: Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2002.
- ___, *La última escena; teatro español de 1975 a nuestros días*. Madrid: Cátedra, 2004.
- ___, *Literatura dramática española de los setenta*. ADE TEATRO 82 (2000).
- ___, "Los nuevos nombres: 1975-1990." *Historia y crítica de la literatura española* 9. Barcelona: Crítica, 1992. 432-508.
- ___, Prólogo. *¡No Pasarán! Pasionaria; tragedia irónica en siete episodios, con prólogo y epílogo*. Madrid: Fundamentos, 1994.
- ___, "Reflexiones para mañana." *Primer acto* 287(2001): 8-24.
- ___, Coord. *Teatro español contemporáneo: antología*. Madrid, 1992.
- ___, *Teatro español del siglo XX*. Madrid: Síntesis, 2002.
- Parker, Mary, ed. *Modern Spanish Dramatists; A Bio-bibliographical Source Book*. Connecticut: Greenwood, 2002.
- Paulino, José. "La Guerra Civil y su representación en el teatro español (1950-1990)." *Compás de letras* 3 (1993): 153-170.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro; dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- Pedraza Jiménez, Felipe y Milagros Rodríguez Cáceres. *Manuel de literatura española XIV; posguerra, dramaturgos y ensayistas*. Navarra: Cénlit, 1995.
- Peiró, José Vicente. "Visitas a la conquista de América: la *Trilogía americana*, de José Sanchis Sinisterra." Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo 439-450.
- Pérez, Manuel. "El teatro histórico de la transición política; una recuperación del espacio social y cultural español." Bonnardel y Chanmpeau 83-98.
- Pérez Bowie, José Antonio. "Las servidumbres naturalistas del cine (sobre algunas adaptaciones cinematográficas recientes de textos teatrales problemáticos." Floeck y Vilches de Frutos 283-302.
- ___, "Noticias y reflexiones sobre la adaptación cinematográfica de texto teatrales en escritos autobiográficos (Escobar, Fernán-Gómez, Bardem, Sáenz de Heredia)." Romera Castillo, *Teatro y memoria* 171-183.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. Epílogo. *Dionisio Ridruejo. Una pasión española; tragedia en dos partes*. De Ignacio Amestoy Egiguren. Madrid: Fundamentos, 1994.
- ___, "Veinticinco años de escritura teatral en España." ADE teatro 54-55 (1996): 149-166.
- Platas Tasende, Ana María. "Taller de lectura." *El tragaluz*. Ed. Luis Iglesias Feijoo. Madrid: Espasa Calpe, 1993.
- Podol, Peter. "¡Ay, Carmela! y ¡Las bicicletas son para el verano!: comparaciones a través de las versiones cinematográficas." Gabriele, *De lo particular* 196-202.
- Pörtl, Klaus. "Innovaciones en escena y diálogo del teatro español del siglo XX." Floeck y Vilches 369-391.
- Ragué-Arias, María José. *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel, 1996.
- ___, *Lo que fue Troya; los mitos griegos en el teatro español actual*. Madrid: AAT, 1992.
- ___, *¿Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*, Madrid: INAEM, 2000.
- Reck, Isabelle. "El teatro español de los 90: El 'humorismo' como clave estética." Floeck y Vilches de Frutos 321-334.
- Redmond, James, ed. *Historical Drama*. Cambridge: UP, 1986.
- Rehder, Ernest C. "Reformist Tendencies in the Later Thesis Dramas of Joaquín Calvo Sotelo." *E* 3.1 (Spring 1977): 19-22.

Reyes, Carlos José. "Memoria, olvido y silencio de la guerra civil española: *El jardín quemado* (1997) de Juan Mayorga." *El próximo acto: teatro español en el siglo XXI*. Ed. Sandra N. Harper y Polly J. Hodge. Ohio: Estreno, 2006. 163-170.

___, "Teatro e historia; ponencia de Carlos José Reyes." *Primer acto* 189 (1981): 116-123.

Rial, José Antonio. "José Antonio Rial: Volver a contar la historia." *Pipirijaina* 7 (1978): 3-4.

Ríos Carratalá. "El teatro histórico escrito por mujeres (1975-1998)." Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo 191-204.

Ripoll, Laila. *Santa Perpetua*. 2010. Copia mecanografiada.

Rivera, Carlos Manuel. "Transgresión y transculturación/interculturación en el teatro fronterizo de José Sanchis Sinisterra." *Gestos* 36 (2003): 103-117.

Rodríguez, Carlos (2001). "'Si un día me olvidaras' El viaje interior de un espectáculo." *Primer Acto* 290: 20-23.

Rodríguez Méndez, José María. "Mi lucha con el teatro." Halsey y Zatlín 31-36.

___, "Mi teatro historicista (la interpretación histórica en el teatro)" Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo 39-48.

Rodríguez Puértolas, Julio. *Literatura fascista española*. Madrid: Akal, 1986.

Rodríguez Richart, José. "Visión y sentido de la historia en el teatro español contemporáneo (especialmente de la 'Generación Realista')." Collard 127-142.

Rokem, Freddie. *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa: UP, 2000.

Romera Castillo, Jose. "Sobre el teatro historicista (y dos nuevas obras) de José María Rodríguez Méndez" Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo 141-170.

___, "Sobre teatro histórico actual." Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo 11-38.

___, *Teatro español entre dos siglos a examen*. Madrid: Verbum, 2011.

___, Ed. *Teatro y memoria en la segunda mitad del siglo XX; actas del XII seminario internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral, y Nuevas Tendencias*. Madrid: Visor, 2003.

___, Ed. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 2006.

Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo, ed. *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones; actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 1998.

Rubio Jiménez, Jesús. "Goya y el teatro español contemporáneo: de Valle-Inclán a Alberti y Buero Vallejo." *ALEC* 24.3 (1999): 593-620.

Ruiz Ramón, Francisco. "El dramaturgo histórico: poética e ideología." *Los hallazgos de la lectura: estudio dedicado a Miguel Enguídanos*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1989. 29-47.

___, *Estudios del teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 1978.

___, *Historia del teatro español; siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1997.

___, "Pasado/ presente en el drama histórico." *Estreno* 14.1 (1988): 22-25.

Sánchez, Yvette. "Buero Vallejo Intermedial." Fritz y Pörtl 22-30.

Sánchez Arnosi, Milagros. Introducción e edición. *Terror y miseria en el primer franquismo*. De José Sánchez Sinisterra. Madrid: Cátedra, 2003.

Sanz Villanueva, Santos. *Historia de la literatura española; literatura actual*. Barcelona: Ariel, 1985.

Sastre, Alfonso. "Un drama de Max Aub." *Primer acto* 52 (mayo 1964): 7-21.

Serrano, Virtudes. "Dramaturgia femenina de los 90 en España." Halsey y Zatlín 101-112.

- ___, "El teatro histórico de José Sanchis Sinisterra en la frontera de los tiempos." Bonnardel y Chanmpeau 71-82.
- ___, Introducción. *El jardín quemado*. De Juan Mayorga. Murcia: Universidad, 2001. 9-25.
- ___, "Memoria y autobiografía en la dramaturgia femenina actual." Romera Castillo, *Teatro y memoria* 47-61.
- ___, Introducción y edición. *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Serrano, Virtudes y Mariano de Paco. "Las últimas obras de Buero Vallejo: principio y fin de una búsqueda." *Estreno* 27.1 (2001): 47-51.
- ___, Introducción y edición. *Misión al pueblo desierto; ficción en tres actos*. De Antonio Buero Vallejo. Madrid: Espasa-Calpe, 1999.
- Spang, Kurt. *El drama histórico; teoría y comentarios*. Navarra: EUNSA, 1998.
- ___, *Teoría del drama; lectura y análisis de la obra teatral*. Pamplona: Universidad de Navarra, 1991.
- Thompson, Michael. "Cultural Identity in the Theatre of Rodríguez Méndez." Halsey y Zatlin 293-299.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Teatro español contemporáneo*. Madrid: Guadarrama, 1968.
- Trancón, Santiago. "Con Santiago Martín Bermúdez, una entrevista de Santiago Trancón." *Primer acto* 259 (1995): 26-30.
- ___, Coord. "El teatro español contemporáneo." *Cuadernos hispanoamericanos* 592 (1999): 7-47.
- ___, "Literatura dramática durante la transición." *ADE teatro* 82 (2000).
- ___, "Teatro español, 82 ¿Crisis del teatro español?" *Primer acto* 194 (1982): 4-33.
- Valls, Fernando. "El teatro español entre 1975-1985." *Las nuevas letras* 3-4 (1985): 109-117.
- Vaquero Cid, Benigno. "Sobre *La llanura*." 3.1 (1977): 18-19.
- Vila, Justo. "Escenario histórico de 'Armengol'." *Primer acto* 301 (2003): 24-31.
- Viches de frutos, María Francisca. "La Generación Simbolista en el teatro español contemporáneo." Halsey y Zatlin 127-136.
- ___, "Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea." Romera Castillo y Gutiérrez Carbajo 73-92.
- Weege, Cornelia. "Constantes en las obras más recientes de José Martín Recuerda." Fritz y Pörtl 31-46.
- Weiss, Peter. *Escritos políticos*. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Lumen, 1976.
- Wikander, Mathew. *The Play of Truth and State; Historical Drama from Shakespeare to Brecht*. Baltimore: John Hopkins UP, 1986.
- Wellworth, George. *Spanish Underground Drama*. Pennsylvania: UP, 1972.
- Woodyard, George. "La sombra de Federico: Sombra, miedo y olvido." *Gestos* 46 (noviembre 2008): 99-102.

Estudios sobre la memoria y la historia en la novela y el cine

Benson, Frederick. *Writers in Arms; The Literary Impact of the Spanish Civil War*. New York: UP, 1967.

Bertrand de Muñoz, Maryse. "Bibliografía de la creación literaria sobre la Guerra Civil Española." *ALEC* 11 (1986): 357-411.

___, "Bibliografía de la creación literaria sobre la Guerra Civil Española (segunda parte)." *ALEC* 12 (1987): 369-417.

___, "Bibliografía de la novela de la Guerra Civil Española." *La torre* 61 (1968): 215-247.

___, "El viaje a las raíces de la memoria personal e histórica y la novela reciente de la guerra civil española." *Castilla* 14 (1989): 15-21.

___, *Guerra y novela; La Guerra Española de 1936-1939*. Sevilla: Alfar, 2001.

___, "Historia y ficción, historia y discurso: un doble dualismo." *Teorías y prácticas críticas; actas del encuentro sobre teorías y prácticas críticas que se llevó a cabo en la facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo el 5,6, y 7 de septiembre de 1991*. Tomo 1. Ed. Blanca Escudero de Arancibia, Florencia Ferreira de Cassone, y Gladys Granata de Egües. Argentina: Universidad Nacional de Cuyo, 1992. 37-47.

___, *La Guerra Civil Española en la novela; bibliografía comentada*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1982.

___, "La mitificación de la guerra civil como proceso semiótico." *Actas del IV Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica, celebrado en Sevilla (3-5 diciembre, 1990)*. Madrid: Visor, 1992. 38-44.

___, *Literatura sobre la Guerra Civil; poesía, narrativa, teatro, documentación: la expresión estética de una ideología antagonista*. Barcelona: Anthropos, 1993.

___, "Novela histórica, autobiografía y mito (la novela y la guerra civil española desde la Transición)." Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page 19-38.

___, "Presencia y transformación del tema de la guerra en la novela española desde los años ochenta." *Ínsula* 589-590 (1996): 11-14.

___, "Suplemento a la bibliografía de la novela de la Guerra Civil Española." *La torre* 66 (1969): 119-130.

Collard, Patrick, ed. y presentación. *La memoria hispánica en las letras hispánicas contemporáneas*. Genève: Droz, 1997. 9-14.

De Castro, Isabel. "El cuestionamiento de la verdad histórica. Transgresión y fabulación." Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page 167-175.

De la Concha, Ángeles. "Otras voces, otra historia." Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page 181-188.

Fernández Escalona, Guillermo. "Rasgos dramáticos de la novela histórica española." Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page 201-211.

Fernández Prieto, Celia. "Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea." Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page 213-221.

Freire López, Ana María, "Signos de historicidad y prosa de ficción: sobre el realismo en la novela". Covo. 61-68.

Garzón Pérez, Gemma. "Max Aub: el laberinto de la memoria." Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page 223-237.

Granados Palomares, Vicente, coord. *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico (XVI Simposio Internacional de Literatura)*. Madrid: UNED, 2000.

Guerrero Villalba, José. *Literatura y guerra civil; VIII debates de crítica joven*. Almería: Instituto de estudios almerienses, 1987.

Gutiérrez Carbajo, Francisco. "La historia en dos novelas de Camilo José Cela." Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page 255-264.

Herzberger, David K. "Narrating the Past: History and the Novel of Memory in Postwar Spain." *PMLA* 106.1 (1991): 34-45.

Igartua, Juanjo y Dario Paez. "Art and Remembering Traumatic Collective Events: The Case of the Spanish Civil War." *Collective Memory of Political Events; Social Psychological Perspectives*. Ed. James Pennebaker, Paez, y Bernard Rimé. New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1997. 79-101.

Jünke, Claudia. "'Pasarán años y olvidaremos todo': La Guerra Civil Española como lugar de memoria en la novela y el cine actuales en España." *Winter* 101-127.

Luengo, Ana. *La encrucijada de la memoria: la memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*. Berlín: Frey, 2004.

Lukáks, Georg. *The Historical Novel*. Trad. Hannah and Stanley Mitchell. London: Merlin, 1962.

Mechthild, Albert. "La Guerra Civil y el franquismo en la novela desde 1975." *Iberoamericana* 23 (1999): 38-67.

—, "Oralidad y memoria en la novela memorialística." *Winter* 21-38.

Montes, María José. *La Guerra Española en la creación literaria (ensayo bibliográfico)*. Madrid: Universidad, 1970.

Moreno Hernández, Carlos. "Novela histórica e ideología: 'El triángulo' de Ricardo de la Cierva." Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo, y García-Page 311-318.

Noguerol Jiménez, Francisca. "Creación literaria y espacio cultural latinoamericano." *Diario cumbre* 11 de octubre 2005: 5.

Oleza Simó, Joan. "Una nueva alianza entre historia y novela. Historia y ficción en el pensamiento literario del fin de siglo." Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page 81-95.

Pulgarín, Amalia. *Metaficción historiografía: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Fundamentos, 1995.

Querol Sanz, José Manuel. "Apropiación y modelización de la antigüedad en la novela histórica contemporánea. Algunas notas sobre el problema de la reconstrucción de modelos y la decadencia de la cultura occidental." Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page 367-374.

Ripoll i Freixes, Enric. 100 películas sobre la guerra civil española. Barcelona: Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.

Romera Castillo, José. "El pasado, prehistoria literaria del presente." Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo y García-Page 3-14.

Romera Castillo, José, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page, ed. *La novela histórica a finales del siglo XX; actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 1996.

Rozas, Juan Manuel. *Intrahistoria y literatura*. Salamanca: Gráficas Europa, 1980.

Van den Bossche, B. "Myth as Literature, Literature as Myth." *Vervliet and Estor* 230-239.

Vernon, Kathleen. "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea." *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1989. 429-438.

Vervliet, Raymond, and Annemarie Estor, ed. *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

Winter, Ulrich. *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo; representaciones literarias y visuales*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2006.

Teoría de la memoria, la historia, el trauma y la Guerra Civil Española

Aguilar Fernández, Paloma. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza, 1996.

Assman, Jan. "Collective memory and cultural identity." *New German Critique* 65 (1995): 125-133.

Belau, Linda. "Introduction; Remembering, Repeating, and Working-Through: Trauma and the Limit of Knowledge." *Topologies of Trauma; Essays on the Limit of Knowledge and Memory*. Ed. Belau and Petar Ramadanovic. New York: Other Press, 2002. xiii-xxvii.

Bennett, Tony. "Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum." *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*. Ed. Susannah Radstone and Katharine Hodgkin. London: Transaction, 2006. 40-54.

Caruth, Cathy. Introducción. *Trauma: Explorations in memory*. Ed. Caruth. Baltimore: John Hopkins UP, 1995: 3-12.

Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 2005.

___, "Memoria histórica e identidad cultural: del cuarto de atrás a la primera plana." *Revista de estudios hispánicos* 35.1 (2001): 151-164.

Coser, Lewis A. Introducción. *On Collective Memory*. De Maurice Halbwachs. Trad. Coser. Chicago: UP, 1992.

Covo, Jaqueline, comp. *Las representaciones del tiempo histórico*. Lille: Universitaires, 1994.

Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trad. J. M. Alarcón y C. de Peretti. Madrid: Trotta, 1995.

Gil, Henry, y Monique Joly. "Las representaciones del tiempo histórico." Covo. 11-14.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Trad. Lewis A. Coser. Chicago: UP, 1992.

Haro Tecglen, Eduardo. *Hijo del siglo: crónica*. Madrid: Aguilar, 1998.

Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Boston: Harvard UP, 1997.

___, "The Generation of Postmemory." *Poetics today* 29.1 (2008): 103-128.

Madridejos, Mateo. *Diccionario onomástico de la guerra civil; las fuerzas en presencia*. Barcelona: Flor del Viento, 2006.

Martín, José Luis, et al. *Historia de España; la edad contemporánea*. Madrid: Taurus, 1998.

Middleton, David, y Derek Edwards. *Memoria compartida; la naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Barcelona: Paídos, 1992.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoires*." Trad. Marc Roudebush. *Memory and Counter-Memory*. Número especial de *Representations* 26 (1989): 7-24.

Parsons, Deborah. "Trauma and War Memory." *The Cambridge History of Twentieth-Century English Literature*. Ed. Laura Marcus and Peter Nicholls. Cambridge: UP, 2004. 175-196.

Penedo, Antonio, y Gonzalo Pontón. Introducción. *Nuevo historicismo*. Madrid: Arco, 1998. 7-30.

Preston, Paul. *La Guerra Civil Española*. Barcelona: Random House Mondadori, 2003.

Radly, Alan. "Artefactos, memoria y sentido del pasado." *Memoria compartida; la naturaleza social del recuerdo y del olvido*. Ed. David Middleton y Derek Edwards. Barcelona: Paídos, 1992. 63-76.

Ramadanovic, Peter. *On Memory, Trauma and Identity*. Lanham: Lexington Books, 2001.

Reig Tapia, Alberto. *La cruzada de 1936. Mito y memoria*. Madrid: Alianza, 2006.

Ressot, Jean-Pierre. "Tiempo histórico y texto." Covo. 39-48.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Argentina: Seuil, 2000.

Schuman, Howard, and Jaqueline Scott. "Generations and Collective Memories." *American sociological review* 54 (1989): 359-381.

Stewart, Susan. *On longing; Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. North Carolina: Duke UP, 1984.

Terdiman, Richard. *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*. New York: Cornell UP, 1993.

Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

Winter, Jay, y Emmanuel Sivan. "Setting the Frameworks." *War and Remembrance in the Twentieth Century*. Ed. Winter y Sivan. Cambridge: Cambridge UP, 1999. 6-39.

Zavala, Iris M. "On the (Mis)Uses of the Post-Modern: Hispanic Modernism Revisited." *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Ed. Theo D'haen y Hans Bertens. Amsterdam: Rodopi, 1988. 83-113.

Zemon Davis, Natalie, and Randolph Starn. "Memory and Counter-Memory." *Representations* 26 (1989): 1-6.

ÍNDICE DE OBRAS ESTUDIADAS

- Abuelo y nieto* (Jacinto Benavente) 92
- Alas de pollo* (Manuel Martínez Mediero) 249, 252, 443
- Anarchia* 36 (Jerónimo López Mozo) 199
- Armengol* (Miguel Murillo Gómez) 259-260
- Auto de fe* (Santiago Martín Bermúdez) 194, 253, 297, 298, 373, 485
- ¡Ay, Carmela!* (José Sanchis Sinisterra) 24, 113, 121, 198, 223-234, 237, 293, 300, 302, 360, 365, 437, 563
- Bagaje* (Jerónimo López Mozo) 197, 335-344, 445, 564
- Bilbao; Lauaxeta, tiros y besos* (Maite Agirre) 496-503
- Caballos de mar* (Rodolf y Josep Lluís Sirera) 205-209, 397
- Callados como muertos* (José María Pemán) 90-91
- Cantando bajo las balas* (Antonio Álamo) 194, 453-457, 485, 488
- Cantata por la paz y la alegría de los pueblos* (Rafael Alberti) 113
- Cara y cruz* (Max Aub) 122-123, 131
- Carta de amor (como un suplicio chino)* (Fernando Arrabal) 25, 269-272, 560
- Carteles rotos* (José Martín Recuerda) 155, 243, 249-251, 256, 268, 328
- Como fue España encadenada* (Carlota O'Neill) 113, 192
- Como reses* (Luis García Matilla, Luis y Jerónimo López Mozo) 200
- Cuando llegue la noche...* (Joaquín Calvo Sotelo) 88, 91
- De algún tiempo a esta parte* (Max Aub) 120-121
- Dionisio Ridruejo* (Ignacio Amestoy) 379-383
- El álbum familiar* (José Luis Alonso de Santos) 190, 234, 335, 336, 344-352, 366, 563
- El arquitecto y el relojero* (Jerónimo López Mozo) 299, 416-427, 525
- El baño de las ninfas* (Joaquín Calvo Sotelo) 88, 274, 553
- El camarada oscuro* (Alfonso Sastre) 200-201
- El caraqueño* (José Martín Recuerda) 160
- El carmen en Atlántida* (José Martín Recuerda) 194, 220-223
- El chaval* (Francisco Martínez Allende) 113
- El chófer del Teniente Coronel Von Richthofen toma decisiones* (Ignacio Amestoy) 217, 218
- El cóndor sin alas* (Juan Ignacio Luca de Tena) 89, 92, 550
- El convoy de los 927* (Laila Ripoll) 367-372, 447
- El corto vuelo del gallo* (Jaime Salom) 194, 352-358
- El cubo de la basura* (Alfonso Sastre) 158-159
- El director general* (Manuel Andújar) 112
- El doble otoño de Mamá Bis (casi Fedra)* (Ramón Gil Novales) 277-280, 313
- El espacio interior* (Manuel Altolaguirre) 115-119
- El estupendo Juan Pérez* (Ángel Zúñiga) 89, 91, 92
- El hombre de oro* (Juan Mayorga) 198, 218-219, 222, 292
- El jardín quemado* (Juan Mayorga) 26, 197, 394, 398-405, 555
- El jardín secreto* (Horacio Ruiz de la Fuente) 88, 91, 92-97, 107
- El "Mendieta"* (Carlos Panera) 256-257
- El olvido está lleno de memoria* (Jerónimo López Mozo) 194, 426-436, 525
- El otro Pablo y el Minotauro* (José Martín Elizondo) 383-388
- El pájaro de plata* (Miguel Murillo Gómez) 328, 332-334
- El rapto de Europa o siempre se puede hacer algo* (Max Aub) 121-122

- El soldado desconocido* (Antonio Martínez Mediero) 438, 442-445
- El tornillo* (Manuel Muñoz Hidalgo) 194, 238
- El tragaluz* (Antonio Buero Vallejo) 24, 75, 87, 163, 165, 166, 176-189, 197, 305, 313, 352, 370, 539, 551, 552, 561
- El último dragón del mediterráneo* (Alberto Miralles) 209-214
- El volcán de la pena escupe llanto* (Alberto Miralles) 416, 485-491
- English spoken* (Lauro Olmo) 161-162
- En igualdad de condiciones* (Pilar Pombo) 257-258
- En la roca* (Ernesto Caballero) 26, 194, 197, 388-395, 564
- Espanoles en Francia* (Álvaro de Orriols) 115
- Federico* (José Monleón y Francisco Ortuño Millán) 193, 469-474
- Federico* (Lorenzo Píriz-Carbonell) 193, 234, 457, 462-469
- Fedra, una tragedia española (en homenaje a Miguel de Unamuno)* (Emilio Hernández) 220, 277
- Fuiste a ver a la abuela???* (Fermín Cabal) 263-268, 328, 335, 336, 345, 351
- Gernika, un grito. 1937* (Ignacio Amestoy) 280-208
- Guardo la llave* (Guillermo Heras Toledo et al.) 240-242, 363, 560
- Guernica* (Fernando Arrabal) 139-145, 174
- Guernica* (Jerónimo López Mozo) 24, 87, 165, 171-176, 214, 384, 386, 551
- Guernica y después* (Francisco Torres Monreal) 241-217
- Hay siete pecados* (José María Pemán) 90, 91
- Historia de los Arraiz* (Hermógenes Sainz) 201
- Historia de unos cuantos* (José María Rodríguez Méndez) 200-201
- Historia de un resentido* (Joaquín Calvo Sotelo) 91, 92, 99-101, 106
- Historias de media tarde* (Emilio Romero) 91, 92, 101-104, 107
- Hoy es fiesta* (Antonio Buero Vallejo) 24, 87, 159-160, 551
- La azotea de las malvas* (Fernando de las Heras) 243-244
- La cárcel* (Max Aub) 125
- La casa de las chivas* (Jaime Salom) 91, 92
- La cena de los generales* (José Luis Alonso de Santos) 25, 292-297
- La condecoración* (Lauro Olmo) 160-161
- La diosa de arena* (Dora Sedano y Luis F. Sevilla) 89, 92, 192
- La frontera* (Laila Ripoll) 445-447
- La gran aventura* (Jaime Salom) 91, 92
- La herencia* (Joaquín Calvo Sotelo) 89, 92
- La maleta* (Claudio Cordero Guiza) 321
- La muchacha del sombrero rosa* (Víctor Ruiz Iriarte) 89, 91
- La muerte de García Lorca* (José Antonio Rial) 165-171, 195, 464
- La mujer burbuja* (Juan Margallo y Petra Martínez) 438-442
- La muralla* (Joaquín Calvo Sotelo) 91, 104-105, 550
- La niña guerrillera* (José Bergamín) 146-140, 152
- Las bicicletas son para el verano* (Fernando Fernán-Gómez) 24, 201-104, 239, 368
- Las islas del tiempo* (Antonio Fernández Lera)
- La llanura* (José Martín Recuerda) 24, 86, 153-158, 550, 562
- La posguerra* (Miguel Signes) 244
- Las manos* (José R. Fernández, Yolanda Pallín y Javier G. Yagüe) 25, 284-291
- Las mujeres caminaron con el fuego del siglo* (Lidia Falcón) 257, 258
- Las raíces cortadas* (Jerónimo López Mozo) 26, 194, 197, 525-536, 564
- Las reinas del paralelo* (José Martín Recuerda) 249
- Las republicanas* (Teresa Gracia) 239-240

- La sombra de Federico* (César Oliva y Eduardo Rovner) 26, 193, 197, 474-486
La tiniebla encendida (Concha Espina) 88,192
La tormenta (Mariano Flores) 198-199
La urna de cristal (Ramón Gil Novales) 313-318
La vuelta (Max Aub) 128
La vuelta: 1960 (Max Aub) 128-129
La vuelta: 1964 (Max Aub) 128-129
Llanto por Federico García Lorca (Fernando H. Guzmán) 193, 234, 457-462
Los grillos bajo la tormenta (Jesús Carrazo) 243-244, 250, 256, 268, 328
Los guerrilleros (Max Aub) 123-125
Los héroes (Ramón Sender) 115
Los niños perdidos (Laila Ripoll) 26, 197, 368, 482, 486, 503-514, 564
Los rojillos (Antonio Paso, hijo, Emilio Sáez y Antonio González-Álvarez) 87
Los santos (Pedro Salinas) 132-135, 297
Lugar (Raúl Dans) 197, 321-328
Mar de almendros (Juan Luis Mira Candel) 198, 205
Maruja (Manuel Andújar) 113
Memoria de aquella guerra (Andrés Ruiz) 114
Misión al pueblo desierto (Antonio Buero Vallejo) 26, 74, 75, 197, 405-416, 553, 564
Morir del todo (Paco Ignacio Taibo) 363-366
Morir por cerrar los ojos (Max Aub) 121
Murcia, zona roja (Antonio Morales) 395-398
Murió hace quince años (José Antonio Giménez-Arnau) 91, 92, 98-99,106
Noche de guerra en el Museo del Prado (Rafael Alberti) 110, 132, 135-140, 214, 384, 550
No faltéis esta noche (Santiago Martín Bermúdez) 253, 292-304
No hemos perdido aun este crepúsculo (Fernando Martín Iniesta) 247-249
¡No Pasarán! Pasionaria (Ignacio Amestoy) 194, 447-453
Noviembre y un poco de yerba (Antonio Gala) 162-165, 274
Olvido (Alfonso Pindado Jiménez) 238-239
Orestiada-39 (Antonio Martínez Ballesteros) 146, 149-152, 303
Père Lachaise (Itziar Pascual) 26, 197, 482, 513-525, 564
Perfume de mimosas (Miguel Murillo Gómez) 328-333
Primavera en la plaza de París (Víctor Ruiz Iriarte) 89, 92
¿Qué hiciste en la Guerra, Mamá? (Manuel Martínez Mediero) 318-321
Que nos quiten lo bailao (Laila Ripoll) 25, 260-263
Retrato de un general, visto de medio cuerpo y vuelto hacia la izquierda (Max Aub) 129-131
Se vuelve a llevar la guerra larga (Juan José Alonso Millán) 195, 274-276
Siete hombres buenos (Juan Mayorga) 242-243
Sinaia (travesía hacia el exilio) (Guillermo Heras Toledo) 366-367
Soliloquio de grillos (Juan Copete) 197, 491-496
¡Suerte, campeón! (Antonio Gala) 306-310
Tiempo de guerrilla (Antonio Martínez Ballesteros) 254-255
Todos los que quedan (Raúl Hernández Garrido) 26, 197, 536-548, 564
Tránsito (Max Aub) 125-128
Tres gotas de sangre (Joaquín Beltrán Salgado) 219
Última batalla en el Pardo (José María Rodríguez Méndez) 194, 373-378
Un crimen vulgar (Juan Ignacio Luca de Tena) 91,92, 97, 99

- Un hecho aislado* (Miguel Murillo Gómez) 91,92,97, 99
Un olvido (Max Aub) 125
Un toro mató a Manolete (Lorenc Capellá) 249, 251-252
Viento de Europa (Francisco Ors Jarrin) 204,243, 250, 256, 268, 328
Víznar o muerte de un poeta (José María Camps) 114, 193, 461
Volverán banderas victoriosas (Antonio Martínez Ballesteros) 255-256
Y el imperio volvía... (Ramón Cué Romano) 107-109
Y María, tres veces amapola, María (Maite Agirre) 194, 358-363