
SIMONE TRECCA HISTORIA Y MEMORIA EN LAS TABLAS. LA FUNCIÓN DE MEDIACIÓN EN ALGUNAS TÉCNICAS METADRAMÁTICAS DEL TEATRO ESPAÑOL ÚLTIMO

Università degli Studi Roma Tre

simone.trecca@uniroma3.it

Resumen

En el presente trabajo se propone, a través de la lectura de algunos ejemplos en el teatro español de los últimos años, el estudio de algunas técnicas metadramáticas que pueden definirse como funciones de *mediación* del discurso *de y sobre* la memoria y que permiten considerar los textos comentados dentro de la tipología dramática del teatro de la memoria. Lejos de ser meros juegos perspectivistas abocados a favorecer una visión relativista o despreocupada del pasado, dichas técnicas se utilizan de manera muy consciente, también con el fin de encauzar, en parte, una materia que desbordaría los límites de la representación y cualquier perspectiva pretendidamente objetivista o totalizadora.

palabras clave: teatro español contemporáneo, memoria, historia, mediación, metadrama

Abstract

History and memory on stage. The mediation function in some metadrama techniques of current Spanish theatre

This article will attempt to investigate those metadrama techniques that are currently used in Spanish theatre and that could be defined as mediation functions of the discourse of and on memory. The examples will be chosen from the so-called theatre of memory. These techniques are not to be taken for simple or simplistic entertainment, with an unconcerned view of the past; on the contrary, they are a very active part of the author's intent and a useful theatrical tool that helps circumscribe a very wide and difficult topic such as the "theatre of memory".

keywords: contemporary Spanish theatre, memory, history, mediation, metadrama

I. Preámbulo

A finales del pasado siglo, han sido muchas las reflexiones sobre las aportaciones del teatro histórico en España, también con la intención de ofrecer un panorama de la evolución del subgénero desde la transición hasta las postrimerías de la centuria¹. En años recientes, se ha venido profundizando el estudio de dicho fenómeno, enmarcándolo concretamente dentro de las tendencias más generalizadas de las dramaturgias de la época democrática y, en algunos casos, proponiendo formulaciones que se adecúan a la realidad del teatro español del nuevo siglo. En particular, Wilfried Floeck (2006) afirma que, a partir de los años 80, estamos asistiendo a un cambio de paradigma, pasando del modelo de teatro histórico de raigambre realista, que había caracterizado las décadas de los 50 y 60, a una forma de teatro de la memoria que, en parte, sería una reacción a la política del olvido (o de la amnesia) promovida durante la transición. Frente a la concepción lineal de la historia y a la confianza en la posibilidad de proponer una representación uniforme de la misma, los nuevos autores optan, según el estudioso, por la fragmentación y el multiperspectivismo, la estructura abierta y la participación activa del receptor, rasgos todos que motivarían y vertebrarían la naturaleza despolitizada de tal modelo². También es cierto, por otro lado, lo que apuntaba Francisco Ruiz Ramón ya en 1988: “[el] drama histórico español –y muy especialmente el modelo bueriano de drama histórico– muestra que todo teatro histórico es

1 Entre otras iniciativas, sin duda cabe mencionar el seminario sobre el tema organizado en el marco de las actividades del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED en 1998, en cuyas actas (Romera Castillo, Gutiérrez Carbajo 1999) se puede contar, entre otras contribuciones, con las ponencias de carácter general de César Oliva (1999), María Francisca Vilches de Frutos (1999) y del mismo coordinador (Romera Castillo 1999). El mismo año la revista *Primer acto* dedica su número 280 a “Teatro e historia”, recogiendo las posiciones al respecto de varios dramaturgos y publicando el texto de *Cartas de amor a Stalin* de Mayorga. De 1998 es el volumen editado por Kurt Spang sobre el drama histórico, con una introducción del estudioso (Spang 1998). Finalmente, es oportuno mencionar las intervenciones en este debate de fin de siglo de Mariano de Paco (1995) y José Rodríguez-Richart (1997).

2 Este último rasgo merece, sin duda, una mayor profundización y, de hecho, varias contribuciones recientes sobre autores y/u obras del teatro español actual muestran, de manera más o menos explícita, la necesidad de matizaciones y correcciones. El mismo Floeck, en otro artículo suyo (2004), consideraba muy acertadamente lo erróneo, en vista de las aportaciones a la última escena peninsular, de la aplicación de una dicotomía entre el uso de técnicas o rasgos estéticos posmodernistas y la atribución de una función ética o social. No sorprende, a tal propósito, el amplio tratamiento que merece el tema de la presencia de la memoria histórica dentro de las contribuciones al reciente volumen sobre el compromiso civil en el teatro español contemporáneo, editado por Silvia Monti y Paola Bellomi (2012).

‘abierto’, no ‘cerrado’, pues es de naturaleza interrogativa, no resolutive” (1988: 24); el cambio de paradigma que oportunamente señala Floeck, por consiguiente, no hace sino acentuar esta característica, con una utilización más consciente y el desarrollo de unas técnicas que —en el marco de las tendencias estéticas caracterizadoras, en general, de las dramaturgias actuales³— se juzgan pertinentes si bien, por supuesto, no deben considerarse privativas del subgénero histórico o memorialístico.

Precisamente dentro de las líneas evolutivas del teatro español reciente, me parecen muy relevantes las aportaciones de los autores en cuanto a algunas técnicas metadramáticas que, ciñéndome exclusivamente a la tipología textual aquí abordada, no dudaría en definir como funciones de *mediación* del discurso *de y sobre* la memoria. A tal propósito, recuerdo que José Luis García Barrientos propone utilizar el término *metadrama* al referirse a “todas aquellas manifestaciones en que el drama secundario, interno o de segundo grado se escenifica efectivamente, pero no se presenta como producido por una puesta en escena, sino por un sueño, un recuerdo, la acción verbal de un ‘narrador’, etc.” (2003: 232). Como es natural, en los dramas de la memoria tales manifestaciones siempre están estrictamente vinculadas con el tratamiento del acto de recordar y, por lo tanto, hacen ostensivos los mecanismos de la memoria y/o de cualquier discurso de y sobre la misma⁴. Personalmente, creo que para que pueda enmarcarse una obra dramática dentro del teatro de la memoria, tales manifestaciones tienen que estar presentes; esto es, forzosamente debe haber en ella algunos agentes de memoria que ostenten una mediación del discurso, aun cuando el mediador no pertenezca a una época posterior a los acontecimientos⁵, e incluso en los casos de cercanía extrema de los hechos dramatizados con la época de la puesta en escena⁶.

3 Un útil recorrido por las líneas de la dramaturgia de las últimas décadas en Serrano (2006). Sobre las tendencias del teatro español del siglo XXI pueden leerse las actas de los varios seminarios organizados por José Romera Castillo en el marco de los trabajos del Seliten@t (Centro de investigación de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías). En Pérez-Rasilla (2012), una imprescindible aportación sobre la escritura teatral de los autores emergentes.

4 Más reflexiones sobre la función del recuerdo y la memoria en el teatro español reciente, especialmente en lo referente a la historia de la España del siglo XX (guerra civil y franquismo), en Fox (2006), Paulino Ayuso (2009), Pérez-Rasilla (2009), Guzmán (2012a), entre otros.

5 Como ocurre en *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, en que el discurso sobre la necesidad de la memoria se presenta, como es sabido, por boca de la recién muerta Carmela.

6 Así, por ejemplo, en *El que fue mi hermano (Yakolev)* (2004, publicado en Fernández 2011), de José Ramón Fernández, en que un soldado español, caído con otros muchos durante una operación en Trebisonda en el año 2003, aparece en escena comentando la acción de su hermana, quien debe

La existencia de un acto de evocación implica un discurso sobre la memoria, su viabilidad y oportunidad, y justifica que pueda hablarse de teatro de la memoria. En fin, el concepto de *mediación*, pese a la ambigüedad que posiblemente engendre a la hora de referirse al teatro⁷, puede ser de muy provechosa aplicación al estudio de la dramaturgia de la memoria, estando esta, como queda dicho, básicamente caracterizada por varios fenómenos metadramáticos que, lejos de ser meros juegos de perspectivismo abocados a favorecer una visión relativista o despreocupada del pasado, se utilizan de manera muy consciente. Los dramaturgos, de hecho, optan por entrecruzar tales técnicas precisamente con el fin de encauzar, en parte, una materia que desbordaría los límites de la representación, y que ya no consideran que pueda abarcarse desde una perspectiva pretendidamente objetivista o totalizadora.

Finalmente, si en el teatro histórico el tiempo pasado, en cuanto re-creación, es en realidad el tiempo de la mediación con el presente (Ruiz Ramón 1988: 24), en el teatro de la memoria esta función de mediación se desplaza, se explicita y se disemina, abarcando varios aspectos de la función teatral, y no exclusivamente la dialéctica entre el tiempo dramatizado y el tiempo de la representación.

enfrentarse con el poder para descubrir la verdad sobre su muerte y sobre los pedazos del cuerpo que le obligaron a enterrar como suyos sin poder identificarlos. La lucha de la mujer contra la versión oficial y sus investigaciones en defensa de la memoria de su hermano le llevarán, en efecto, a descubrir una verdad incómoda, justo cuando en Madrid se produce otro evento colectivo traumático (el 11-M), que va a ser pronto un objeto de la memoria necesitado de recuperación. Esta pieza, junto con otras de Ignacio Amestoy, Jerónimo López Mozo y Juan Mayorga, forma parte del proyecto *Identidad*, de Eduardo Pérez Rasilla y Julio Checa. Se hizo una lectura dramatizada el día 4 de mayo de 2004 en la Universidad Carlos III, bajo la dirección de Guillermo Heras.

⁷ A tal propósito García Barrientos, al reafirmar con fuerza la objetividad propia de la enunciación dramática, defiende que “debe entenderse ante todo, en términos negativos, como ausencia de mediación” (2003: 208). Lejos de opinar lo contrario, utilizo, sin embargo, el término *mediación* para referirme a técnicas que tienen, en mayor o menor grado según los casos, un efecto de subjetivización del discurso pero que, como podrá comprobarse, nunca eluden del todo el rasgo esencial de la comunicación escénica, a saber, que cualquier enunciador teatral es personaje para el espectador, es un él que habla desde las tablas. Aun cuando el autor le otorgue una función dramaturgica jerárquicamente superior a los demás entes de la representación, en el momento en el que tal enunciador privilegiado sale de escena o se queda en ella pero actuando como cualquier otro personaje dentro de la acción, el público percibe este plano dramático secundario de forma in-mediata y en mayor o menor grado autónoma. Una articulada propuesta de tipologización de algunas figuras de mediación en el teatro, que el estudioso define “narradores”, puede encontrarse en el libro de Anxo Abuín González (1997).

2. Sobre algunas formas de mediación: focalización subjetiva, perspectivización cronológica, otros efectos metadramáticos

La mayoría de las obras dramáticas tratadas en el presente estudio utilizan, entre las posibles formas de mediación del “relato escénico”, un personaje desempeñando una función de evocación de los sucesos acontecidos en un tiempo pasado (con el consecuente uso de algunas propiedades típicas del anacronismo) o, en algunos casos, enunciando un preámbulo para la acción que va a representarse en el tablado, sin que haya anacronismo entre los dos planos dramáticos. Ambas opciones responden, me parece, a una misma exigencia: construir un enfoque desde dentro, capaz de hacer que converjan entre sí, aunque sea momentáneamente, las perspectivas de los espectadores. Es oportuno, sin embargo, señalar de entrada que no se trata en absoluto de un mecanismo coercitivo, ya que se debe a una voluntad de método (de escritura pero también de recepción), más que a la construcción de un punto de vista predominante. Hasta podría afirmarse que en ocasiones la adopción de cierto enfoque predispone el público a un anhelo de distanciamiento y, consiguientemente, a la búsqueda de otro ángulo de encuadre de los acontecimientos, como veremos más adelante. Por otro lado también es cierto que, aunque sirvan para una misma intención focalizadora, se trata de dos técnicas distintas en lo que atañe al encauzamiento temporal de la acción, esto es, a la distancia cronológica desde la que el mediador evoca los eventos (variable en la primera tipología, nula en la segunda), lo cual, por supuesto, da lugar a algunas implicaciones relevantes.

Veamos algunos ejemplos concretos, también para intentar analizar, dentro de este fenómeno, común a muchos textos, los rasgos diferenciadores que puedan presentarse. *El triángulo azul* (2014) de Mariano Llorente y Laila Ripoll se abre con una escena en la cual Paul Ricken, en su casa en Colonia, en el año 1965, empieza a grabar en un magnetófono su narración de los eventos ocurridos entre 1940 y 1945 en el campo de Mauthausen, al mismo tiempo que el relato surge plásticamente en escena gracias a sus palabras⁸. Ricken recuerda como testigo ocular y protagonista en primera persona de esa porción de la historia que le ha tocado vivir, y en esta pieza la perspectivización general se proyecta también en la representación, pues el público advierte muy claramente que algunos momentos

⁸ Paul Ricken fue el SS-Hauptscharführer encargado de la dirección del Servicio de Identificación fotográfica del campo de Mauthausen desde el 23 de junio de 1941 hasta el día de la liberación. Formaron parte de su equipo, entre otros, dos españoles: Antonio García y, desde 1942, Francisco Boix. La pieza recrea los acontecimientos que condujeron a la conservación y difusión de los testimonios fotográficos clandestinamente producidos en el laboratorio de Ricken.

surgen en la escena como filtrados por la percepción retrospectiva del personaje. En tal sentido resulta muy llamativa, por ejemplo, la escena en la cual Ricken escucha en su cabeza la suite número 1 de Bach y en el escenario de su memoria vemos la muerte tocando, en lugar de un violonchelo, un esqueleto. Ello entra claramente dentro de la estética de lo grotesco que caracteriza la obra de Laila Ripoll, pero es interesante recalcar que en esta pieza incluso lo grotesco parece surgir de la mente obsesionada del personaje, cuya conciencia está atormentada por el recuerdo y por la conciencia de su propia responsabilidad. El enfoque retrospectivo del personaje manifiesta por lo tanto el extrañamiento de un hombre que sigue considerando, al mismo tiempo, el horror provocado por los suyos al lado de aquella chocante voluntad de risa y de vida de los otros, los españoles y los gitanos, lo cual se convierte desde su perspectiva en una percepción macabra de los acontecimientos, que se proyecta también en el público. Incluso la forma de introducir los personajes en la escena, al comienzo de la obra, presenta una patente intención de filtrar subjetivamente la acción. En efecto, mientras aparecen los presos españoles que van a protagonizar los cuadros del recuerdo, la acotación advierte: “De entre las brumas de la memoria de Ricken emergen tres músicos gitanos tocando un pasodoble. Seis fantasmas polvorientos y flacos aparecen cargados de bultos, macutos, maletas [...] Los espectros se hacinan, duermen, traquetean, acunan a sus hijos, cagan, agonizan en el interior del vagón”, y el ritmo del pasodoble “recuerda inequívocamente el sonido del tren” (Llorente, Ripoll 2014: 21). Nos situamos, pues, dentro del tren que está conduciendo a los españoles a Mauthausen, lo cual enlaza con una obra de Ripoll que trata el mismo tema, *El convoy de los 927*, como si fuera una continuación de la narración del horror⁹. Ricken, desde luego, no puede conocer con exactitud lo que pasaba en el vagón, y sin embargo, dentro de su imaginación, el ritmo de la música de los gitanos (recuerdo real) evoca el sonido del tren, el cual representa la obsesión que le acosa desde su pasado, la llegada de los convoyes repletos de condenados¹⁰.

Otro ejemplo de uso de la perspectivización, al mismo tiempo subjetiva y anacrónica, se da en la pieza de José Ramón Fernández *La colmena científica o El café de Negrín* (2010), en la cual se escenifican algunos momentos de la vida en

⁹ No es una casualidad que también en *El convoy de los 927* utilice la técnica del mediador del recuerdo, encarnada por el personaje de Ángel adulto, rememorando eventos de su propio pasado en el campo.

¹⁰ Otro ejemplo de este tipo de personaje que funciona como conductor de la memoria, con cierto cargo de conciencia, es el funcionario de la Cruz Roja en *Himmelweg*, de Juan Mayorga. No me detengo en la obra, siendo esta objeto ya de muchos estudios y contando con excelentes ediciones anotadas y prologadas.

la Residencia de Estudiantes entre 1925 y 1936, pero desde el punto de vista de un José Moreno Villa ya exiliado en México, y desde el año 1946. En este caso el personaje que evoca el recuerdo compartió, en su momento, una experiencia vivificadora, un clima de fervor cultural violentamente interrumpido por la guerra, y lo hace con el ánimo cargado de melancolía y nostalgia. He aquí las palabras que el personaje enuncia para dar vida a la acción de la memoria: “Vuelvo a España y a los años dulces de los Altos del Hipódromo. El cielo inolvidable de Madrid, que en 1925 visitó un dirigible gigantesco. Las cerezas de los recuerdos tiran unas de las otras” (Fernández 2010: 43). En cada una de las escenas en las que se estructura la obra, en efecto, esas “cerezas de los recuerdos” se van amontonando hasta formar un haz de reminiscencias que, a partir de la conciencia del exiliado, construyen un acto celebrativo sin exaltaciones, evidentemente matizado por el enorme trabajo de documentación realizado por el dramaturgo y que se advierte detrás de cada diálogo, ambiente o situación dramática.

Los dos ejemplos que acabo de comentar sucintamente pueden leerse como sendos modos para enfocar los acontecimientos desde una perspectiva que no coincide con la del presente del espectador, pero que sí representa una posición distanciada cronológicamente con respecto a los hechos y, al mismo tiempo, un testimonio directo y retrospectivo capaz de poner de manifiesto una implicación emotiva, ideológica o cultural. Es evidente que el estado de conciencia que tiene Paul Ricken en 1965 ofrece a los autores el exacto punto de equilibrio entre distanciamiento e identificación que es cifra de su poética teatral e, incluso, de su concepto de recuperación de la memoria desde las tablas¹¹. Por otro lado, en la pieza de José Ramón Fernández, la perspectiva de Moreno Villa como evocador del recuerdo quiere proporcionar al espectador el punto de vista de un protagonista en primera persona que todavía resulta afectado por los eventos y alberga un resto de esperanza. En tal sentido tampoco es de subestimar, me parece, la elección, como foco de recuperación del pasado, de la fecha de 1946, cuando acababa de terminar la segunda guerra mundial y se habían derrumbado el nacionalsocialismo alemán y el fascismo italiano.

Otra forma interesante de enfocar los acontecimientos del pasado es la utilización de un personaje pseudoautobiográfico, que de alguna manera representa un trasunto del autor mismo. Se trata de un recurso ya utilizado anteriormente en el teatro español de la memoria o de tema histórico, por ejemplo en *Fuiste a ver a la abuela???* (1979), de Fermín Cabal o *El álbum familiar* (1982), de José Luis

11 Véanse, al menos, el prólogo de Eduardo Pérez-Rasilla a su edición de la *Trilogía de la memoria* de la autora (Ripoll 2013) y el artículo de Reck (2012).

Alonso de Santos¹²; en la dramaturgia más reciente, un caso singular y sugestivo se encuentra en *J'attendrai* de José Ramón Fernández (2014)¹³, donde aparece explícitamente un personaje llamado Yo. A diferencia de los ejemplos comentados arriba, la mediación que supone esta presencia se desarrolla desde el tiempo actual de la escritura, que además, de momento, coincide con el del público, esto es, con el tiempo de la recepción efectiva de la puesta en escena¹⁴. El mismo Fernández disemina indicios en las intervenciones de Yo para que pueda interpretarse al personaje como un desdoblamiento del autor: desde el principio este se nos presenta como escritor y dramaturgo y, a lo largo de la obra, hace referencia a su relación y sus coloquios con otros compañeros de oficio, como Juan (Mayorga), Laila (Ripoll), Raúl (Hernández), Angélica (Lidell). Tales señas personales “públicas” sirven, entre otras cosas, para que el auditorio crea que los acontecimientos reproducidos en escena surgen, no solo de la voluntad creadora del autor, sino también de elementos de la realidad, tanto del pasado como del presente, en los cuales el personaje Yo está implicado porque de alguna manera así lo exige su intrínseca vinculación con el dramaturgo de carne y hueso. Así, cuando Yo admite que la composición de la pieza responde a la necesidad “íntima” de expresar “todo lo que lleva veinticinco años empujándote a intentar escribir una obra que eres incapaz de escribir” (Fernández 2014) y, más adelante, que el origen remoto de tal necesidad brota de su relación con su tío Miguel, quien sobrevivió al campo de concentración de Mauthausen, los espectadores atribuimos sin más esos datos al plano de la realidad particular del autor:

Yo.- Fue una noche de aquel verano de 1980. Tu tía y tus padres compartían recuerdos

12 Sobre la presencia de una tendencia al autobiografismo en la dramaturgia de la transición y la primera fase democrática, véase sobre todo Pérez-Rasilla (2009: 145).

13 Agradezco al autor que me haya proporcionado la versión última del texto, inédita. El título de la obra remite a la homónima canción, grabada por Rina Ketty en 1938, que se convirtió en emblema de ese clima bélico de la Segunda Guerra Mundial, pero también en el macabro fondo de un suceso real acontecido en el campo de Mauthausen en el verano de 1942: un gitano austriaco, Hans Bonarewitz, había logrado escapar, pero lo cogieron, le dieron veinticinco palos delante de todos los prisioneros, lo pasearon por todo el campo subido en una especie de carretilla mientras la orquestina tocaba esa canción, y finalmente lo ahorcaron. La misma canción, en efecto, se utiliza también en *El triángulo azul*, en el momento en el cual se reproduce el momento descrito. Véase, a tal propósito, un trabajo mío sobre las funciones de la música en la obra de Laila Ripoll (Trecca, en prensa).

14 Aspecto, éste, que por obvias razones no puede ser inmanente en la obra, pues al envejecer ésta también va a envejecer la “mirada” de Yo, desde el punto de vista de los espectadores del porvenir. Consciente de ello, el personaje manifiesta, sin embargo, la esperanza de que esto ocurra: “Esta vez sí te gustaría trascender. Que esta obra viviera cien años” (Fernández 2014).

de su infancia cerca de Atocha. Se habló de hambre y tu tío contó un par de anécdotas sobre el hambre que se pasaba en el campo de concentración, muerto de risa; eran cuentos como los de Gila, y todos reían. Recuerdas que contó algo sobre un trozo de tocino que se les cayó a los alemanes y que llevó en la boca todo el día.

Yo.- Por la noche, le vino a visitar la historia real, la historia que no podía olvidar después de cuarenta años. Esa noche oíste gritos. Tu tío soñaba. Tu tía lo despertaba y trataba de calmarlo. Al demonio no le gusta que lo tomen a broma.

Yo.- Nunca me atreví a preguntarle por la historia verdadera, desde aquel día. De modo que esta obra no está basada en una historia personal, sino en los libros que he leído desde que, hace veinte años, empecé a tomar apuntes para una historia que no soy capaz de escribir. No quiero responder a las preguntas que no le supe hacer a mi tío. Quiero que no se olvide esa lista de miles de nombres que publicó el Ministerio de Cultura de mi país y quiero que otras personas piensen que hubo hombres como yo, como quien me escucha ahora, capaces de hacer eso. Que hemos sido capaces de hacerlo muchas veces y que es fácil que eso pase otra vez. Nada más. Que alguien más piense en eso (Fernández 2014).

Como puede desprenderse de la cita, si por un lado el dramaturgo acude a un personaje autobiográfico como lo hicieron otros antes (Yo menciona explícitamente los antecedentes de Kantor y, sobre todo, de Alonso de Santos), por otro elude la implicación vivencial directa que, en cambio, caracterizaba al Yo de *El álbum familiar*. La historia que inventa (muy sencilla, como él mismo admite) sirve para que no deje de hablarse de Mauthausen, ni de los españoles que ahí sucumbieron, y a ello le vale la red de referencias que crea el personaje al proporcionar los datos sobre sus lecturas y otras maneras de informarse a propósito de los hechos: Antelme, Levi, Tabori, Kertesz, Aub, Semprún, el cómic *Maus* (recomendado por Juan Mayorga), los documentales en la televisión, en internet, el volumen publicado por el Ministerio de Cultura en 2006, etc. La reticencia de Yo en traer a colación los testimonios directos de los protagonistas de los acontecimientos sobre los cuales quiere hacer memoria se deben, según manifiesta en escena, a la voluntad o necesidad de adoptar una posición distanciada. Ello justifica que los momentos de la obra en los que interviene se mantengan claramente separados del resto de la acción, y que cada uno de ellos se nombre *Stasimo*, a la manera de los cantos del coro en la tragedia griega que interrumpían el drama para realizar comentarios o interpretaciones. Aun así, lo que propone José Ramón Fernández no es, ni mucho menos, un ejemplo de teatro documento ni de teatro épico. A lo largo de la obra se entiende palmariamente que esa reserva es la misma que le impidió a Yo (y, por consiguiente, al dramaturgo) hacerle al tío Miguel las preguntas que quedarían sin respuesta, plantadas en su mente durante años. Creo que la clave

para interpretar correctamente la función de esta mediación se encuentra cuando Yo recuerda que, al leer en el cómic *Maus* la frase “estas historias no interesan a nadie”, en seguida se da cuenta de lo siguiente: “has repetido esa frase muchas veces en estos años, cada vez que te planteabas ponerte a escribir; cada vez que le contabas a algún amigo que querías escribir esta historia pero no conseguías avanzar” (Fernández 2014). La presencia de un personaje abiertamente autobiográfico no se utiliza aquí para otorgar crédito de verdad a los acontecimientos representados (ni Yo ni el autor fueron testigos de ellos, ni Yo ni el autor preguntaron sobre ellos al tío Miguel o a otros testigos). Sirve, más bien, para que el espectador se reconozca en el temor a recordar o a preguntar, para poner de relieve el riesgo que corremos todos de dejar que el horror caiga en el olvido. Y sirve, sobre todo, porque Yo es un escritor y, al final, toma plena conciencia de que “a la historia se la come el polvo. A la literatura, a veces, no. Si la obra que escribo vale la pena como literatura, como arte, será leída dentro de veinte años, cuando yo ya esté muerto, cuando los hijos de esos españoles de Mauthausen sean ancianos o hayan dejado de existir” (Fernández 2014). Es portavoz, pues, de un mandato ético que surge de su propia vivencia personal (no de los hechos, sino del posible olvido de los mismos) y de su condición de autor literario, y que se proyecta sobre la colectividad del presente o del porvenir¹⁵.

Finalmente, en al menos un par de casos de los que se han venido produciendo en los últimos años, creo ver otra técnica metadramática que, pese a ser menos potente, revela el interés de los autores en poner de manifiesto puntos de vista variados, hasta ajenos al propio y/o a la postura que se quiere fomentar en el público, en línea con una tendencia más generalizada de las nuevas dramaturgias a soslayar cualquier acercamiento excesivamente maniqueísta a los acontecimientos. Me refiero, en particular, a *La piedra oscura* (2014) de Alberto Conejero¹⁶

15 Es oportuno añadir, de paso (la obra merece sin duda un análisis más detenido, imposible en el presente trabajo), que la presencia del personaje metadramático Yo no es el único fenómeno de mediación de la memoria en *J'attendrai*; Fernández vuelve aquí a crear la figura de un personaje difunto, en este caso el fantasma del joven Claude, muerto en el campo de Mauthausen a los 20 años. Sobre las manifestaciones de este tipo de personaje en el teatro español de las últimas décadas consagrado a la memoria de la guerra civil, véase el capítulo pertinente de la tesis doctoral de Alison Guzmán (2012a: 436-548) así como el artículo en el cual la estudiosa se detiene en la presencia de los muertos vivientes en la obra de Laila Ripoll, dramaturga que, en efecto, usa ampliamente tal técnica (Guzmán 2012b).

16 Agradezco al autor la versión de la obra estrenada en el Teatro María Guerrero en enero de 2015 y producida por el Centro Dramático Nacional. Existe otra versión anterior, publicada por la editorial Antígona en 2013 (Conejero López 2013).

y *Música para Hitler* (2015) de Yolanda García Serrano y Juan Carlos Rubio¹⁷. Ambas piezas se abren con un prólogo a cargo de uno de los personajes, en ambos casos se trata de un soldado, ambos pertenecen al bando opresor fascista (un sublevado de la guerra civil y un oficial nazi). Estos personajes nunca llegan a tener el alcance de perspectivización que adquieren los demás estudiados hasta aquí, pero desempeñan una función de contacto entre los eventos representados y el espectador como figuras intermedias, que actúan tanto dentro de la acción dramática como en el límite de la misma, esto es, en un “marco topo-cronológico” indefinido, desde el cual les es posible comunicarse directamente con el patio de butacas. Este tipo de intervención, que podría definirse como “mediación desde el proscenio”, crea en las dos piezas que analizamos un horizonte de expectativas para luego, a medida que va desarrollándose la acción, defraudarlas en parte. Es oportuno resaltar, asimismo, que esta técnica no permite el mecanismo de perspectivización cronológica (retrospección analéptica) que caracterizaba los textos comentados anteriormente, ya que las figuras de mediación hablan como hombres totalmente implicados en las coordenadas temporales de la acción, siendo los fragmentos prologales mencionados como unos largos apartes introductorios.

El discurso inicial de Sebastián, uno de los dos protagonistas de *La piedra oscura*, se dirige abiertamente al público, como deja bien claro la acotación: “SEBASTIÁN solo, sentado en una silla. Llega el sonido del mar. Mira al público y cierra los ojos” (Conejero López 2014). Se trata de un fragmento narrativo durante el cual el joven cuenta acontecimientos patentemente recientes para él, a saber: el bombardeo de su pueblo por los italianos, en apoyo a la sublevación militar, su refugio en el monte, la ayuda que recibió de los “nacionales”, quienes le equiparon con un uniforme y un fusil. El muchacho manifiesta desde el principio su actitud esperanzada frente a la novedad representada por el alzamiento, gracias al cual cree que su país va a conocer pronto un nuevo día; además del entusiasmo propio de la juventud no tiene conciencia política desarrollada, como se infiere de sus palabras y, sobre todo, de su diálogo durante el resto de la obra con el otro personaje, el prisionero republicano Rafael¹⁸. Pese a ello, o quizá justamente por eso, no dejan de ser amenazadoras las palabras que cierran su preámbulo y que dejan definitivamente la escena libre para la representación (Conejero López 2014): “recuperaremos: las calles, y... nuestras iglesias, y nuestro futuro. Porque ya no os

17 Texto proporcionado por los autores. De esta obra se realizó una lectura dramatizada el 9 de marzo de 2015 en la Sala Berlanga en Madrid.

18 Trátase de Rafael Rodríguez Rapún, el último amor de Federico García Lorca antes de su asesinato.

pertenece a vosotros –nuestros padres, nuestros hermanos, nuestros amigos–, a los que son como tú porque ha llegado la hora de separar las sangres y no habrá ni perdón ni olvido. *Abre los ojos, se mira, mira al público. Oscuro*”.

De manera algo parecida, una de las figuras que protagonizan la obra *Música para Hitler* se adelanta a la acción dramática efectiva mediante una intervención de apertura; no obstante, algunos matices diferencian su caracterización. En primer lugar, el personaje parece concretarse a medida que va pronunciando su discurso, ya que al comienzo aparece (y así se indica oportunamente en la acotación) como un anónimo “hombre joven” a punto de ponerse un uniforme militar, pero sin que los espectadores podamos deducir a qué ejército pertenece. Luego, cuando el joven está totalmente vestido, “descubrimos que su uniforme es de oficial nazi”, lo cual se registra de inmediato en las indicaciones paratextuales, en que su nombre cambia oportunamente. Finalmente, cuando el militar pronuncie su nombre de pila, Johann, así se le identificará a lo largo de toda la pieza. En segundo lugar, hasta el final del prólogo sus palabras no hacen mención explícita de su propio posicionamiento subjetivo, ni vivencial ni ideológico, sino que parecen estar encaminados a mostrar una mera competencia musical, siendo, de hecho, un comentario, incluso algo técnico, de la suite número 1 de Bach, cuyo preludio se escucha en el fondo. Solamente al acabar de vestirse, y por consiguiente de descubrir su identidad, ofrece unos datos de naturaleza referencial, espacial y cronológica:

En 1890, un joven de apenas catorce años, comenzó a estudiar sus partituras [las suites de Bach] obsesivamente, hasta convertirlas en piedra angular para las futuras generaciones de intérpretes... En la década de los treinta de este siglo ese violonchelista, ya mundialmente famoso, dio un paso más allá en su difusión y las grabó en los Estudios EMI de Londres... Una grabación traumática ya que al tiempo su país natal se desangraba bajo los efectos de la Guerra Civil... Ese hombre se llama Pau Casals y hoy, 3 de noviembre de 1943, iré a visitarle a su casa de Prades. Por cierto, mi nombre es Johann... ¿no es insultantemente bromista el destino? (García Serrano, Rubio 2015).

Es indudable que los dos prólogos consiguen un efecto inquietante: palpablemente conminatorio el del joven Sebastián, irónicamente turbador el de Johann, aunque no cabe duda de que este se caracteriza por una mayor conciencia y está dotado de una intención más compleja, hasta diríamos ambigua, frente a la ingenuidad del muchacho de *La piedra oscura*, cuyo entusiasmo no consigue encubrir un sentimiento de temor e indecisión, oportunamente desvelado durante el coloquio con el condenado republicano. Pese a todas las diferencias reseñadas, es

interesante notar que la sensación de intranquilidad e incomodidad provocada en el espectador de ambas piezas conduce a mantener una atención constante en las actitudes, las palabras y los gestos de estos personajes, consiguiendo que no nos fijemos prevalentemente en los de las figuras de las víctimas más o menos ilustres que aparecen en las obras. Ello, además, si bien no llega al grado de subjetivización del discurso logrado en los demás casos estudiados, sí determina la creación de un juego de perspectivas en el cual el público, incluso a su pesar, tiene que desenvolver un papel decisivo. De hecho, ni el joven soldado español ni el oficial nazi responden a la imagen totalmente negativa que esperaríamos de ellos, sino que, a su manera, tienen la oportunidad de mostrar su faceta más humana, aunque sea momentáneamente, antes de volver a la barbarie que caracteriza sus respectivas opciones vitales. Sebastián le promete a Rafael que irá a visitar a los padres de este después de su ejecución y, sobre todo, que se pondrá en contacto con el entonces actor Modesto Higuera para recuperar unos documentos, manuscritos y papeles, que le había encomendado García Lorca¹⁹. A propósito del oficial nazi de *Música para Hitler*, por otro lado, el público descubre paulatinamente que su prólogo, en realidad, había de interpretarse como un indicio de la pasión del personaje por la música, más aún de su vocación original. Si, en efecto, en una primera visita, acompañado de otro militar, se limita de manera bastante amenazadora a “invitar” a Pau Casals para que toque en un concierto en honor de Hitler, después de una primera negativa del artista, vuelve solo a visitarlo y, en un interesante diálogo, le descubre su admiración por él y le pide que no intente escaparse, garantizándole su protección. Ello no modifica la opinión del músico sobre la barbarie del nazismo ni sobre la actuación del joven Johann, pero sí atenúa su juicio sobre la persona al abrir una perspectiva inesperada, también para el espectador.

Como había adelantado, la técnica aislada del prólogo no tiene el mismo alcance que las otras señaladas, y, sin embargo, creo que debe considerarse como una manifestación más de las formas de mediación objeto del presente estudio, porque interviene en la manera de recuperar los hechos del pasado a través de un personaje centinela que, pese a todo, tiene un canal comunicativo privilegiado con el público precisamente en los umbrales de la obra, y actúa, según acabamos de observar, desde un nivel metadramático que llega a desestabilizar al espectador, alertándole en exceso para que luego este reconsidere, matizándola, su interpretación de las dinámicas víctimas-verdugos. La función esencial que, en mi

19 El título de la pieza, *La piedra oscura*, hace referencia a la homónima obra de Federico García Lorca a la que éste alude en una de sus cartas a Rafael Rodríguez Rapún, que el personaje de Sebastián lee en escena.

opinión, desempeña tal procedimiento, es la presentación de lo inesperado, de lo cual la historia oficial no sabría dar cuenta y, por consiguiente, la posibilidad de la aparente inexplicabilidad de los hechos, que no tendría cabida en las crónicas y, en cambio, es terreno privilegiado de la memoria íntima de los hechos y de su transmisión. En este terreno resulta plausible que un personaje salga provisionalmente de su papel pre-establecido, y actúe con una libertad que ningún marbete le otorgaría nunca. La intimidad de los diálogos en los que tanto Sebastián como Johann descubren su lado menos brutal parece ser utilizada por los dramaturgos como pretexto de verosimilitud, si bien es cierto que los que en el prólogo dicen “yo”, colocando los eventos y, por lo tanto, manifestándose como la fuente primaria del relato escénico, coinciden precisamente con esos personajes en los cuales, en definitiva, no llegamos a confiar completamente. De todas formas, la no total fiabilidad del mediador es, bien mirado, rasgo inexcusable de las técnicas estudiadas, y responde a la necesidad primaria de los dramaturgos de la memoria de mantener abierto el discurso y de no presentar la obra como enfoque unívoco y definitivo del pasado²⁰. Es más, en tales manifestaciones metadramáticas de mediación abunda, como hemos podido comprobar, el uso del punto de vista de personajes que no pertenecen precisamente a las filas de las víctimas y de los derrotados, pero cuyas conciencias enmarañadas guardan fragmentos de memoria que el espectador puede libremente ir recogiendo, para luego formarse su propio bagaje con ellos, una vez depurados de todos los mecanismos subjetivos del discurso en el que estaban incrustados.

20 Un ejemplo extremo de esta función se encuentra en la brevísima pieza *JK*, de Juan Mayorga, en la cual al espectador se le niega la representación y hasta la presencia efectiva en escena de la figura objeto de la memoria, Walter Benjamin. La única versión sobre los últimos días del filósofo como prófugo en el confín entre Francia y España y sobre su suicidio la enuncia un personaje que, pese a quedar anónimo, pertenece sin lugar a dudas al bando de los opresores. Sobre este texto, cfr. Trecca (2011) y la introducción de Di Pastena a su edición italiana de las obras de Mayorga sobre la Shoah (Mayorga 2015: 55-8).

Bibliografía citada

- ABUÍN GONZÁLEZ, ANXO (1997), *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*, Santiago de Compostela, Universidade.
- CONEJERO, ALBERTO (2014), *La piedra oscura*, texto mecanografiado.
- FERNÁNDEZ, JOSÉ RAMÓN (2010), *La colmena científica o El café de Negrín*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- FERNÁNDEZ, JOSÉ RAMÓN (2011), *Babilonia. El que fue mi hermano (Yakolev). Monólogo de la perra roja*, Madrid, Fundamentos.
- , (2014), *J'attendrai*, texto mecanografiado.
- FLOECK, WILFRIED (2004), “¿Entre posmodernismo y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX”, *Teatro y sociedad en la España actual*, eds. Wilfried Floeck; María Francisca Vilches de Frutos. Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Veruert: 189-207.
- , (2006), “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, ed. José Romera Castillo. Madrid, Visor: 185-209.
- FOX, MANUELA (2006), “El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI”, *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, ed. José Romera Castillo. Madrid, Visor: 549-63.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2003), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- GARCÍA SERRANO, YOLANDA; RUBIO, JUAN CARLOS (2015), *Música para Hitler*, texto mecanografiado.
- GUZMÁN, ALISON (2012a), *La memoria de la guerra civil en el teatro español (1939-2009)*, tesis doctoral (dir. Emilio de Miguel Martínez), Universidad de Salamanca.
- , (2012b), “Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos*, y *Santa Perpetua*”, *Don Galán*, 2 [30/06/2015] <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4>
- LLORENTE, MARIANO; RIPOLL, LAILA (2014), *El triángulo azul*, Madrid, Centro Dramático Nacional.
- MAYORGA, JUAN (2015), *Teatro sulla Shoah*, estudio y traducción de Enrico Di Pastena, Pisa, ETS.
- MONTI, SILVIA; BELLOMI, PAOLA, eds. (2012), *Scene di vita. L'impegno civile nel teatro spagnolo contemporaneo*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- OLIVA, CÉSAR (1999), “Teatro histórico en España (1975-1998)”, *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, eds. José Romera Castillo; Francisco Gutiérrez Carbaño. Madrid, Visor: 63-71.
- PACO, MARIANO DE (1995), “Teatro histórico y sociedad española de posguerra”, *Home-*

- naje al profesor Antonio de Hoyos. Murcia, Academia Alfonso X el Sabio: 409-16.
- PAULINO AYUSO, JOSÉ (2009), “Los dramas de la conciencia y la memoria”, *Anales de literatura española*, 21: 11-38.
- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO (2004), “El teatro de José Ramón Fernández: la muerte y la memoria”, *Estreno*, 30/2: 3-41.
- , (2009), “La memoria histórica de la postguerra en el teatro de la transición. La generación de 1982”, *Anales de literatura española*, 21: 143-59.
- , (2012), “Notas sobre la dramaturgia reciente en España”, *Don Galán*, 2 [30/06/2015] <http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=1_6>
- RECK, ISABELLE (2012), “El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora”, *Signa*, 21: 55-84.
- RIPOLL, LAILA (2013), *Trilogía de la memoria*, Bilbao, Artezblai.
- RODRÍGUEZ-RICHART, JOSÉ (1997), “Visión y sentido de la historia en el teatro español contemporáneo (especialmente de la ‘Generación Realista’)”, *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, ed. Patrick Collard. Genève, Droz: 127-44.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ (1999), “Sobre teatro histórico actual”, *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, eds. José Romera Castillo; Francisco Gutiérrez Carba-jo. Madrid, Visor: 11-37.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ; GUTIÉRREZ CARBAJO, FRANCISCO, eds. (1999), *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*, Madrid, Visor
- RUIZ RAMÓN, FRANCISCO (1988), “Pasado/Presente en el drama histórico”, *Estreno*, 14/1: 22-5.
- SERRANO, VIRTUDES (2006), “El teatro desde apenas ayer hasta nuestros días”, *Montea-gudo*, 11: 13-40.
- SPANG, KURT (1997), “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”, *El drama histórico. Teoría y comentarios*, ed. Kurt Spang, Pamplona, Eunsa: 11-50.
- TRECCA, SIMONE (2011), “Buscando pasadizos: el *Teatro para minutos*, de Juan Mayorga”, *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, ed. José Romera Castillo. Madrid, Visor: 333-48.
- TRECCA, SIMONE (en prensa), “Funciones dramáticas de la música en la obra de Laila Ripoll”, *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, ed. José Romera Castillo.
- VÍLCHEZ DE FRUTOS, MARÍA FRANCISCA (1999), “Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea”, *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*, eds. José Romera Castillo; Francisco Gutiérrez Carba-jo. Madrid, Visor: 73-92.