

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



Teatro y Violencias de Estado en América Latina y España

Maria Morant Giner ed. n. 23 / 2024

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

TEATRO Y VIOLENCIAS DE ESTADO EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Theater and State violence in Latin America and Spain

Presentación. Teatro y violencias de Estado en América Latina y España 5-20
María Morant Giner

LAS DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA EN ESPAÑA Y MÉXICO

Represión y violencia franquista en la escena gallega: el ciclo de la memoria de Teatro do Noroeste 21-45
Diego Rivadulla Costa

De la memoria histórica a la 'memoria de lo real' en la escenificación sobre la dictadura franquista 47-70
Alba Saura-Clares

Memoria y ausencia en el teatro de Alberto Conejero 71-87
Markel Hernández Pérez

La cristalización de la violencia mediante la palabra y su trauma: *Ushuaia* (2017) de Alberto Conejero 89-112
Miriam García Villalba

La "guerra sucia" en México: prácticas de la memoria en la escena del siglo XXI 113-139
Beatriz Aracil Varón

DE LOS FANTASMAS DEL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL AL ESPECTRO DE LAS MALVINAS

Morfología del encierro: obturación del espacio público y expresionismo en el teatro de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). El caso de *Visita* (1977) 141-166
Eugenio Scholnicov

Los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina en las obras de Pompeyo Audivert y Pablo Caramelo	167-187
Maximiliano de la Puente	
Performance, espectralidad y ritual: <i>ANTIVISITA</i> como dispositivo escénico para representar la ausencia radical	189-215
Mariana Eva Pérez y Miguel María Algranti	
La guerra de Malvinas desde el activismo teatral. La soberanía, la deserción y el rol de los intelectuales en <i>Lógica del naufragio</i> (2012) de Mariano Saba	217-239
Mora Hassid	
Cuerpos y memorias transculturales de la guerra (de Malvinas) en <i>Two Big Black Bags</i> de Julieta Vitullo (2023)	241-261
Verónica Perera	

AFECTOS Y EFECTOS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN EL TEATRO CHILENO

Violencia estatal y el teatro chileno durante la dictadura cívico-militar chilena. El caso de la carpa <i>La Feria</i> (1977)	263-282
Matías Alvarado Leyton	
Accessing Traumatic Pasts through Play: Children's Perspectives in Two Chilean Theatre Pieces	283-310
Marin Laufenberg	
"Memory is Not for Sale!" La Venda Sexy and Political Sexual Violence in Chile	311-337
Terri Gordon-Zolov	
Irán 3037. Entrevista a la directora	339-348
Maria Morant Giner	
<i>Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]</i>	349-376
Patricia Artés	

Portada: fotografía de la puesta en escena de *Irán #3037* realizada por Cris Saavedra.

LA CRISTALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA MEDIANTE LA PALABRA Y SU TRAUMA: *USHUAIA* (2017) DE ALBERTO CONEJERO

The crystallization of violence through Word and its trauma: *Ushuaia* (2017) by Alberto Conejero

MIRIAM GARCÍA VILLALBA
Universidad Complutense de Madrid (España)

mirgar05@ucm.es

Recibido: 15 de diciembre de 2022

Aceptado: 7 de noviembre de 2023

<https://orcid.org/0000-0002-9850-6143>

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.25756>

N. 23 (2024): 89-112. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: El presente artículo tiene por objetivo ahondar en la forma en la cual se teatraliza la violencia psicoemocional sobre experiencias de raigambre histórica -en este caso, un suceso traumático de la Historia como es el holocausto judío de Salónica- en la dramaturgia contemporánea, concretamente en la pieza *Ushuaia* de Alberto Conejero, estrenada y publicada en 2017. El propósito es analizar cómo el dramaturgo ofrece unos personajes representados como cuerpos heridos, y de qué manera literaturiza dramáticamente esa violencia política del régimen nazi, mediante la documentación testimonial del trauma de víctimas y victimarios a través de motivos simbólicos. Aunque el análisis se asienta principalmente en el texto dramático, recurrentemente se hará referencia a la representación teatral llevada a cabo de marzo a abril de 2017 en el Teatro Español de Madrid, bajo la dirección de Julián Fuentes Reta; se subrayarán los asuntos clave mediante la simbología estructural de la creación teatral. Los motivos, la estética y los símbolos constituyen los pilares de la indagación en esta pieza.

PALABRAS CLAVE: Dramaturgia contemporánea, amenazas, violencia, recuerdos, remordimiento, culpa.

ABSTRACT: The purpose of this article is analysing the way in psychoemotional violence is represented in dramaturgy of XXI century. The study is about *Ushuaia*, Alberto Conejero's piece, which was published and represented in 2017. The objective is studying how the writer share characters as hurt persons emotionally and how he dramatizes this war violence: in this case, the traumatic experience of Jewish holocaust with German Nazism. The study mixes the dramatic book with the drama represented between march to april 2017 in Teatro Español de Madrid by Julián Fuentes Reta as director. Motives, aesthetics, and symbology are the basis of the piece's study.

KEYWORDS: Contemporary dramaturgy, threat, violence, memories, regrets, guilt.

«La lucha contra la barbarie empieza por el gesto crítico desde la cultura y ante la cultura».

Juan Mayorga, *Razón de teatro*.

«Pocas veces es el teatro tan útil –moral, políticamente– como cuando lleva al espectador a preguntarse por sus afinidades con el verdugo, por su complicidad con él».

Juan Mayorga, *Razón de teatro*.

«Desenterrar ayuda a sanar las heridas. Hace que la gente descanse» Laila Ripoll, *Donde el bosque se espesa*.

«También la memoria puede ser un instrumento de barbarie». Juan Mayorga, *Elipses*.

LA MEMORIA HISTÓRICA EN ALGUNOS DRAMATURGOS DEL SIGLO XXI

La dramaturgia de los últimos quince años demuestra un ferviente interés en someter a sus personajes a límites emocionales y terapias de choque en aras de implantar incomodidades, remordimientos o inquietudes en el lector y espectador que promuevan revolver conciencias. El teatro, genialmente teorizado por Juan Mayorga, debe indagar en las grandes cuestiones de la humanidad, ser un retrato de nuestra época para futuras generaciones y, al fin y al cabo, ser ese espejo de costumbres que profesaba Lope de Vega. Precisamente, debido a este último punto, la noción lopesca que no ha abandonado las tablas hispánicas constituye la causa principal de que la violencia torne a ser pilar clave del teatro de la posmodernidad. En un presente siglo XXI convulso y tras un siglo XX consolidado como el milenio de las grandes y peores guerras, descarnadas e indiscriminadas, el teatro contemporáneo ha sentido la imperiosa necesidad de, mediante sus piezas, llevar a cabo una revalorización de la memoria histórica, el revisionismo, la deconstrucción y recontextualización. En esta línea, esta vertiente del denominado teatro de la memoria, relacionado con el teatro histórico, la materialización de la violencia constituye *leitmotiv* y motor dramático para numerosos escritores teatrales.

El *teatro de la memoria* surgió a partir de la Transición, con la problemática del denominado “pacto de silencio” en la asimilación de la Guerra Civil Española por parte de la sociedad. En un período de hastío político y desenfreno de libertad y euforia, se acordó obviar el conflicto y los vencidos, los exiliados, los marginados históricamente, se convirtieron en fantasmas del pasado. Ante esta comunidad anestesiada, escritores y escritoras concibieron la memoria como elemento combativo frente a ese ocultamiento histórico desde las instituciones, promovido legislativamente por la Ley de Memoria Histórica de 2007, aún tema de debate. Desde entonces, gran parte de la dramaturgia española aboga por defender, desde las tablas, el revisionismo y el recuerdo de aconteci-

mientos traumáticos de la Historia universal.

Previamente a iniciarnos en el escritor que concierne en el presente trabajo, debemos referenciar brevemente a algunos dramaturgos implicados con esta temática. En primer lugar, Laila Ripoll, quien podría consagrarse como la gran dramaturga del revisionismo histórico cruento de nuestra memoria nacional (García Villalba, 2020a, 2020b y 2022). La autora, mediante lo grotesco, el humor negro, el esperpento valleinclanesco y el historicismo como telón de fondo, ofrece con su compañía teatral la retrospectiva y revaluación de grandes sucesos históricos como la Guerra Civil, el nazismo, las fosas comunes o los genocidios del conflicto yugoslavo, entre otros muchos acontecimientos deleznable y denigrantes. En este caso, en lo que refiere a la violencia, Ripoll no disimula u oculta la representación de aquella, sino todo lo contrario: se trata de un teatro de choque, podría decirse, a través del grotesco productor de irritabilidad moral y un férreo sentimiento de culpa en el espectador, quien, atónito, forma parte de esa memoria colectiva de negligencias morales que España, Europa y el mundo entero han permitido que sucedieran. La violencia es discursiva y escénica, sin embargo, una exposición *enmascarada* artísticamente en lo valleinclanesco o grotesco, quintaesencia de su estilo dramático, si es comparada con, por ejemplo, el teatro de la crueldad de Angélica Liddell, cuya representación de la violencia se presta más directa, más artaudiana en, por ejemplo, la escenificación de los feminicidios de Ciudad Juárez en *La casa de la fuerza* o el relato de una violación en manada en *Y como no se pudo... Blancanieves*. Sea como fuere, es innegable que Laila Ripoll forma parte de esta nómina de dramaturgos expositores del ensañamiento, ya físico, ya moral, aunque grotesquizado. Una de las representantes, pues, de este teatro de la memoria, de la memoria histórica. Y, en el caso de Liddell, la violencia física y moral de la Humanidad sobre sí misma constituye su *leitmotiv* dramático.

En un segundo lugar, no podemos dejar de mencionar al gran teórico filósofo y dramaturgo de nuestros tiempos: Juan Mayorga. Dentro de su producción, hallamos un teatro de denuncia realista que recoge sucesos como el nazismo (*Himmelweg*) o la Guerra Civil española (*El jardín quemado*), entre otros, con idéntico fin que la anterior: remover las conciencias de la sociedad presente e impedir la repetición de errores insubsanables. El madrileño otorga la perspectiva en el verdugo, no en la víctima, como acostumbraban las artes del siglo XX. Tal vez su gran aportación en la dramatización del revisionismo histórico en letras hispánicas haya sido precisamente aportar la mirada del verdugo en, por ejemplo, el nazismo, pues en tiempos anteriores se atendía a la postura de las víctimas –en este caso, los judíos–, pero no tanto del victimario. En este sentido, hallamos a nuestro escritor, Alberto Conejero: “un teatro que lleve a escena los sueños de Europa, pero también sus pesadillas” (Mayorga, 2016: 193); la filosofía teatral mayorguiana in-

centivará el análisis de la obra de Conejero.

En la trascendencia albertiana de valor de la *palabra* y culto a la memoria del pasado, hallamos también a José Ramón Fernández, cuya dramaturgia ha sido aplaudida por contribuir a *humanizar* a los partícipes de tales acontecimientos: no se trata de exponer arquetipos, sino de teatralizar sobre personas y mostrar una empatía real y comprometida (Serrano Baixauli, 2009). Este compromiso con el verbo, con la memoria y con la humanización de los personajes será perceptible en la dramaturgia de Alberto Conejero.

Los autores y autoras previamente citados tienen por referente un dramaturgo de la memoria, militante, desde sus inicios, de tal reevaluación: José Sanchis Sinisterra. Todos crecieron dramáticamente inspirándose en el teatro de Sanchis; obras como *Ay, Carmela*, de reconciliación nacional y revisión desde el enfrentamiento directo con aquella parte de la Historia española ocultada en la Transición. Asimismo, también se percibe en la escena actual ese teatro fronterizo, con personajes al margen de la sociedad, así como se desarrolla el conflicto “entre seres dominantes y seres dominados” (Garnelo Merayo, 2005: 305).

Ofrecido, a rasgos muy generales y panorámicos, un esbozo del tratamiento o asunción de la violencia en la dramaturgia contemporánea con traumas históricos, mediante algunos de sus autores canónicos, procedemos a retratar brevemente al autor protagonista del presente estudio: Alberto Conejero. El jienense ha dedicado numerosas obras a la Historia de nuestro país: *La piedra oscura* (2013), como afirma Ian Gibson, “obra sobre el peso de la culpa, la redención y la memoria de aquellos a los que la Historia ha dejado en los márgenes de su relato oficial. Un texto de una desesperanzada confianza en el futuro y que lanza una incómoda pregunta sobre los cimientos de la actual democracia española” (Conejero, 2013: 13); *Los días de la nieve* (2018), homenaje a Josefina Manresa, esposa de Miguel Hernández, a través de la cual “aboga por una *libertad* de la memoria a partir de la palabra [...] refiriéndose a ese fatídico año de 1936” (García Villalba, 2019), de nuevo, una pieza sobre la tragedia vivida por los escritores e intelectuales de la generación del 27; y *La geometría del trigo* (2018), con la que le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura Dramática (2019), en la cual contextualiza de una manera trascendentalmente enigmática la emigración, Andalucía (a través de una dramaturgia que evoca los versos de Federico García Lorca y Miguel Hernández), las raíces y generaciones pasadas que conectan con el dolor y las crisis existenciales del presente, exactamente igual que ocurrirá en *Ushuaia*.

En mitad de estas obras conocidas y aplaudidas por la crítica, tal vez haya pasado más desapercibida a la indagación filológica una pieza que contiene motivos muy interesantes en lo que respecta a la violencia en el teatro. En este sentido, es cierto que la escritura de Conejero dista sobremanera de lo violento, pues bien podría ser definida en

los términos con los cuales Laila Ripoll prologó *Los días de la nieve*: “mirada [...] limpia y compasiva, [...] luminosa y buena [...] empática y generosa” y “llena de ternura y fragilidad” (Conejero, 2018: 10-11). Sin embargo, la perspectiva dramática en *Ushuaia* ofrece una creación diferente, donde la *palabra*, centro de debate existencial en su producción, violenta las almas de los personajes de manera traumática, sumidos en uno de los terribles acontecimientos de la Historia universal: el nazismo alemán, concretamente el holocausto judío de Salónica. Resulta llamativa la especificación dentro de la historia germánica, pues es un acontecimiento poco tenido en cuenta desde la literatura, a pesar de ser trascendental para la historia del judaísmo sefardí: un pueblo condenado a ser perseguido desde la Edad Media y que, en el siglo XX, sería objetivo de erradicación. Se estima que, en los años veinte, habría unos 80000 judíos sefardíes en la ciudad de Salónica. A partir de los años treinta, el auge de los fascismos en Europa se tradujo en la promulgación de leyes antisemitas hasta que, en 1941, Salónica empezó a ser liderada por los nazis y procedieron a todo tipo de arrestos, vejaciones, torturas y apropiación de sus bienes. Hacia 1943, se calcula que 40000 judíos fueron exportados a campos de concentración, camino a la muerte.

Tales son las bases históricas de la conformación dramática. Explicaba Conejero las motivaciones de su interés en este holocausto y el porqué de los judíos de Salónica:

[...] estuve viviendo en Salónica y conocí la historia de los judíos sefardíes. Algo que me obsesiona en mi teatro es la persistencia de la culpa. ¿Cuánto tiempo dura una culpa y si se extingue o no? Y también la necesidad de ser testigo de otros. Todos estamos para ser testigos de la vida de los otros. De aquí sale el magma para configurar *Ushuaia* (Díez-Pérez, 2017: 4)

Con tal asunto como argumento y, a la par, telón de fondo, nos sumergimos en la amenaza de la palabra, el recuerdo y la culpa. Iniciamos un viaje por la memoria europea en calidad de testigos, no por ello menos partícipes o increpados en la historia de Mateo.

UNA ITINERANCIA POR EL DOLOR, LA VIOLENCIA Y LA CULPA: *USHUAIA* DE ALBERTO CONEJERO

En la representación, un hombre surge de entre las sombras, que todo lo engullen cual espacio onírico, y procede a la reiteración automática de unos versículos bíblicos. Así arranca *Ushuaia* de Alberto Conejero, obra dramática en la cual se coligan la trágica historia europea del nazismo y el genocidio judío con la impotencia del recuerdo, el peso traumático del pasado, a la par que se desvanece y se escapa, sin poderlo evitar, sin poderlo controlar, en un abismo de remordimiento.

¿De qué modo, pues, puede apreciarse la violencia en esta obra del jienense, aparentemente liviana? En Conejero, la *amenaza* o ataque violento siempre se halla en la palabra:

la concretización del pensamiento mediante el *verbum* constituye la violencia en esta creación. Y la vehemencia inminente de esta se transcribe en ese recuerdo que, pese a ser cruel, no puede desaparecer, ya que el olvido sería peor: “también la memoria puede ser un instrumento de barbarie” (Mayorga, 2016: 61), y, a la vez, “cualquier meditación sobre la violencia debería empezar por el recuerdo de las víctimas” (2016: 81). Esta reflexión constituye la intencionalidad moral de *Ushuaia*.

Desde el comienzo, la escena, en la lectura y en la representación, genera sensación de inquietud, frío, admonición y dolor. El cuadro espacial traslada al receptor a un lugar remoto, solitario, espeluznante y de ensueño: Ushuaia, un pequeño rincón apartado de una ciudad que se metaforiza simbólicamente como fin del mundo¹. Este apartado lugar, así, ofrece una percepción de incomunicación con la urbe, con la cordura o con la realidad circundante. Asimismo, permite comprobar que, aquella casa donde yacen instalados los personajes, se encuentra en mitad de un bosque, una naturaleza siniestra por la que “pasa el hombre a través de los bosques de símbolos / que le observan con ojos habituados a vernos”, que diría Baudelaire (2015: 15). Entre estos árboles pasearán, silenciosos y expectantes, dos personajes que acompañan al protagonista durante la obra y que, desde el principio, evidencian esconder algo turbio y trágico. El triunvirato de personajes, configuración dramática de elenco reducido, es una construcción propia de la dramaturgia contemporánea.

En lo que respecta al espacio, el propio dramaturgo no ha introducido una acotación al uso en el texto, en cursiva, sino que previamente a iniciar la representación incluye los apartados “El espacio” y “Nota”. En el primero, que podría considerarse prosa poética, advierte: “el bosque se abalanzó, incendiado por el otoño, enmarañado de lenga y de canelos [...] es difícil distinguir la casa del bosque o el bosque de la casa” (Conejero, 2017: 219). Es archiconocida la interpretación simbólica del *bosque* en el imaginario universal: desde el siglo XIX, influida por la tradición oral y los cuentos populares, así como la inmersión de los cuentos góticos de terror en el panorama literario, esos entornos naturales son concebidos como lugares “devoradores” o “por su obscuridad y su arraigamiento profundo, [...] simboliza lo inconsciente” (Chevalier, 2015: 195), o, como sostiene Jung, “con sus exóticas fuerzas, yace fuera de los recintos habitados de la consciencia” (Jung, 1988). Por tanto, la violencia se instala simbólicamente desde la propia contextualización espacial. El autor advierte en la nota que la acción se desarrolla en los años 70 del siglo XX (Conejero, 2017: 219).

La primera escena, subtitulada “En el principio”, se inicia, así indica la acotación, en el amanecer que viene a ser el principio (del día). El protagonista está sumido a lo largo

¹ En la publicación del texto dramático, apunta Alberto Conejero, el lema de la ciudad de Ushuaia es «fin del mundo, principio de todo» (Conejero, 2017: 217)

de la creación en un bucle infinito de ese principio del fin y final que conlleva al principio, potenciado significativamente por la idiosincrasia de Ushuaia. Este, llamado Mateo, entabla un diálogo con un joven del que posteriormente descubriremos su nombre: Matthäus, quien actúa como una voz de conciencia.

Reseñable el hecho de que el dramaturgo haya nombrado a este personaje y su *trasunto* –en una primera impresión, luego se descubre que la realidad es otra–, con el de uno de los cuatro evangelistas. Mateo, en la Biblia, era un recaudador de impuestos hasta que recibió la llamada de Jesucristo y procedió a su conversión; su representación es la de un ángel, pero se trata de una figura *humanizada* a diferencia de los tres evangelistas restantes, que se representan animalizados: San Marcos como león, San Lucas como buey y San Juan como águila. Evidentemente, no es arbitraria la nominalización del personaje, como tampoco lo es la elección de, precisamente, el único evangelista que no es representado como animal, sino antropomorfo. En este sentido, cabe señalar que el diálogo entre Mateo y Matthäus se inicia con la repetición, por parte del segundo, de unos versículos del apocalipsis (Ap. 22: 1-5) que han sido interpretados como muestra de que mediante la *redención* o *expiación* podría alcanzarse nuevamente el Edén, arrebatado por la propagación del mal y el pecado, lo cual constituye un inicio muy hermético, pero conlleva a comprender el catártico final:

MATTHÄUS. (*Intentando recordar*) Después, en medio de una calle de la ciudad, me mostró un río limpio, resplandeciente como el cristal. Y a uno y a otro lado del río estaba el árbol de la vida que produce doce frutos y cada mes da su fruto; y las hojas del árbol bendecían las naciones. (*Duda.*)

MATEO. Y ya no habrá más maldición.

MATTHÄUS. No me dejas pensar. Sólo necesito que me dejes pensar. (*Pausa breve*). Y ya no habrá más maldición, no habrá allí más noche ni habrá luz /

MATEO. Porque el tiempo está cerca y el que es injusto, sea injusto todavía. (p. 221)

Asistimos a la trascendencia que Conejero otorga a la palabra: el *verbo*, para Mateo, es la posibilidad de redimirse tras años de silenciamiento violento. Siguiendo la estela de la teoría del caos, en una época de destrucción de valores y apocalipsis existencial, se abre una última opción mediante esa referencia apocalíptica: a través de la memoria, la verbalización del trauma, se procede a la expiación del alma de Mateo y su *doble*. El diálogo comienza tan abstracto como abstracta es la Palabra, pero en esas referencias bíblicas se construye la interpretación del motivo dramático:

MATEO. «Bienaventurados» «Bienaventurados». (*No hay respuesta.*) Por favor, sólo una vez más. Llegará el día en que te desesperes tratando de

recordar estas palabras. Desde el principio, por favor. «Bienaventurados». No hagas que te suplique: «Bienaventurados» /

MATTHÄUS. «Bienaventurados los que lavan sus ropas para tener derecho al árbol de la vida». Espera. Las manos. Se nos olvidaban las manos.

MATEO. (*Le da las manos. El joven le limpia los nudillos, las uñas.*) Pero los perros esperan fuera, y los hechiceros y los asesinos y los impostores esperan fuera. (*Espera a que continúe. De nuevo no hay respuesta.*) Un día necesitarás y no podrás leerlas. Sabes que eso va a ocurrir. Sabes que ya está ocurriendo. Lo único que te pido es que te aprendas de memoria unas cuantas palabras.

MATTHÄUS. «Pero los perros esperan fuera, y los hechiceros y los asesinos y los impostores esperan fuera. Y todo aquel que ama y miente». Las recuerdo perfectamente. Pero tú no me dejas. No me dejas pensar. No dejas que vengan a mi cabeza. Estoy cansado de repetirlas. Son sólo palabras. (p. 222-223)

No son solo palabras, así como no es baladí que los versículos a los cuales recurre pertenecan al Apocalipsis. En lo que respecta a aquellos bienaventurados que lavan sus ropas, si bien los primeros diálogos insinuaban la redención como recuperación del paraíso perdido, en esta segunda parte del diálogo advertimos de la *purificación*, depuración o limpieza espiritual ante la *amenaza* apocalíptica del mundo terrenal. En lo que respecta a las manos, constituye uno de los grandes símbolos de la cultura universal, por sus «nociones de actividad, eficacia, posesión o dominio» (Revilla, 2021: 466), «alcance soberano y cosmogónico de la consciencia [...] laboriosidad, la adaptación, la inventiva, la autoexpresión y la voluntad de alcanzar fines creativos y destructivos» (VV.AA, 2011: 380-382). En la escena, se apunta en la acotación que Mateo ofrece sus manos, de modo que, de alguna forma, concede su autodeterminación al muchacho que le está aseando. La escena y la comunicación entre ambos personajes persiste en ese ansia de purificación de algún trauma que amenaza en su presente.

Efectivamente, señala Sánchez-Moreno, en este fragmento del Apocalipsis se hace mención a la *sanidad de las naciones*: “sanidad”, en griego, significa literalmente

“atención” o “asistencia”; en un sentido más exacto esta palabra puede significar la cura de una enfermedad que se alivia constantemente, y no una cura inmediata de algo [...] como la naturaleza del hombre en la resurrección, aunque transformada, todavía tendrá consigo los efectos del maltrato que el pecado causó a lo largo de los años, la sanidad del árbol de la vida sería para la restauración [...] En el entendimiento de Juan hay un interés especial para describir la “maldición” que no existirá más; debido a que no existe otra referencia de esta palabra en el Nuevo Testamento (Sánchez-Moreno, 190)

Otro elemento determinante en la simbología que inunda la pieza, de alguna manera relacionada con este contexto apocalíptico, es la progresiva ceguera de Mateo. Al igual que las manos, la incapacitación óptica o la dificultad en la visión incrementan el hermetismo del personaje y de la acción. Ya se ha tratado en anteriores estudios el asunto de la ceguera en la dramaturgia de Laila Ripoll, motivo recurrentemente empleado por la dramaturgia como “la posibilidad de ver aquello no perceptible con los sentidos, manchados de las impurezas de este mundo. Se trata de la capacidad de observar lo no material, lo no sensitivo” (García Villalba, 2020a: 34). Chevalier sostiene que el invidente recibe visiones “de otro mundo [...] se lo considera menos como lisiado que como extranjero” (2015: 281). Desde la literatura clásica –ancianos videntes portadores de la sabiduría–, alcanzando la literatura finisecular –consagración del ciego en la modernidad con *Los ciegos* o *La intrusa* de Maeterlinck – y su mantenimiento en el teatro hispánico de todo el siglo XX (*Luces de bohemia* de Valle-Inclán, *En la ardiente oscuridad* de Buero Vallejo hasta *El lector por horas* de Sanchís Sinisterra o *Los ojos de la noche* de Paloma Pedrero, entre otras muchas), se ha mantenido tal trascendencia icónica del invidente:

[...] privados de posibilidades de dispersión sobre el entorno, podían concentrarse en el conocimiento de las grandes verdades [...] También se pensaba, a veces, que la ceguera era un castigo de los dioses a los mortales [...] La ceguera en la alegoría de la Justicia es atributo de su debida imparcialidad. [...] poderes del mal: organizaciones siniestras, subterráneos de la ciudad, conspiraciones destructivas, etc. (Revilla, 2021: 149)

En el caso de Alberto Conejero, la pérdida visual inminente de Mateo a causa de cataratas se traduce en una mayor cosmovisión en la violencia vivida tiempo atrás y las culpas y el remordimiento de lo sucedido. En definitiva, la dramaturgia contemporánea hereda esa connotación desde tiempos grecolatinos del ciego como gran vidente de lo intangible, lo no perceptible con los sentidos, lo cual se traduce en un incremento de mayor vehemencia por parte del entorno.

La pérdida del ojo o de la vista puede conducir a algo sanador o creativo, a la apertura de la clarividencia [...] la visión interior o a la consciencia transpersonal [...] la falta de los ojos simboliza la transformación potencial de una forma de consciencia [...] en otra. [...] Un testigo ocular puede engañarse, pero los ciegos ojos de la Justicia siempre ven la verdad. [...] el ojo interno ve con visión nocturna y una consciencia más oscura [...] (Marshall, 1984)

Mateo muestra convencimiento de que las palabras pueden contener la violencia interior a la que está sometido: “creo que si las pronuncio en el instante preciso, como lo

hice anoche, y la noche anterior a anoche, igual siempre a la vez primera, creo que si las pronuncio así, te digo, algo de la tiniebla se apacigua” (Conejero, 2017: 223). No obstante, el muchacho le insta a que aprenda que “han dejado de ayudarnos las palabras” (2017: 226). La inefabilidad, la incapacidad de verbalizar dichos sucesos. Literalmente, se está intentando devolver la sacralidad a las palabras, su validación a través de la espiritualidad religiosa.

La aparición de Nina desencadena la indagación en el trauma del pasado. Es una mujer que ha acudido por motivos laborales tras hallar un anuncio en el periódico que informaba de que Mateo había solicitado una cuidadora que le atienda y se encargue de las labores del hogar. Se perfila a Mateo en este asunto como un hombre huraño, solitario, alienado y retraído que parece temer volver a tener contacto con la sociedad, la cual se presenta violenta y amenazante ante él, personificada en Nina.

En un primer momento, Nina se presenta inocente e ingenua, y recupera la siniestra imagen del bosque donde toda la obra tiene lugar y los elementos clave en la interpretación de la pieza: “cuando caminaba por el bosque sentí que algo en mi vida estaba a punto de cambiar [...] Hablo de sentir en el cuerpo que la vida va a ser distinta. Entonces me he parado [...] porque el tiempo se me venía encima” (Conejero, 2017: 235). Llega, pues, esta mujer a la casa del ermitaño, en quien descubre un hombre aplastado por su existencia. Será relevante la devoción lectora de Nina en consonancia con las referencias que posteriormente tendrán lugar en relación con su nueva empleada.

La entrada de la joven en aquel hogar genera una fuerte contraposición con la frialdad de Mateo, quien convive con el *silencio* salvo en los breves diálogos con Matthäus, llena el escenario de *palabra*, vitalismo, calidez, de movimiento y cierta alegría. La muchacha se siente especialmente agradecida, ya que dice necesitar urgentemente este trabajo; sin embargo, primero recibe una tosca negativa por parte de nuestro protagonista, pues se niega a aceptar el hecho de que alguien lo ayude. El espectador, en un principio, desconoce el porqué de esta descortesía y austeridad con la que responde. Tras una constante insistencia, sin embargo, Mateo decide aceptarla, no sin condiciones: no debe desvelar a nadie sobre su persona en la ciudad y, sobre todo, tiene prohibida la entrada a un cuarto de la casa.

En esta línea, se desarrolla la alabanza de aldea y menosprecio de la ciudad, la alienación de lo urbano frente a la purificación espiritual de ese rincón de Ushuaia. Como se ha comentado anteriormente, la casa de Mateo yace insistentemente alejada de la ciudad, de modo que la joven debe desplazarse constantemente a la misma para suministrar el hogar de comida y otros menesteres. Nina nos descubre que es un desconocido para los ciudadanos y sospecha del misterioso huraño: no conocen los motivos de ese enclaustramiento en la soledad de Ushuaia. El misterio, la oscuridad de este personaje

se acompaña de los otros dos personajes mencionados, que solo deambulan por el escenario como *sombras, fantasmas, apariciones*, solo percibidas por Mateo y de una forma ciertamente traumática.

Una de las acotaciones anuncia que suena la composición *Wasserflut* de Schubert: traducida al español como *agua fluyendo, inundación, diluvio o aluvión*, inspiración tomada por el compositor de unos versos de Müller, ha sido canonizada como una de las grandes composiciones del siglo XIX. En cuanto a su importancia en el cuadro dramático, es la historia de un amor no correspondido y un hombre solitario, desolado y helado en una atmósfera fría invernal: constituye, por tanto, un guiño en lo que respecta a la historia pasada de Mateo.

MATEO. Pero sabes lo que ocurrió con nosotros, con nuestro país. Todas esas cosas horribles que sucedieron allí.

MATTHÄUS. ¿Qué ganas recordándolas?

MATEO. ¿Cómo fuimos capaces?

MATTHÄUS. Salió mal, eso es todo. Si no hubiéramos perdido la guerra, todo eso, de lo que hablas, todo ese horror, tendría ahora una justificación. La Historia es tan sólo el reverso de los uniformes de los vencedores.

MATEO. No, no. Tú no crees eso. Has visto las fotografías, las imágenes de esos hombres, de esas mujeres, has visto sus ojos, ¿verdad? No querías pero lo has hecho. Yo te he obligado. Hay una que jamás podrás olvidar. Si cierras los ojos, está allí [...] Es la de la alambrada. La fotografía del campo con la alambrada. La alambrada está llena de pájaros. [...] Si fijas la mirada solamente en los pájaros, te parece una fotografía bonita. Pero bajas los ojos. Y allí están. Una montaña de cuerpos. Hombres, mujeres, niños. Los huesos asomando casi por la carne. Y entonces vuelves a mirar los pájaros. Y comprendes.

[...] MATEO. ¿Cuántos años deben pasar para olvidar eso? (p. 240-241)

A raíz de este diálogo, se vislumbra un pasado violento que se traduce en la culpa y remordimientos de Mateo. La descripción de la escena recuerda sobremanera a *Himmelweg* de Mayorga, quien metateatralizó la vida en los campos de concentración. Conejero, amante de la imaginería simbólica, presenta un recuerdo hitchcockniano y el motivo del pájaro no es arbitrario: Juan Eduardo Cirlot sostiene que el pájaro es “símbolo de espiritualización [...] idea del alma como pájaro [que] no implica la bondad de esa alma” (1997: 356); Chevalier recoge que, en griego, “el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo”, “el alma escapándose del cuerpo” (2015: 154) y Federico Revilla advierte de que “hizo relacionar muy pronto a los pájaros con lo que aquéllos simbolizan, considerándolos mensajeros de los dioses o expresión de sus designios” (2021: 561).

El dramaturgo, pues, genera en la escena la contraposición de lo espiritual –los pájaros, cuadro ascendente, positivo, místico– con lo terrenal, expuesto en la violenta escena que genera la exposición de una *montaña de cuerpos*, producto de un indiscriminado genocidio, con descripciones naturalistas, *gore* (“huesos asomando casi por la carne”) inyectadas en el imaginario de quienes sobrevivieron a aquella estampa.

Si en este momento la lectura de los pájaros pudiera comprenderse en términos de “una fotografía bonita”, en palabras del propio personaje, esto es, de manera amable, positiva y virtuosa enfrentada a la crueldad de los cuerpos asesinados, se genera mayor tensión en esa dicotomía maniquea previa a la violación de Matthäus a Rosa en el momento en que este dice: “estás temblando, pajarito” (Conejero, 2017: 243). Una vez más, instalando en el sustantivo “pájaro” la pureza, bondad o espiritualidad, contrapuesta a la amenaza cruel personificada en el oficial nazi.

En definitiva, se desvela el argumento dramático y la finalidad del diálogo con el muchacho, cuál es el motivo por el cual, mediante este personaje, se rememora un tiempo histórico pasado: el nazismo de Salónica. La escena se modifica y viajamos a los años de la Segunda Guerra Mundial, en concreto a un despacho en el que hallamos un oficial alemán –Matthäus, quien en un principio creemos Mateo de joven– y una muchacha la cual el anterior no percibe, pero que el espectador encuentra escondida y, en un intento de escapar de aquella habitación, aterrada. El joven descubre a la infiltrada y ejerce sobre ella una férrea violencia física², con agarrones y un inquebrantable vozarrón. De nuevo, la palabra torna en amenaza: la comunicación se complica al no compartir el mismo idioma. De esta manera, ha forjado discursiva y escénicamente el segundo espacio temporal. Mateo es quien rememora este período alemán y esta es la apuesta albertiana: el sueño, el recuerdo, lo no-real está entremezclado en perfecta armonía con lo que podemos calificar de *realidad*, vida terrenal y cotidiana, contextualizado en los años setenta, abriendo una dualidad espacial que trataremos en las conclusiones. El atrezzo de la obra favorece a esta gran representación: la exposición audiovisual de una pantalla que genera un triángulo o círculo en continuo movimiento, en sentido rotativo, unido a la oscuridad frente a la luz que eclipsa a los personajes, es óbice para que el público se introduzca en las distintas dimensiones espaciales. Asistimos a una violación por parte del oficial nazi que, con su autoridad sobre la judía, es acotado en el discurso de una forma tiernamente sutil: “Él se lleva la mano a la pistola. Entonces ella le acaricia el brazo. Él, sorprendido, le agarra de la mano. La acerca. La estrecha. Ella apenas se resiste. La besa. Con torpeza. Como si fuera la vez primera. La tumba en el suelo. Se desabrocha. Sobre

² “Él se abalanza sobre ella. Ella se revuelve. Forcejean. Él logra inmovilizarla. Él la coge de una muñeca y la levanta. Él va a avisar, a dar un grito, ella le tapa la boca con la mano. Por primera vez se miran a los ojos. Ella no aparta la mano. No llora” (p. 242-243).

ella. Oscuro” (Conejero, 2017: 244). En el texto, tales palabras son suficientes para imaginar la escena. En lo que respecta a la representación de la obra, evidencia esa incomodidad en el público de asistir, sin poder huir de la butaca, a una violación representada en escena³.

Sucede que el violador emite sus mensajes a lo largo de dos ejes de interlocución [...] En el eje vertical, él habla, sí, a la víctima, y su discurso adquiere un cariz punitivo y el agresor un perfil de moralizador, de paladín de la moral social porque, en ese imaginario compartido, el destino de la mujer es ser contenida, censurada, disciplinada, reducida, por el gesto violento de quien reencarna, por medio de este acto, la función soberana (Segato, 2013: 23)

Sumergidos en esta cruenta historia alemana, la luz retorna al escenario y nos insertamos de nuevo en el mundo *real*: la vida cotidiana de la casa de Mateo, “tres semanas después” (Conejero, 2017: 245), dice la acotación. Nuestro protagonista persiste en el deterioro de un hombre entrado en años, derrotado por la vida. No obstante, va más allá de lo palpable, de lo físico: la obra es una progresiva solidificación de sus recuerdos, que conviven con él en el mundo terrenal en síntomas evidentes de remordimientos por algo que hizo y que le martiriza desde entonces.

En una segunda entrada en el recuerdo germánico, es perceptible que la relación entre la judía y el alemán ya no parece de sometimiento, sino una relación amorosa o síndrome de Estocolmo. La trascendencia simbólica, se ha comentado anteriormente, reside en la palabra y, en este caso, concretamente en los *nombres*. Por su parte, la joven judía había declarado su nombre desde la primera intervención: Rosa. En uno de estos *sueños*, Mateo abraza a Rosa y le pregunta por su paradero en aquella historia. Mateo abraza a un recuerdo y el contacto es físico. Los recuerdos se tornan cada vez más intensos, por ende, más amenazantes, y parece no poder desligarse de ellos, aunque le atormenten y le torturen dolorosamente.

Un segundo acontecimiento inesperado que intriga la concepción de la obra es que la inocente cuidadora de Mateo es descubierta hablando por teléfono en calidad de investigadora que insinúa llevar a aquel a los tribunales y así “por fin se hará justicia” (Conejero, 2017: 260), preconfigurada desde el inicio en los más absolutos prejuicios para con quien tuvo que trabajar para la Gestapo en Salónica. Hallada en aquella habitación a la que expresamente se le había prohibido acceder, con el gramófono emitiendo música, Mateo entra en cólera y hace intento de despedirla, hecho que no llega a ocurrir. A raíz

³ En *Donde el bosque se espesa*, Laila Ripoll también reproduce escénicamente una violación violenta, valga la redundancia (García Villalba, 2020b: 234).

de entonces, su tono vehemente con Nina desaparece y algo modifica sus sentimientos. El afecto y las emociones que *no se atreven a decir su nombre* le incitan a regalarle un libro: *Moby-Dick*, de Herman Melville (1851), que supondrá una intertextualidad relevante y significativa más adelante: “hay una sabiduría que es dolor; pero hay un dolor que es locura” (Melville, 2007: 583). Sobre *Moby-Dick*,

[...] La imaginación material del agua tiene raíces profundas en el inconsciente, porque está hecha de sueños, de los más primitivos y orgánicos. El agua misma simboliza la profundidad y, por lo tanto, al inconsciente; tiene que ver con la vida pero también con la muerte, ya que ésta interviene en el proceso de regeneración [...] El agua trabaja en un ciclo incansable.

Es este llamado del agua el que pone en acción –o en ensoñación– a la historia de *Moby Dick*, obra que podría denominarse como novela del mar; no obstante, el agua es ahí mucho más que un escenario. De principio a fin una corriente de ensoñación nos atrapa, nos transporta. Y no necesitamos –como objetaría Bachelard– de múltiples experiencias marítimas [...] más aún si somos parte del círculo de fieles a la imaginación material inspirada por el agua [...] (Zúñiga-López, 2010)

Como bien analiza Zúñiga-López sobre la relevancia del agua en la novela de Melville, no pasa desapercibido que Conejero haya escogido mencionar esta obra. En primer lugar, la latencia de lo inconsciente y onírico de su propia pieza, pues se comparte la cotidianeidad de nuestro protagonista con su historia pasada en un mismo espacio. En segundo lugar, la *regeneración* que resalta Zúñiga-López en el neoyorkino, en la obra de Conejero supondría ese bucle reminiscente, bien a través de sus propios recuerdos que se materializan de manera cada vez más amenazante, bien mediante esos introductorios versículos apocalípticos repetidos proféticamente. “El sentido de su vida es cazar a ese monstruo” (Conejero, 2017: 253), dirá Mateo a Nina acerca de la novela, siendo espejo ese pasado como su ballena blanca. Un hombre condenado a la obsesión descarnada y la *autodestrucción*, al igual que el protagonista del norteamericano. Cirlot transcribe que “el significado simbólico de la ballena parece cobrar una autonomía, como equivalente a la mandorla mística, zona que comprende los contrarios de la existencia cósmica, por encontrarse en la intersección de los círculos del cielo y de la tierra” (Cirlot, 1997: 106). El maniqueísmo en el cual el autor construye el personaje de Mateo explicita esa lucha de contrarios, el constante duelo del bien frente al mal, y la habitabilidad con nuestros *monstruos*. Por otro lado, el propio Melville en su novela acredita lo que significa la ballena para su antagonista:

Todo lo que más enloquece y atormenta; todo lo que remueve la hez de

las cosas, toda verdad que contiene malicia, todo lo que resquebraja los nervios y endurece el cerebro, todos los sutiles demonismos de la vida y el pensamiento; todo el mal, [...] estaban personificados visiblemente y se podían alcanzar prácticamente en Moby Dick [...] la suma universal del odio y la cólera que había sentado toda su raza desde Adán para acá... (Melville, 2007: 269-270)

En la investigación de Nina, describe a su receptor telefónico haber encontrado en aquel remoto hogar tan solo “libros, sólo libros. Los tiene anotados, subrayados. Pero nada que lo comprometa definitivamente. Hay más cosas. Discos de pizarra de Salónica” (Conejero, 2017: 260). La literatura, tal novela en cuestión, conduce a la alienación de su lector cual Quijote con sus historias caballerescas y a la materialización de su obsesión al igual que aquella ballena blanca.

Tras el acaecido desvelamiento acerca de la identidad de Nina, Rosa entonará una canción significativa para el devenir discursivo del drama:

Tu madre cuando te parió
y te quitó al mundo,
corazón ella no te dio
para amar segundo.

Adio, adio kerida,
non quero la vida
me la amargaste tú. (2)

Va, búscate otro amor,
aharva otras puertas
espera otro ardor,
ke para mí sos muerta. (p.261-262)

Se trata de un canto judeoespañol que ha sido recuperado principalmente por Joaquín Díaz, quien no solo se ha dedicado a transmitir la literatura sefardí, sino que dentro de su producción musical también ha dedicado canciones al romancero y la picaresca españolas. Al igual que la ambientación sonora de Schubert, estas digresiones musicales conceden potencia simbólica a la trama: en este caso, nuevamente, una historia de amor fallida. Y, por otro lado, el incentivado interés de Conejero por la historia judeo-sefardí, producto de tal inspiración dramática.

La siguiente conversación con su pasado no es con Matthäus sino con Rosa, donde se resuelve que Mateo no es Matthäus sino un amigo suyo, y ambos profesaron amor por la joven, aunque ella se decantara por Matthäus. Rosa relata la perspectiva de la guerra

desde la violencia sobre las mujeres, con lo cual, una vez más, la dramaturgia contemporánea siente la necesidad de concretizar abusos para revisar la Historia:

MATEO. ¿Qué hago con este miedo? ¿Tú lo sentiste?

ROSA. ¿Al final de mis días?

MATEO. Sí

ROSA. [...] Nunca pude permitirme el miedo. Ya había visto demasiadas veces lo que nos hace la guerra a las mujeres. Ya había entendido lo que significa el cuerpo de una mujer en la guerra. Cuando se ha visto tanto horror, no se tiene miedo. Es otra cosa. Son ganas de gritar hasta que todo termine. Quizá una vez. Sí, una vez tuve miedo. Sólo una vez. Muchos años después. (*Parece dudar*).

[...] Yo estaba en la cama, ya muy enferma. Los últimos días, las últimas horas. Dicen que el corazón no aguantó, que no me aguantó. [...] Vi a mi marido, que lloraba y se escondía la cara entre las manos. Fue un buen hombre. [...] Nunca me preguntó por qué me perdía tantas veces en mis recuerdos. Creo que sabía que no lo amaba, que me casé con él por no estar sola. A veces pienso que es una forma de amor, ¿no? Aguantar la soledad con otro. [...] Pero mi pensamiento voló y se escapó a lo que nos ocurrió aquella noche en Salónica, en el color del agua del mar mientras el cuerpo se hundía para siempre.

MATEO. En aquellos ojos llenos de amor y de espanto. (p. 257-258)

Así, esos *fantasmas* que deambulaban por la casa no eran sino dos personas queridas de su pasado: él no era Matthäus sino Ernest, y Matthäus era su mejor amigo al que se vio obligado a asesinar porque este quería matar a la judía, Rosa, de la que Ernest también estaba trágicamente enamorado. Esta losa del pasado no solo es revelado a los espectadores sino también a la empleada, la cual quedará profundamente confundida por los hechos relatados: si no es un asesino, sino un héroe que logró salvar a aquella muchacha del destino marcado para todo judío, ¿a qué se debe tal apartamiento del mundo? El contexto histórico es desvelado: el genocidio judío de Salónica en los años cuarenta, y es el momento descrito en la historia de Rosa con Mateo (Ernest) y Matthäus.

Nina, a pesar de haber acudido bajo el pensamiento de que Mateo era Matthäus y, por ende, un asesino, se acostumbra a su persona solitaria, silenciosa, inerte, dando cuenta de la violencia de la presencialidad y de la palabra en torno a la vida en comunidad:

ROSA. [...] Me gusta el silencio de esta casa. Allí abajo, en la ciudad, todos tienen algo que decir y todos creen que pueden hacerlo en cualquier momento; se acercan, te miran y te llenan los oídos de palabras y palabras hasta que no dicen nada y entonces yo pienso en el silencio de esta casa [...] (p. 264)

Por un lado, hallamos la amenaza de la sociedad moderna, fundamentada en la pa-

labra y, en segundo lugar, la vehemencia del atronador pasado con “ruido de las botas de los militares, arengas, edificios que se desploman, golpes secos en la tierra, gritos” (Conejero, 2017: 265). La violencia del nazismo se cristaliza progresivamente mediante los retratos del pasado a través del lenguaje.

En esta línea, el dramaturgo también inserta la violencia político-sexual en la desesperación de la oprimida con su victimario:

MATTHÄUS. [...] Alemania es nuestra nación. (*Silencio.*) ¿Por qué no lo repites Alemania es nuestra nación. (*Rosa lo besa, con cierta violencia.*) ¿Qué te crees que hacemos aquí? Piensas que es fácil, piensas que es fácil porque no tienes ni idea, porque no puedes imaginar el enorme sacrificio que supone nuestra empresa. Por el bien de Alemania y del mundo [...] Muy pronto el mundo nos dará la razón, es cuestión de tiempo, ya lo verás. [...] «[...] Nuestra juventud se mantiene de pie. Una juventud que no sabe de clases ni de castas. Dispuesta al sacrificio. Alemania será porque nosotros, los jóvenes, seremos». (*Ella le quita la chaqueta del uniforme.*) «Nos tornaremos obedientes, duros como la piedra, y llegará el imperio, y llegará la paz». [...] (*Ella vuelve a besarlo.*) Repite: Alemania es nuestra nación.

ROSA. (*Mientras él la desnuda suena de nuevo la melodía de Adio kerida.*) En otro tiempo, cantaba en este salón con una orquesta [...] La Gran Guerra había terminado hace muchos años y creíamos esta tierra saciada de sangre. Tocábamos de todo: lo que llegaba de París, las canciones de los griegos, de los búlgaros, marchas, polkas...

[...] Fuimos estúpidos. Porque es la guerra quien ha parido estas tierras y estos mares, ella les ha dado forma, ha cosido y descosido sus fronteras, ella nos trajo aquí hace mucho tiempo y ahora ella nos arranca de aquí. Ella me ha criado, ella me ha enseñado a caminar y a hablar y a ganarme el pan entre los brazos de los soldados. No sé cuándo empezó. Hace un par de años, quizá más.

MATTHÄUS. ¿Por qué insistes? ¿Quieres enfadarme? ¿Te gusta enfadarme? ¿Te gusta hablar tu idioma mientras nos acostamos?

ROSA. [...] Algunos venían para insultarme, me escupían después de cada canción. Así que tuve que hacerlo. Dejé la orquesta y empecé a acostarme con los hombres. Con los mismos que luego nos metéis en los trenes y nos lleváis, ¿adónde? ¿Adónde? Porque hay que quitar la vida de algún sitio para ponerla en otro. (*Le besa en el pecho.*) Porque los hombres nacen y mueren y ésta es la ley que nos ha tocado. Yo sigo viva y debo pagar por eso. Y también tú pagarás. Aunque ahora tenga que abrazarte, aunque ahora tenga que sacrificar mi cuerpo por salvar otros cuerpos (*Lleva la mano de MATTHÄUS hasta sus pechos.*) Te juro que lo vas a pagar. Te lo prometo.

Él se vacía en ella, termina y se queda a su lado, resoplando, feliz. (p. 266-268).

Si en el caso de Ripoll la representación de las violaciones y agresiones sexuales en terreno bélico son explícitamente grotescas y, por ello, representadas en su máxima crueldad (García Villalba, 2020b: 234), el jienense describe de manera implícita, casi metafórica, tal realidad de las mujeres en tanto en cuanto es consciente de que estas imágenes, lamentablemente, conforman la imaginería colectiva y, en el caso de la literatura, viene contemplándose desde Grecia y Roma, por lo que no es expresamente necesaria la exposición explícita de este tipo de agresiones. El cuerpo de las mujeres era *prostituido*, bien para el disfrute (colectivo), bien para la venta, bien para las venganzas bélicas o para la reincidencia de victoria. Y Rosa personifica esa traumática realidad del totalitarismo nazi a dos niveles: como judía y como mujer. Se vislumbra una autoridad doblemente opresiva en torno al cuerpo de la mujer, que evoluciona precisamente hacia una *resignación*, previa consciencia de que también su perpetrador sufrirá su castigo. Por parte de ella, denunciado en el diálogo, es el precio que ha de pagar por ser *superviviente* de la masacre: “aunque ahora tenga que sacrificar mi cuerpo por salvar otros cuerpos”. Su cuerpo, en conclusión, su presencia en aquel escenario hostil, es la consecuencia de seguir viviendo: “había entendido lo que significa el cuerpo de una mujer en la guerra”, dijo anteriormente. Sobre esta cuestión, relacionada con el síndrome de Estocolmo que desarrollan algunas mujeres bajo esta coacción, Rita Segato sostiene que “la repetición de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de la crueldad” y, a través del diálogo –en el caso de Conejero, en un principio difícil debido a no compartir un mismo idioma; sin embargo, hasta en ello doblegada–, “mediante su enunciado violento, con su víctima, a quien pune, disciplina y conduce a la posición subyugada, feminizándola”. Una autoridad engreída “bajo la forma del miedo femenino, de la obediencia femenina, del servicio femenino y de la seducción” (Segato, 2018: 14).

Nina, en su lectura de Melville, recupera el dialogismo de la presente situación con la ballena blanca de *Moby-Dick*: “¡Predicar la Verdad frente a la Falsedad! ¡Eso era! El gozo es para aquel que no da cuartel en la verdad, y mata, quema y destruye todo pecado, aunque tenga que sacarlo de debajo de las togas de senadores y jueces. El gozo es para aquel que no reconoce ley ni señor y que sólo es patriota del Cielo” (Conejero, 2017: 281). Se debate entre la Verdad y la Justicia, la dicotomía decimonónica del héroe romántico entre la ley social (la ley de los hombres, la que han conllevado al genocidio judío), y la ley divina (la expiación frente al Dios redentor). En la acotación de la escena, así como en la representación de la pieza, se anuncia que “todo se ha llenado de nieve y de pájaros en el bosque. MATEO ha desaparecido en la nevisca” (Conejero, 2017: 281). Sobre las interpretaciones ancestrales del fenómeno meteorológico, apunta Cirlot, “aparte de su relación con lo caído del cielo (lluvia, rocío, rayo) de carácter numinoso, ligado al simbolismo de la altura y de la luz, la nieve, ya caída y cubriendo la tierra, podría simbolizar una

sublimación de la propia tierra. Así, contrapuesto al cielo [...] tiene un evidente carácter místico, hierogámico” (1992: 331). Existe un tradicional temor por los más místicos hacia este perfecto elemento que “reúne los simbolismos del blanco, del cielo, de la vertical marcada por su caída [...] el sentido de la pureza es tanto más patente en el contraste que ofrece la nieve pisada o removida (virtud mancillada) que se resuelve en fango” (Revilla, 2021: 531). La nieve es uno de los símbolos trascendentales en la producción albertiana, tradicional casi desde el origen de la poesía y resignificado, sobre todo, en la poesía modernista y posteriormente en la Generación del 27: la nieve como metáfora de fugacidad y muerte pura y bella. No existe elemento más puro en la naturaleza por su blancura y más efímero por su fragilidad que la propia nieve. Se empieza a consagrar la circularidad de la obra, recordando aquellos versículos apocalípticos del inicio en los que hallábamos un anhelo de expiación y purificación tras el traumático viaje por el pasado. Así, se inicia la recuperación de ese Paraíso perdido, si es que fuera posible restablecer la paz espiritual de Mateo. Se teatraliza el fatídico momento marcado para la eternidad en el alma de los personajes:

MATTHÄUS. Ya no puedo esconderte más aquí. No imaginas lo que está ocurriendo ahí fuera. Con los tuyos ahí afuera. No puedes imaginarlo. Lárgate ahora, te digo. No me lo hagas más difícil. Desaparece.

[...] ROSA. Algunas noches, justo antes de dormirme, aquí, sola, cuando tú regresas al cuartel, con los tuyos, con los que escupen en la tumba de mis padres, de mis hermanos, envidia la suerte de los muertos.

[...] Hasta que vuelves por la mañana y entonces es peor porque te miro y por un momento me olvido de lo que está pasando, de lo que está pasando en la ciudad, y fuera, en los trenes, y yo siento vergüenza. ¿Por qué sigo aquí? Y no sé la respuesta. Me esfuerzo en pensar que sigo aquí para salvar a los míos pero hay algo más. Algo que no me atrevo a nombrar.

[...] MATTHÄUS. Suéltame.

ROSA. ¿Cómo voy a volver con los míos? ¿Cómo después de ti voy a volver a mirar a los míos?

[...] MATTHÄUS. No me obligues.

ROSA. Matthäus, yo te /

MATTHÄUS. Ni se te ocurra decirlo. Si lo haces, lo recordaré toda mi vida. Lárgate. Vete, vete si quieres salvarte y salvarme.

No se mueve. No se mueven. [...] No habla. No puede hablar. Mira a ROSA estupefacto. Las ventanas y puertas de la casa se abren de golpe. Los techos, desvencijados por el peso de la nieve, parecen vencerse. MATEO sigue en la penumbra. (p. 283-285)

Ante la inmovilidad e inacción de los personajes en este catártico cuadro, los elementos del entorno violentan la propia situación de estos. La nieve, elemento perfecto, frágil y puro, produce la derrota del entorno de los amantes. Mateo cuestiona a Nina si es suficiente “toda la voluntad de un solo hombre para conseguir un átomo de salvación” (Conejero, 2017: 288), en un último deseo de amparo divino en el ocaso de su existencia. Retoman la interpretación de la novela que ha marcado el sentido de la vida de Mateo:

MATEO. Usted cree en Dios. Usted me ha dicho que cree en Dios. Los criminales también creen en Dios. Los criminales rezan sobre los cadáveres. [...] ¿Se acuerda del libro del capitán y de la ballena? ¿Lo ha leído? ¿Ya sabe cómo termina?

NINA. No pude. No tuve tiempo.

MATEO. El capitán se hunde con el animal porque el monstruo estaba en sus entrañas, dentro de él. Sólo con su muerte podría aniquilarlo. ¿Ha tenido miedo? ¿Ha temido por su vida? Observándome, aquí. ¿Y ahora? ¿Qué siente?

NINA. Suélteme, Mateo.

[...] MATEO. Por favor, ya no es necesario seguir fingiendo. Ya no es necesario. Por favor, no se vaya aún. No voy a hacerle nada. Al contrario. Quiero darle las gracias. No se preocupe. Apenas puedo verla. [...] Antes, en el bosque, podía distinguir las hojas de los árboles, los pájaros ocultos en las ramas. Ahora todo es como una nube borrosa, formas que se mueven, sonidos. Ya sólo tenemos tiempo para un último recuerdo antes de que todo desaparezca [...] Porque ya no me queda tiempo. La luz se está acabando. Ha llegado el momento de confesarle quién soy.

NINA *duda durante unos segundos, luego sale corriendo. MATEO vuelve a sentarse. Entonces regresa Matthäus, lleva a Rosa de un brazo; él, Matthäus, llora; afuera, en el invierno austral, los zorzales arañan la corteza y la tierra.* (p. 289-291)

La atmósfera se vuelve hostil, metáfora de que la violencia yace en *entender*, por fin. La ceguera ya es prácticamente total, la visibilidad de lo ocurrido enfrentada a la invidencia médica presente. La idiosincrasia del bosque, los pájaros y la oscuridad no cesan de acompañar a la psique del protagonista, quien confiesa finalmente su auténtica identidad: Mateo es en realidad Ernest Bauman, quien a los diecisiete años fue enviado con el ejército alemán a Salónica para limpiar uniformes y cuarteles, y su amigo es Matthäus Brunner, el oficial nazi a quien se vio obligado a asesinar una vez vio correr peligro al amor de ambos: Rosa.

El desenlace pudiera parecer una liberación o desahogo para Mateo al haber extraído

de su perturbada conciencia ese recuerdo que lo atormentada. La amenaza de lo sucedido se evapora, la violencia desaparece. Y así cierra la obra: con la plena lucidez de un hombre que se ha quitado el peso del pasado, pero en la oscuridad sumida de quien no logra superar el traumático acontecimiento de Salónica. Por otro lado, un final abierto sobre el paradero y la identidad de la joven cuidadora, de modo que el final en sí mismo también es una puerta abierta. Sea como fuere, ha persistido una búsqueda de la *esencia*, la *Verdad* mediante el *Verbo*, que ejerce la violencia espiritual de aquel que cree no poder ser salvado por sus negligencias.

ERNEST. Pensé que llenando mi vida de palabras, que cuidándolas como quien cuida un fuego, lejos de los hombres, lejos de tanto horror, podría encontrar algo de consuelo. Que igual que había amado en las palabras podía quizá perdonarme con ellas. [...] Pero lejos de apaciguarme, cada año, cada invierno que pasaba, el recuerdo era más doloroso. Ahora lo he entendido. Lo que hacen hacernos las palabras. Y créame, le doy las gracias. Necesitaba contar mi historia para ordenarla, para verla de lejos, como quien se asoma a su vida desde otro lado, casi desde otro cuerpo.

[...] Ya no hay más palabras. A veces sólo podemos callar. Hace mucho tiempo que tenía que haberme marchado. Toda esta oscuridad azul que tanto temía, es lo único que ahora me dará paz.

ERNEST *se dirige, muy despacio, hasta la puerta*. NINA *no se atreve a moverse*. *En algún momento han desaparecido de allí ROSA y MATTHÄUS*. *Fuera los zorzales cantan enfebrecidos. Las paredes de la casa parecen vencerse y el bosque hacerse aún más presente.*

[...] ERNEST *camina por el bosque. Casi desnudo. Sonriendo. Todo se llena de una luz luminosa que, de repente, se ahoga en un oscuro final.* (p. 308-309)

CONCLUSIONES

«¿Dónde acaba el poder y dónde empieza la violencia? ¿La violencia es el uso ilegítimo que un ser humano hace de su poder sobre otro? ¿Hay una violencia necesaria, justa, inocente?»

Juan Mayorga.

Como se apuntaba en la presentación del estudio, la pieza teatral de Alberto Conejero se adscribe a ese compendio de obras que relatan experiencias de raigambre histórica, en otras palabras, forma parte de la denominada dramaturgia *testimonial* o teatro de la *memoria*: la materialización de sucesos inmorales acaecidos en las distintas etapas de la historia universal con el fin de no sucumbir al olvido y servirse como contraejemplos, actos que no pueden volver a desarrollarse: “cualquier meditación sobre la violencia debería empezar por el recuerdo de las víctimas” (Mayorga, 2016: 81). La memoria como

aprendizaje mediante la documentación del trauma y el olvido como pérdida de identidad y posibilidad de cometer nuevos actos intolerables.

Este tipo de dramaturgia contribuye a un constante diálogo de víctimas y victimarios, permitiendo la deconstrucción histórica mediante la dualidad de perspectivas y la conversión del teatro en *asamblea*, tal como defiende la filosofía teatral mayorguiana: “el teatro es un arte político al menos por tres razones: porque se hace en asamblea. Porque su firma es colectiva. Porque es el arte de la crítica y de la utopía. Examina cómo vivimos e imagina otras formas de vivir” (Mayorga, 2016: 93). La documentación del trauma permite al dramaturgo y a su público esa concienciación, autoanálisis o introspección que ofrece el revisionismo histórico y la necesidad de expiación que concede la vergüenza de la sociedad presente de tomar consideración de acontecimientos de nuestro pasado. Así, muchos autores teatrales explicitan la violencia político-sexual, más si cabe en la ficcionalización del nazismo, tal vez uno de los hitos más literaturizados en el pasado siglo y que se mantiene en el XXI. En el caso de Conejero, se ha podido comprobar, aboga por un discurso mucho más sutil, insinuante, intimista y hermético, compartiendo, no obstante, con sus coetáneos ese propósito de revaluación, revisionismo, memoria mediante el testimonio del trauma y recapitación por parte de un público conocedor de la materia teatralizada.

En este sentido, asumen la tesis brechtiana de la función catártica de la *purificación*, por parte del público, a través de la identificación mediante el espanto y la compasión que produce la materia teatral, ante la cual y debido a la cual se otorga un “papel social de las emociones” y una “actitud crítica” (Brecht, 2004) que conduce al desarrollo de un teatro didáctico, en este caso, sobre el holocausto, sus víctimas y sus verdugos. De la misma forma, el tono trágico se incorpora a la máxima expuesta por Eugène Ionesco de que “el teatro es esa presencia eterna y viva; responde, sin duda alguna, a las estructuras esenciales de la verdad trágica, de la realidad teatral” (Ionesco, 1965: 26). La producción albertiana viene a presentar esas *verdades trágicas* de la historia española y, en este caso, europea, mediante la teatralización de la *palabra*.

¿Cómo ha logrado dramáticamente esas pretensiones con *Ushuaia*? De la misma forma que Gema Gómez Rubio, a colación de su estudio sobre el espacio dramático mayorguiano, alega que este lo lleva a cabo “a partir de las palabras y gestos de los actores”, que “interesa su intensidad, más que su extensión” y que “se trata de un elemento cargado de simbolismo que contribuye a construir el sentido del drama, a caracterizar a los personajes y a organizar la trama” (Gómez Rubio, 2019: 138), en el caso de Alberto Conejero es igualmente potente en tanto que su producción concentra su atención en el valor del *verbo*, en este caso, la violencia de la palabra y el trauma histórico de la materialización de la misma debido al final de la pieza: la documentación del trauma en la disposición

maniquea de víctimas y victimarios se desarrolla catárticamente en la última escena. A nivel discursivo, el propio Mateo reconoce la purificación de su alma una vez ha podido *contar su historia*. Porque la memoria es la única justicia que podemos aportar hoy a los acontecimientos sucedidos y la única posibilidad de expiar nuestras faltas. La culpa, la maldad, la vivencia traumática confesada finalmente es, mediante la palabra, un arma hiriente.

Sobre el relato teatralizado, la producción de Conejero demuestra tal interés en *nombrar* los sucesos acaecidos para, a través de la *palabra*, dotarle de la trascendencia que poseen, bien porque no se la ha dado aún, bien porque le ha sido arrebatada por un lado de la Historia: “su misión es construir una experiencia de la pérdida; no saldar simbólicamente la deuda, sino recordar que la deuda nunca será saldada; no hablar por la víctima, sino hacer que resuene su silencio [...] El teatro, arte del cuerpo, puede hacer visible su ausencia. El teatro, arte de la memoria, puede hacer sensible el olvido” (Mayorga, 2016: 171-172).

A través de la palabra, de la noción del teatro como *mirador de la existencia humana*, la dramaturgia contemporánea es plenamente consciente de que “sólo hay una forma de hacer justicia a las víctimas del pasado: impedir que haya víctimas en el presente” (Mayorga, 2016: 132). Y, además, en la obra albertiana, dar voz y palabra a los judíos de la ciudad griega, historia del nazismo enterrada en la sima del olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudelaire, Charles (2015). *Las flores del mal*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Brecht, Bertolt (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Conejero, Alberto (2013). *La piedra oscura*. Madrid: Ediciones Antígona.
- Conejero, Alberto (2017). “Ushuaia”. *Teatro (2010-2015)*. Madrid: Ediciones Antígona, pp. 219-282.
- Conejero, Alberto (2018). *Los días de la nieve*. Madrid: Ediciones Antígona.
- Chevalier, Jean, (dir.) (2015). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder Editorial.
- Cirlot, Juan Eduardo (1997). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor.
- Díez-Pérez, Josema (ed.). “Ushuaia de Alberto Conejero. Dirección: Julián Fuentes Reta”. *La Diabla. Revista pedagógica del Teatro Español* 28 (2017).
- García Villalba, Miriam. “Los días de la nieve. Conejero, Alberto. Pról. Laila Ripoll. Madrid, Ediciones Antígona, 2018, 67 pp.”. *Don Galán. Revista de investigación teatral* 9 (2019).
- García Villalba, Miriam. “La Obra Nacional de Auxilio Social y sus víctimas: *Los niños perdidos* (2006) de Laila Ripoll”. *Cuadernos de Aleph* 12 (2020a): 24-39.
- García Villalba, Miriam. “Un viaje a la destrucción de la Humanidad: *Donde el bosque se espesa*

- (2018) de Laila Ripoll”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 22 (2020b): 223-241.
- Garnelo Merayo, Saúl (2005). “La estética de la recepción según Sanchis Sinisterra: *El lector por horas*”. *Estudios Humanísticos. Filología* 27 (2005): 303-316.
- Gómez Rubio, Gema (2019). “Un espacio en la mente del espectador”. Emeterio Díez Puertas (ed.). *Poliedro. Acerca de Juan Mayorga*. Madrid: Ediciones Antígona: 123-139.
- Ionesco, Eugène (1965). *Notas y contranotas: estudios sobre el teatro*. Buenos Aires: Losada.
- Jung, C.G. (1988). “Nietzsche’s Zarathustra”. *El libro de los símbolos*. Köhl: Taschen.
- Lodi, Enrico (2017). “La guerra en escena: ¡Ay, Carmela! de José Sanchis Sinisterra, entre memoria y conciencia traumática”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos* 1 (2017): 115-126.
- Marshall, Bruce (ed.) (1984). “The Human Body: The Eye, Window to the world”. *Libro de los Símbolos*. Köhl: Taschen.
- Mayorga, Juan (2016). *Elipses*. Segovia: La Uña Rota.
- Melville, Herman (2007). *Moby Dick o La ballena*. Almería: Ediciones Perdidas.
- Revilla, Federico (2021). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez-Moreno, Josehp. “Una visión de lo venidero: breve estudio de Apocalipsis 22:1-5”. *Theologika* 28 (2013): 184-205.
- Segato, Rita (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Universidad del Claustro de Sor Juana, México DF: Tinta Limón.
- Segato, Rita (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.
- VV. AA. (2011). *El libro de los símbolos*. Köhl: Taschen.
- Zúñiga-López, Gabriela Karina. “Breve lectura de *Moby Dick* desde la poética del agua de *Bachelard*”. *Espéculo. Revista de estudios literarios* 28 (2010).