

# 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

---

<b>Los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina en las obras de Pompeyo Audivert y Pablo Caramelo</b>	167-187
Maximiliano de la Puente	
<b>Performance, espectralidad y ritual: <i>ANTIVISITA</i> como dispositivo escénico para representar la ausencia radical</b>	189-215
Mariana Eva Pérez y Miguel María Algranti	
<b>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</b>	217-239
Mora Hassid	
<b>Cuerpos y memorias transculturales de la guerra (de Malvinas) en <i>Two Big Black Bags</i> de Julieta Vitullo (2023)</b>	241-261
Verónica Perera	

#### **AFECTOS Y EFECTOS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN EL TEATRO CHILENO**

---

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

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

# KAMCHATKA

## REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

---

### MEMORIA Y AUSENCIA EN EL TEATRO DE ALBERTO CONEJERO

Memory and Absence in the Theatre of Alberto Conejero

---

MARKEL HERNÁNDEZ PÉREZ

Universidad de Granada (España)

markel@ugr.es

Recibido: 2 de marzo de 2023

Aceptado: 7 de noviembre de 2023

<https://orcid.org/0000-0002-3738-6053>

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.26221>

N. 23 (2024): 71-87. ISSN: 2340-1869

---

**RESUMEN:** El presente artículo indaga en la actualización del drama histórico y político que el dramaturgo Alberto Conejero practica en su teatro, donde acude a figuras tanto históricas como anónimas para relacionarlas con el presente del espectador. El objetivo del estudio es, por tanto, comprobar la presencia de los temas históricos tanto intranacionales como internacionales y su relación con la recuperación ética de la memoria; en aras de extraer conclusiones resultantes que, por un lado, ilustren y critiquen la dramaturgia del autor y, por otro lado, sitúen sus obras en el panorama teatral español actual a partir de perspectivas teóricas. Estudiaremos su teatro a través de los paradigmas metodológicos del metadrama (García Barrientos, 2003), la mediación (Trecca, 2016), la memoria histórica (Reyes Mate, 2016), la historia desde abajo (González, 2013), la dramaturgia histórica (Mayorga, 2007), el teatro de la memoria o postestimonial (Floek, 2019) y el teatro de la ausencia que practica el propio Conejero. Esta tesis se aplicará a tres de sus obras más célebres y las estrategias dramáticas desde las están creadas: la retrospectiva analéptica en *La extraña muerte de una cupletista contada por su perro*, la representación de la ausencia en *La piedra oscura* y la actualización de las personas del pasado en *Los días en la nieve*.

**ABSTRACT:** The following article investigates the updating of the historical drama made by the playwright Alberto Conejero in his plays, in which he brings back historical figures as well as anonymous ones in order to relate both of them with the present of the spectators. Thus, the target of the study is to check the presence of historical subjects, both national and international, and their relation to the ethical recovery of the memory; for the sake of getting resulting conclusions that, first, illustrate and critic the playwriting of the author and, second, place his plays in the Spanish current theatre outlook through several theoretical viewpoints. We will study his theatre through methodological paradigms as the metadrama (García Barrientos, 2003), the mediation (Trecca, 2016), the historical memory (Reyes Mate, 2016), the underhistory (González, 2013), the historical playwriting (Mayorga, 2007) and the theatre of memory or postestimonial theatre (Floek, 2019) and the stand absence practiced by Conejero. This thesis will be applied to three of his most celebrated plays and their playwriting strategies: the analeptic retrospective in *La extraña muerte de una cupletista contada por su perro*, the representation of the absence in *La piedra oscura* and the updating of past people in *Los días en la nieve*.

**PALABRAS CLAVE:** Dramaturgia, memoria, historia, teatro político, literatura comprometida.

**KEYWORDS:** Playwriting, Memory, History, Political Theatre, Committed Literature.

La dramaturgia de Alberto Conejero López (Jaén, 1978) encuentra la inspiración en el texto de Pascal Quignard a propósito de la figura de Butes, uno de los navegantes que acompañó a Orfeo y los argonautas en su expedición y que hoy ha sido olvidado:

Hay olvidados del recuerdo del mundo. Hay que ceder un poco de agua pura, es decir, un poco de lengua escrita, a los viejos nombres que ya no se pronuncian. Hay que inclinarse y exhumar las tumbas que se han perdido entre las hierbas y los siglos y las piedras. Hay que abrir un instante la puerta de un libro a estos héroes de la vida legendaria o a estos fantasmas de la vida histórica que han sido abandonados (Quignard, 2012: 23-24).

El descubrimiento de esas líneas fue para Conejero la idea precisa de lo que perseguía en su escritura: “La entrega de un teatro que ceda una silla a los olvidados del mundo, a los fantasmas olvidados de la Historia, a aquellos que quizá encuentren en el escenario algo de justicia, algo de memoria, y por qué no, algo de piedad y de descanso” (Conejero, 2017b: 174). Ese es el germen de sus producciones, el ostracismo de los fantasmas abandonados para la historia pero que, no obstante, conforman la historia mínima, la que ha perdurado en la subjetividad individual hasta nuestros días.

Esas presencias del pasado son canalizadas por el autor, quien les otorga presencia: “El teatro hace que el pasado sea coetáneo, exista. Durante la función no existen el pasado, presente y futuro. El teatro abole la historicidad que nos condena a hombres y mujeres al mismo tiempo” (Conejero, 16/12/2019). Esa abolición de la linealidad de la historia tiene lugar debido a la presencia fáctica de los cuerpos de los actores y los espectadores, están aquí y ahora, compartiendo el mismo lugar y tiempo, lo que Dubatti denomina “convivio” (2016: 6). El teatro rompe las paredes del tiempo y el espacio, genera nuevos lugares y nuevos presentes, se convierten en materia líquida. El autor desarrolla esta idea siguiendo la teoría dramática de su maestro Juan Mayorga:

Todos los hombres somos contemporáneos. Más allá de la condición histórica, hay la condición humana, la Humanidad. [...] Porque la condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que anuda dos tiempos y permite sentir como coetáneo nuestro al hombre de otra época (Mayorga, 2007: 1).

El teatro permite la suspensión del tiempo por medio del poder de la contemporaneidad humana: la historia de cualquier hombre, sea cual sea su época, puede sobrepasar las barreras de su período. La función de la pieza dramática que quiera reflexionar sobre la historia no consistiría en la evocación y reproducción de un pasado, sino en crear puentes extraordinarios que no tendrían posibilidad de existencia fuera de los límites de la escena.

La concepción de la historia de Conejero converge en su visión particular de la memoria: “Entiendo la memoria como una lectura responsable del pasado” (Conejero, 2019a). El acto subjetivo de recordar no es único, sino que abarca multiplicidades, y conduce a la necesidad de distinguir cuánto del pasado sigue operando en el presente. Como veremos después, el dramaturgo jienense aplica la concepción de la memoria en sus obras, una tesis desarrollada por Reyes Mate:

La memoria [...] es una lectura moral del pasado, no solo quiere contar hechos, sino que busca el sentido de ellos, el sentido que tiene que tener el pasado para nosotros. Por eso mismo, el que recuerda, de alguna manera, se siente interpelado por la responsabilidad de ese pasado (2016).

En la acción de recuperar la memoria lo que se busca es la influencia del pasado sobre el presente para darle un nuevo sentido a este tiempo. Aquí destaca el papel del recordador y su compromiso, la responsabilidad de comprender y enmendar. A esto, el autor propone la noción de “el deber de la memoria” (Reyes Mate, 2016), articular el pensamiento hacia los olvidados para enmendar la deuda para con ellos. Para saldarla, el Reyes Mate propone la reflexión en los aspectos que nos convierten en sociedad: perseguir la verdad y la justicia, repensar la política, la ética la estética, la moral y el propio concepto de ciudadanía desde esa experiencia con la memoria, tener en cuenta en todo momento qué es lo que ha sucedido para que esto no se repita en el futuro; en pocas palabras: “Hacerse cargo del otro” (2016).

Si aunamos las teorías sobre la historia y la memoria, conformaremos la estructura del subgénero dramático que practica Conejero, el teatro de la memoria:

Que habla tanto de la época que describe como de la época que la escribe. No pretende sin más restaurar una imagen del pasado. Asume su posición frágil, inestable. No es siquiera “teatro documento”, tampoco “teatro histórico”. (Conejero, 2017b: 175).

Se trata de un teatro que supera el modelo del drama histórico y el teatro documento, proponiendo un relato del recuerdo de un sujeto del pasado, un relato imbricado dentro del propio mecanismo teatral, si no es acaso su misma estructura, por lo que más que un drama, es un “metadrama”, donde “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.” (García Barrientos, 2003: 232). Este teatro se enfrenta contra el ostracismo a través de una recuperación subjetiva, moral y comprometida del pasado:

No basta un relato que se atenga solamente a la relación de los hechos — como se entendió durante demasiado tiempo la Historia y del que nació un teatro que podríamos denominar “teatro histórico”—, sino una lectura ética, la que nos pone en riesgo, nos compromete (Conejero, 2017b: 175).

La dramaturgia de Conejero se inserta dentro de un teatro de la memoria postestimonial (Floeck, 2019), donde no son los sujetos que han tenido la experiencia traumática quienes la escriben, sino las generaciones posteriores a ellos. Un teatro que, como comprobaremos en las obras siguientes, procura una memoria más crítica y colectiva, una memoria que parte de casos singulares con intención de universalizarlos. Más que una memoria, presenta una “contramemoria” (Floeck, 2019: 483), una versión no maniqueísta ni acusatoria, con una gran apuesta estética y autorreflexiva, donde se rechaza el ilusionismo aristotélico para “facilitar la representación de una realidad irrepresentable por razón de su atrocidad” (Floeck, 2019: 484). Un teatro que, en definitiva, oscila entre el distanciamiento documental y la participación emocional con el espectador, y donde siempre existe explícitamente la figura subjetiva de un “mediador” (Trecca, 2016), el cual opera en distintos niveles metadramáticos.

Comencemos ahora a investigar las obras más sobresalientes del autor a través de los conceptos y perspectivas que acabamos de resumir. Las tres obras que se han escogido como corpus de estudio corresponden a tres claros ejemplos del teatro de la memoria de Conejero, donde cada una tiene su propio mecanismo dramático y sus protagonistas son testigos, víctimas y, especialmente, supervivientes de la Guerra Civil española, considerando que esa supervivencia se ha enfrentado a la pérdida de sus seres más queridos.

## LA EXTRAÑA MUERTE DE UNA CUPLETISTA CONTADA POR SU PERRO.

### TRAGICOMEDIA (CASI MUSICAL) DEL MADRID ESPIRITISTA Y BOHEMIO

Obra puesta en escena únicamente como lectura dramatizada en la Sala Berlanga de Madrid en 2014, *La extraña muerte de una cupletista* reconstruye la vida de la cantante Consuelo Bello, La Fornarina, pero también forman parte de la historia otros personajes del Madrid bohemio de su época, como el compositor Juan José Cadenas, Álvaro Retana, el poeta nigromante Fernando Villalón, Tina de Jarque, Emilio Carrere, Enriqueta Serrano o Artemio Precioso, entre otros. De nuevo, el autor llama la atención sobre la falta de rigor histórico y realista donde corresponda:



La obra no guarda ninguna pretensión de documento [...]. Si alguna vez existió un purista sicalíptico, es harto improbable que siga con vida en nuestros días. Pero si por arte de birlibirloque quedara alguno, sepa disculpar tanta licencia en el relato de lo licencioso (2014: 129).

El relato recorre tres décadas de la historia española desde los inicios bohemios del siglo XX hasta la llegada de la Guerra Civil, pero la construcción de la obra cuenta con una arquitectura más compleja, ya que el relato del pasado se cuenta desde el mismo año de la muerte de Franco a través de un narrador intradiegetico: Álvaro Retana, convertido en perro debido a un encantamiento, es quien evoca el pasado para un receptor con quien conversa, el responsable de la perrera municipal, a quien tiene que convencer para que le permita quedarse junto a la tumba de Consuelo:

EL PERRO.- No siempre fui un perro.

JUAN.- ¿Hablas de otra vida? ¿Te reencarnaste o algo así? ¿Fuiste un recaudador de hacienda, un banquero?

EL PERRO.- No tuve suerte. En esta vida. Porque solo hay una vida.

JUAN.- Y los perros no hablan, ¡no te joroba!

EL PERRO.- Salió mal. [...]

JUAN.- ¿Quién eres? ¿Quién eres tú?

EL PERRO.- Ésa no es la pregunta. Mira esta tumba. Quién es ella. Ésa es la pregunta. Y ésta es la respuesta (137-138).

El diálogo en la primera escena entre el perro y el perrero sirve como historia marco para iniciar el relato analéptico de la obra y contar la vida de Consuelo Bello. Ese momento es el presente del narrador, el “tiempo de base del discurso” (Ricoeur, 1987), el momento de la enunciación que queda implicada en el relato, cuando se empieza a narrar el pasado y cuando el narrador está dentro de su historia con una retórica de persuasión.

La segunda escena sucede directamente en el Madrid de 1917, donde asistimos una sesión musical de la cupletista La Malibrán, y más tarde aparece Consuelo y canta un cuplé sobre su falta de oportunidades para brillar. Con el final de la canción entra Juan José, un periodista que se obsesiona con convertir a Consuelo en una estrella, siempre con la desconfianza contada por parte de Alvarito, amigo fiel de ella. Los años saltan de una escena a otra y según transcurre el tiempo, Consuelo consigue mayor fama en la capital. Llegamos a 1923, la buena fortuna de la protagonista comienza a encontrar obstáculos con los crecientes conflictos de España:

VILLALÓN.- Aquí se cierra este cuadro de desdichas que se llama España.

JUAN JOSÉ.- Exageraciones.



CONSUELO.- Ya recordamos el 98 con melancolía.

ALVARITO.- Hay algo absolutamente moderno en dejar de ser un imperio y algo terriblemente primitivo en dejar de ser un país.

CONSUELO.- ¿Cómo se llama?

ALVARITO.- ¿Quién?

CONSUELO.- El del final.

ALVARITO.- Capitán General de Barcelona Miguel Primo de Rivera (177-178).

El Madrid histórico que ha estado de telón de fondo hasta esta quinta escena de pronto toma un protagonismo inminente; el motor de acción de la obra no es otro sino el motor del propio “tiempo histórico” (Ruiz Ramón, 1989). Vivimos el golpe de Estado a través de cómo lo viven los personajes, preparando una especie de sesión de espiritismo, siendo testigos de los acontecimientos sin perder el sentido del humor. Otra de las situaciones que remiten directamente a su contexto es la que se da cuando, en 1926, Alvarito sale de prisión después de haber sido condenado por escándalo público por medio de imprenta, pero es indultado por la celebración de la hazaña del Plus Ultra al haber conseguido cruzar el Atlántico. Los siguientes cuadros dramáticos saltan en el tiempo, a 1935, cuando descubrimos que Juan José se ha aliado a los fascistas italianos y que Consuelo ha dado a luz a su primer hijo.

Más tarde, ya durante la guerra en 1937, volvemos a un teatro similar al de la escena inicial, salvo que la decadencia de la sociedad por el conflicto bélico ha erosionado el edificio y, por consiguiente, también el propio arte dramático, que todavía consigue aguantar los envites de la guerra. El teatro, tanto para los personajes, como para Conejero, se convierte en un lugar de refugio y resistencia, un espacio donde realinearse y rearmarse creando arte y comunidad.

Precisamente, el arte dramático y los espacios teatrales durante la Guerra Civil española se convirtieron en “cultura de guerra” (Alcalde Fernández, 2011), discursos y prácticas de combate más que meramente artísticas con el objetivo de concienciar y exhortar a la población en el conflicto, construyendo una identidad colectiva enfrentada a un adversario negativo a través de un relato construir un relato “legitimador, movilizador, coherente e inteligible” (Rodrigo, 2009: 13). Un buen ejemplo de estas prácticas más propagandísticas que teatrales eran las obras del llamado “teatro de urgencia” de Rafael Alberti (1980).

Volviendo a la obra de Conejero, dentro de este contexto previo, vemos que Alvarito presenta un espectáculo de marionetas grotesco, practicando otros lenguajes teatrales:

MARIONETA DE FRANCO.- ¿Me querrás, me querrás?

MARIONETA DE HITLER.- ¿Puede que sí, puede que no.

MARIONETA DE FRANCO.- Buahhhhh, buahhhhh.

MARIONETA DE HITLER.- Pero es que Benito es más bonito.

MARIONETA DE FRANCO.- Buahhhhh, buahhhhh.

MARIONETA DE HITLER.- Y su apellido tiene más letras que el tuyo. Cuando lo digo en voz alta, siento como si mil luciérnagas me llevaran por los cielos. Mu-sso-li-ni.

MARIONETA DE FRANCO.- Buahhhhh, buahhhhh. Haré lo que me pidas (Conejero, 2014: 209).

Como vemos, Alvarito escoge hacer un teatro de urgencia donde, sin necesidad de hacer una trama narrativa, representa como guiñoles satíricos a Franco y Hitler, haciendo de ellos “personajes dicotómicos, estereotipados y claramente definidos, a fin de que el público pudiera reconocer *ipso facto*” (Álvarez González, 2013: 74) y así que pudieran equipararlos y repudiarlos.

La inclusión de otros lenguajes teatrales en esta obra nos lleva a hablar de la presencia de la metateatralidad en la dramaturgia de Conejero, donde el autor explora otras fórmulas más allá de la presencia de personajes convencionales y demuestra que, aunque escriba desde el territorio de lo histórico, lo hace también desde el carácter de teatro contemporáneo y posdramático (Lehmann, 2006). Con esta intervención de los títeres el personaje de Álvaro satiriza la violencia de la Guerra Civil a través de la infantilización de las figuras de los dictadores y Conejero consigue crear un microclima cómico en medio de las ruinas de la ficción dramática. En el penúltimo cuadro, precisado en el 28 de marzo de 1939 (cuando los franquistas habían entrado en la capital), Consuelo, Alvarito y Juan José se reencuentran en el mismo escenario del principio de la obra (de nuevo, el teatro como lugar del convivio) y la cupletista canta una última canción antes de irse con Juan José para salvarse y que los soldados apresen a Alvarito.

Una vez en la cárcel, antes de ser fusilado, Alvarito conoce a su compañero de celda, quien le hace un sortilegio para que su alma escape de su cuerpo y se introduzca en el primer ser vivo que encuentre, que resulta ser un perro. La presencia de lo mágico no se trata como algo extraordinario y maravilloso, sino que es posible y está dentro del código de verosimilitud de la obra, que, recordemos, había iniciado con el espiritismo. Conejero, entonces, no propone un drama histórico al uso, sino una “fantasía histórica” (Spang, 1998), donde la ficción puede salirse de los márgenes históricos y aprovecharse de los elementos menos naturalistas.

En pocas palabras, *La muerte de una cupletista* se construye en base a un *flashback* desde un tiempo presente: “La retrospectiva analéptica, aunque la historia parezca no

sufrir gran subjetivización o tergiversación por parte del narrador, Alvarito” (Conejero, 2017b: 178). El receptor del relato dentro de la ficción, Juan, el encargado de la perrera municipal, no participa ni interrumpe en la narración y resulta afectado por ella cuando esta termina, y sirve para establecer un vínculo de identificación donde el espectador pueda reflejarse a sí mismo.

## LA PIEDRA OSCURA

Pablo Messiez fue el director que en 2015 materializó en el Centro Dramático Nacional *La piedra oscura*, una obra que, mediante una libre inspiración, narra los últimos días de Rafael Rodríguez Rapún, estudiante de Minas, secretario del Teatro Universitario La Barraca y pareja de Federico García Lorca. La documentación para la construcción de la dramaturgia partió de los testimonios de la familia cercana de Rafael y del fondo documental de su propia vida. Contar la historia jamás contada de Rafael es, precisamente, lo que hemos señalado al principio del artículo a propósito de Butes, Rafael es otro argonauta «olvidado del recuerdo del mundo» (Quignard, 2012: 23) y esta obra es su oportunidad de darle un espacio para pronunciarse.

La historia tiene lugar en agosto de 1937, en una “habitación de un hospital militar de campaña en el norte. Cerca el mar” (Conejero, 2017a: 64), los días antes al 18, fecha en que murió Rafael, exactamente un año después que Federico. Eso sí, en la ficción ese hospital de Santander está ya bajo la ocupación del bando nacional, a pesar de que en la historia la ciudad no cayó hasta el 17 de septiembre, por lo que el dramaturgo se toma la licencia de adelantar la realidad histórica: “El teatro, para hablar de lo verdadero, debe apartarse de lo real” (Conejero, 2019a).

No es la única licencia tomada, porque lo que cuenta la fábula son las conversaciones que tuvo Rafael con su guardia, un joven llamado Sebastián, personaje enteramente ficcional que sirve como mediador para llegar a Rafael, pero que tiene entidad propia. La primera escena de *La piedra oscura* es un monólogo que mantiene Sebastián sentado cara a cara con el público (de modo que sirve como *captatio benevolentiae*) y a quien cuenta su filiación al bando franquista para luchar en la guerra y defender su tierra. Con esta presentación, la identificación del público recae inmediatamente en él, Sebastián será nuestro cicerone en esta resurrección del pasado, nuestro mediador de quien no podemos acusar absoluta fiabilidad. Trecca habla de este encuentro con Sebastián como un prólogo que sirve como una “mediación desde el proscenio” (2016: 89).

Rafael despierta aturcido en la habitación del hospital de Santander y recibe la noticia de haber caído preso en la última ofensiva franquista. Poco a poco, comienza una conversación escueta con Sebastián, reacio a hablar con él, hasta que Rafael cae al suelo desmayado y entonces suena una voz: “Me voy a Granada y que sea lo que Dios quiera”.

Estas palabras proceden de la carta que escribió Lorca a su amante, Rafael, de manera que a través del elemento documental de la intertextualidad epistolar se amplía la acción escénica, la presencia/ausencia de Federico será el eje que vertebrará la obra y la relación en crisis (en el sentido de terminal) de estos dos personajes.

Paulatinamente, Rafael y Sebastián hablan cada vez más de sí mismos: el muchacho le cuenta que quería dedicarse a la música antes de la guerra, Rafael le habla de La Barraca, de las mujeres que conoció a lo largo de su vida. La conversación se trunca cuando el soldado le cuenta que han ordenado fusilar al prisionero cuando amanezca. El tiempo se acaba y Rafael le pide un favor, que dé el aviso a su hermana para que localice al actor Modesto Higuera y que cuide unos papeles que dejó el poeta, poemas y tres obras de teatro y discos de gramófono con conferencias. El protagonismo de Federico será cada vez más real, pasando de ser un personaje “ausente” a “latente” (García Barrientos, 2003), tanto que la escena vuelve a terminar con la voz de él, esta vez contando la propia conferencia referida, impartida en el Teatro Español para actores; y luego cuando Rafael relata su relación amorosa con él y hasta lee las cartas que el poeta le dedicaba, hablando de Federico en el tiempo presente, como si aún estuviera:

Es inevitable la marca del presente sobre el acto de narrar el pasado, precisamente porque, en el discurso, el presente tiene una hegemonía reconocida como inevitable y los tiempos verbales del pasado no quedan libres de una “experiencia fenomenológica” del tiempo presente de la enunciación (Sarlo, 2006: 64-65).

Rafael narra su pasado implicándose en el recuerdo, sabiendo que no alcanzará una verdad oculta, sino sencillamente comunicar con el lenguaje el objeto recordado, hacerlo presente con las palabras. La séptima escena la ocupa enteramente la voz de Federico leyendo una carta:

Y quema, por favor, nuestras cartas o escóndelas donde sólo tú puedas encontrarlas. Ahora todo lo miran. De mis papeles guarda *El público* y *La piedra oscura*, que no sé si dejé copia mecanografiada en algún lado. [...] No me despido de ti porque nos veremos pronto (Conejero, 2014: 126).

En este punto, la conjura del fantasma de Federico ha adquirido una presencia escénica casi en la misma categoría que el resto de personajes, incluso sin que su cuerpo llegue a materializarse. La ventaja es que se trata de una figura archiconocida, así que el público se identifica con lo que ya sabe, gracias a los “preconocimientos de la historia” (Spang, 1998), el bagaje histórico previo de los espectadores.

Llega el momento del fusilamiento de Rafael. A pesar del poco tiempo del que han dispuesto, ha conseguido crear un vínculo emocional fuerte con Sebastián y su despe-

dida es casi como la de dos amigos unidos por una experiencia única. En el final, Rafael clama por una memoria vengativa contra las injusticias cometidas:

Esos pagarán. Y les perseguiré la vergüenza hasta el último de sus días. No podrán levantar la cabeza sin que un dedo les señale “este enterró a tres inocentes en una cuneta”, “este sonrió en la tapia en la que fusilaban”. “Estos mataron a Federico, estos mataron a Federico.” Y tendrán encima miles y miles de ojos recordándoles cada segundo la sangre derramada. Y cuando entierren a Federico, cuando lo saquen de ese agujero y descansen en un cementerio, cuando por fin eso ocurra, esta tierra tendrá un futuro (Conejero, 2014: 131).

Sus predicciones, lamentablemente, se cumplen solo en parte, pues no toda la memoria ha sido recuperada, debido al “culto al olvido” (González Alcantud, 2021), la amnesia colectiva o la “desmemoria” (Colmeiro, 2005) que se estableció en la transición, cuando el tabú histórico era la norma. Con la reclamación de una memoria histórica respetuosa aquí se percibe más la voz del propio dramaturgo que la del personaje por la que se filtra, de nuevo el dramaturgo vuelve a utilizar la autoficción especular, no tanto para pensar a través del personaje histórico de Rafael, sino para pensar junto a él.

Rafael decide salir y enfrentar su destino con la apacibilidad de quien sabe que ha llegado la hora y lanza una cuestión fundamental al terminar: “Ahora alguien sabe quién fui. No voy a desaparecer del todo, ¿verdad? Nadie puede desaparecer del todo, ¿verdad?” (Conejero, 2014: 132). Aquí se condensa la tesis que ha impulsado la dramaturgia: nadie desaparece de la memoria para siempre si su historia ha sido contada y alguien la ha escuchado. La transmisión oral se convierte en la mejor herramienta para la constitución de una memoria legítima. *La piedra oscura* no solo reivindica la defensa de la memoria de Lorca, que por su personalidad y obra nunca ha sido del todo olvidado, sino también la de Rafael Rodríguez Rapún, apenas conocido hasta la escritura de esta pieza.

## LOS DÍAS DE LA NIEVE

El 28 de marzo de 2017 la actriz Rosario Pardo interpretó por primera vez en el municipio de Quesada, pueblo natal de Josefina Manresa, el monólogo titulado *Los días de la nieve*, con la dirección de Chema del Barco. La actriz, sola en escena, involucra su cuerpo en el proceso de conjurar el pasado y al sujeto redivivo, convirtiendo su cuerpo en una reserva de memoria cultural (Bennett, 2006) por el cual se transmite un trauma.

La obra nos enseña a la que fue la viuda de Miguel Hernández recordando su vida y los episodios que vivió junto al poeta, mientras termina de preparar un vestido encar-

gado. La reconstrucción de la biografía de Josefina se acerca más bien a los preceptos del teatro documental, sin embargo, Conejero insiste en lo siguiente:

No he pretendido reconstruir su vida ni convertirla en relato, sino –gracias a la capacidad que tiene el teatro y la ficción de suspender la muerte– atender al misterio de su existencia, convertirla en nuestra contemporánea y a nosotros en sus contemporáneos; que, durante la representación, Josefina sea presente, que podamos reconocernos en ella y también ella en nosotros. Para ver lo que su tiempo y nuestro tiempo comparten, para pensarnos en su alegría y en su dolor, en su historia y en nuestra Historia. Para que el rumor de una máquina de coser pueda despertar nuestros propios recuerdos (Conejero, 2018: 13).

La obra se nutre de las memorias publicadas de la costurera, la correspondencia con el poeta y los poemas suyos. Todos los elementos documentales establecen la base para construir un relato intimista acerca de cómo Josefina consiguió superar las peores dificultades económicas y sociales. Más que un texto de literatura dramática podría considerarse un extenso poema, debido a su escritura en verso y la persistencia de elementos poéticos a lo largo del discurso; la evocación del poeta Miguel Hernández desencadena la poetización del drama la vida en todos sus niveles: afecta al habla, a las acotaciones, al espacio escénico.

El relato tiene lugar en el taller de la costurera, donde el escenario está repleto de objetos textiles de la más diversa índole (telares de distintos colores y tamaños, una máquina de coser, maniqués, baúles repletos de más telas) y, colocado sobre un torso, un vestido azul mar. Sale la actriz y comienza el texto: “Yo sé que el tiempo no tiene un ruido. / Que el tiempo son las horas / y los meses / y los años. / Todo eso junto es el tiempo. / [...] Pero a mí el tiempo me habla así” (2018b: 21-22), entonces empieza el sonido del pedaleo de la máquina de coser Singer. El espacio sonoro de la obra está ocupado por el instrumento de su trabajo. La costurera realiza un ejercicio de constatación del tiempo, establece su aquí y ahora para poco a poco recordar e ir atrás en los años para recuperar la memoria de Miguel Hernández.

Al igual que ocurría en *La piedra oscura*, en este caso el protagonista no es la figura histórica principal, sino quien permaneció a su lado, esta es la perspectiva de la «historia desde abajo», aquella que aspira a «rescatar a los pobres y olvidados de la Historia, sus luchas y sus anhelos [...] ha de reconstruir cómo pensaban, sentían y actuaban las clases populares» (González, 2013: 12-18). Este paradigma indaga en los relatos no oficiales de la historia, en la vida de los socialmente no reconocidos que con sus acciones de la vida cotidiana han construido los relatos del pasado, con el objetivo de señalar las transformaciones que cada individuo ha sufrido por la historia y también el poder transforma-



dor de cada individuo sobre la propia historia.

Josefina cuenta su vida desde su infancia y, casi sin quererlo, no puede evitar hablar de Miguel: cómo se conocieron cuando él la pretendía, los primeros poemas que le dedicaba (“Satélite de ti no hago otra cosa, / si no es una labor de recordarte” (Conejero, 2018: 29)); el dolor de la muerte que sintió cuando falleció Ramón Sijé, las cartas que se intercambiaban estando él en Madrid (“Aquí, en Madrid, nadie se escandaliza / si ven a una pareja tumbada en el campo / uno encima de otro. / Estoy cansado de ocultarnos / cada vez que vamos a darnos una caricia” (32)), su primera ruptura y el año 1936 (“ya ha llegado la guerra / -la guerra, la guerra, la guerra- / no quiero nombrarla, / me he cansado de tenerla en la boca” (36)). Josefina cuenta el motivo por el que siempre fuera de luto: empezó a ir de negro cuando los milicianos republicanos mataron a su padre; ese color oscuro seguiría en ella con la muerte de su esposo años más tarde.

Pero su discurso se interrumpe constantemente y Josefina empieza a divagar, a buscar otros hilos a los que dirigir la conversación. Como apunta Sanchis Sinisterra: “La palabra del personaje se evade del aquí y del ahora del diálogo dramático y parece brotar de (o acceder a) otros tiempos y otros lugares, tal vez inexistentes” (2017: 15). Este tipo de personaje se correspondería más bien a lo que Sarrazac (2006) denomina “impersonaje”, un sujeto fantasma como una entidad abstracta o fragmentada que podría ser cualquiera, una subjetividad irreductible, “abocado a ese nomadismo y a ese camaleonismo” (2006: 367-366). En el fondo, la figura de Josefina es una metáfora para materializar un personaje con una eterna herida abierta.

La suya es un habla cortada (cortado como las versificaciones del texto dramático), un discurso fragmentario debido a la “teoría del vacío” (Young, 2000), el hueco entre el recuerdo en sí y el objeto recordado, cuando el vacío siempre afecta a la rememoración. Un habla que se enfrenta a la dificultad de decir (y, por ende, recordar), la experiencia traumática de la guerra y la muerte de su esposo. Josefina se comporta como si padeciera un Trastorno del Estrés Postraumático (TEPT) por la exposición cercana a la muerte vivida durante la guerra y la pérdida traumática de Miguel, ya que cumple con la sintomatología clínica: imágenes recurrentes y vívidas del pasado, sensación de irrealidad o de no ser uno mismo, evitación del suceso o todo lo que recuerde a él (como su negación inicial para hablar del tema), alteraciones severas en el estado de ánimo y comportamientos reactivos (como la ira que tendrá al final) (Bobes García, 2000). Con este personaje Conejero consigue retratar a una víctima de guerra y muestra, no las consecuencias inmediatas del conflicto, sino aquellas con las que se vive durante años y para toda la vida.

Sin embargo, es inevitable y pronto vuelve a hablar de él, recupera el hilo perdido, es inevitable para ella: “Me hace feliz hablar de Miguel / lo que yo quiero hablar de Mi-



guel” (44). Después de la muerte de su padre, la siguiente fue la de su primer hijo Manuel Ramón, y el dolor que les dejó pudo suavizarse con el nacimiento del segundo, Manolo Miguel, a quien el poeta dedicó las coplas de la cebolla. Miguel Hernández murió el 28 de marzo de 1942 en una cárcel de Alicante, pero Josefina siguió adelante como pudo, se trasladó a Elche en 1950 y poco a poco la guerra fue quedándose atrás, se dedicó a coser y con ello las texturas del tiempo se hilvanaban entre sí confundiendo los años: “A veces, cuando coso, / no sé muy bien si estoy dormida / o si estoy despierta, / y entonces pienso en Miguel, / o sueño con Miguel, / o pienso con Miguel / o sueño en Miguel” (60).

Josefina<sup>1</sup> transmite su historia a un receptor ausente, que es la clienta que ha venido a recoger el vestido que cose Josefina y que se ha visto involucrada en su relato. Ese personaje invisible es, en cierta forma, el espectador ficcionalizado, en la medida en que indaga en los entresijos de la vida de Josefina como el propio público. En ocasiones, Josefina detiene el hilo de sus recuerdos para dirigirse a ella directamente para hablar sobre el vestido azul mar, como un paréntesis en la narración que volverá a retomarse, y a medida que progresa la conversación unidireccional, la complicidad entre ambas aumenta y el personaje ausente se constituye como latente. Cuando el vestido termina de coserse y la historia del pasado llega a su presente, Josefina quiere conocer a su destinataria, al dejar en evidencia que sabe que ha mentido: “Desde que la vi sacar las telas de la bolsa / para pedirme que le hiciera un vestido, / supe que me estaba mintiendo, / que quería algo de mí, / algo que no soy yo, / algo que tiene que ver con Miguel” (62). Entonces sucede la anagnórisis y se revela su auténtica identidad: la clienta es una periodista que está investigando sobre una amante que tuvo Miguel Hernández estando en Madrid, lo que enfada considerablemente a Josefina. Este giro de guion hace que Josefina expulse de la tienda a su oyente, el vestido azul mar se ha terminado sin que su clienta se lo lleve.

Esta decisión del autor de convertir a la clienta en una periodista encubierta plantea la mercantilización de historias traumáticas. En el fondo, a la clienta/periodista no le ha interesado en absoluto ni el relato ni la persona detrás de él, solo buscar una burda noticia de prensa rosa referida al poeta Miguel Hernández. Con ello el autor realiza una crítica al falso ejercicio de memoria histórica de ciertos trabajos actuales, en lo que no se lleva a cabo una profundización en la vida del sujeto, sino que buscan la polémica, las historias comerciales: “Existe una particular obsesión con la memoria en los medios públicos españoles [...] estamos experimentando una inflación de memorias” (Colmeiro, 2005: 13-14). Este tipo de actitudes no hacen sino mantener la crisis de la memoria (Colmeiro, 2005) en su búsqueda cuantitativa (y no cualitativa) de relatos memoriales sin llenar el vacío real de la memoria, solo satisfaciendo la nostalgia.

<sup>1</sup> Igual que en *La muerte de una cupletista...*, la categoría de mediadora que asume el personaje de Josefina se correspondería a la “focalización subjetiva” (Trecca, 2016).

Ante la inutilidad del trabajo realizado, Josefina se desviste de su luto, se queda en enaguas y se pone el vestido azul. El dramaturgo nos brinda una imagen poética final en la que la protagonista se muestra en su esplendor, por lo que el cierre no recae en la palabra, sino en la imagen performativa y expresiva.

## CONCLUSIONES

Conejero consigue con su dramaturgia reformular la estructura del drama histórico para actualizarlo y contar la historia más reciente desde una perspectiva totalmente presente. Más que de un teatro de la memoria, la de Conejero se trata de teatro de la ausencia, porque, como hemos comprobado, sus obras señalan a personajes individuales, a esas personas en particular que faltan. El autor parte de la recuperación de las carencias personales concretas para así llegar a la memoria colectiva: “Teatro de la Memoria que somete al documento a la tensión de la ficción y a la ficción a la tensión del documento. Un teatro que pretende situar al espectador frente a una silla vacía, a esa ausencia recordada tan sólo durante el tiempo de la representación” (Conejero, 2017b: 180).

Podríamos definir sus obras como teatro de “posmemoria” (Hirsch, 1997), en la medida en que retratan a personajes históricos o personajes marginales que miran y reflexionan sobre su tiempo y recuerdan a una tercera persona, el protagonista de la memoria, así que es un recuerdo vicario, recuerda más lo vivido por otros que lo propio, porque cuentan las vivencias ajenas: Álvaro Retana recuerda a Consuelo Bello, Rafael Rodríguez Rapún recuerda a Lorca y Josefina Manresa recuerda a Miguel Hernández. En los tres ejemplos, todos hablan de sí para hablar de otro recordado, apropiándose de los acontecimientos de los terceros, hablando de ellos en presente, “el único tiempo apropiado para recordar y, también, el tiempo del cual el recuerdo se apodera, haciéndolo propio” (Sarlo, 2006: 10). En ellas tres, hemos visto dos tipos distintos de mediadores, una focalización subjetiva (Josefina y Álvaro Retana) y un mediador de proscenio (Sebastián), cuya función 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” (Trecca, 2016: 92).

Además, Conejero aboga por la no absoluta historicidad en sus textos frente al deber de la memoria, imaginando libremente la historia para adaptarla a su manera, siempre priorizando el contenido dramático por encima del histórico<sup>2</sup>. La historia es el telón de fondo, pero el auténtico motor del drama o el incidente desencadenante (Alonso de

<sup>2</sup> Como señala Mayorga, el maestro de Conejero, el objeto artístico está por encima del realismo documental: “El poeta no ha de ser fiel al documento sino a la Humanidad. A toda ella: a los hombres del pasado, a los del presente y a los del futuro” (2016: 155).

Santos, 2012)<sup>3</sup> no son los conflictos históricos, sino las relaciones entre los personajes. Para el autor: “El teatro es el arte de la primera persona del plural, del nosotros, es vínculo antes que conflicto” (Conejero, 2019). Los problemas interpersonales son el foco principal de sus producciones, cuestiones que reverberan en el espectador actual, porque de una forma u otra apelan a su experiencia individual en busca de la identificación.

Por último, sus obras coinciden en contener una presencia fundamental de la poetización del lenguaje cotidiano, lo que hace trascender a los personajes dramáticos a la categoría de personajes poéticos. Además, en cada obra se sirve de diferentes mecanismos dramáticos: impersonajes, intertextos, retrospección analéptica, solapamiento e intercalación del tiempo como una materia líquida que se funde con el presente, ficcionalización del espectador y juegos metateatrales. Alberto Conejero demuestra que la historia nunca deja de ser una fuente de inspiración, que siempre quedará memoria por rescatar y que el teatro es el espacio adecuado donde dar cuerpo y voz a los fantasmas del pasado.

<sup>3</sup> “Un tipo de acontecimiento que sucede en el transcurso de la obra de teatro y que tiene como finalidad activar la causalidad del desarrollo de la historia” (Alonso de Santos, 2012: 93).

## BIBLIOGRAFÍA

- Alberti, Rafael (1980). *Prosas*. Madrid: Alianza.
- Alcalde Fernández, Ángel. “1914 y 1936: «Culturas de guerra», excombatientes y fascismos en Francia y España durante el periodo de entreguerras”. *Amnis. Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques*, N° 10 (2011).
- Alonso de Santos, José Luis (2012). *Manual de teoría y práctica teatral*. Barcelona: Castalia.
- Álvarez González, Nelly. “El teatro como arma de combate durante la Guerra Civil en la España sublevada (Valladolid, 1936-1939)”. *Revista Universitaria de Historia Militar*, N°4, (2013): 64-87.
- Aurell, Jaume y Burke, Peter (2015). *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*. Madrid: Akal.
- Bennett, Tony (2006). “Stored Virtue: Memory, the Body and the Evolutionary Museum”. Radstone, Susannah y Hodgkin, Katharine, *Memory Cultures: Memory, Subjectivity and Recognition*, London: Transaction Publishers: 40-54.
- Bobes García, Julio (2000). *Trastorno de estrés postraumático*. Barcelona: Masson.
- Colmeiro, José (2005). *Memoria histórica e identidad cultural. De la postguerra a la postmodernidad*. Barcelona: Anthropos.
- Conejero, Alberto (2014). “La extraña muerte de una cupletista contada por su perro. Tragico-media (casi musical) del Madrid espiritista y bohemio”. *VVAA, II Laboratorio de Escritura Teatral*. Madrid: Teatroautor: 125-237.
- Conejero, Alberto. “Escribir (para el) teatro”. *Madrid es teatro* (2015).
- Conejero, Alberto (2017a). *Teatro 2010-2015*, Madrid, Antígona.
- Conejero, Alberto (2017b). “Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: Autoficción, im-personaje, retrospección analéptica e hiperleptis”. Romera Castillo, José (coord.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum: 174-180.
- Conejero, Alberto (2018b). *Los días de la nieve*. Madrid: Antígona.
- Conejero, Alberto “Teatro y memoria: de *La piedra oscura* a *La geometría del trigo*”. *La madraza, centro de cultura contemporáneo* (2019).
- Dubatti, Jorge (2016). *Teatro-matriz, Teatro-liminal*. Buenos Aires: Atuel.
- Floek, Wilfried (2019). “Hacer memoria en España. El desarrollo del teatro de la memoria desde los años de la Transición hasta la actualidad”. *Orillas*, N° 8: 469-487.
- García Barrientos, José Luis (2003). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- González, Miguel Román. “Eric J. Hobsbawm, la Historia desde abajo y el análisis de los agentes históricos”. *Rubrica Contemporánea*, N° 4 (2013): 5-22.
- González Alcantud, José Antonio (2021). *Literantropología. El hecho literario, entre cultura y con-*

- tracultura*. Madrid: Abada.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames; Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.
- Lehmann, Hans-Thies (2006). *Postdramatic theatre*. Londres: Routledge.
- López García, Daniel (2019). “La familia en peso”. Conejero, Alberto, *La geometría del trigo*. Madrid: Dos Bigotes: 7-20.
- Mayorga, Juan (2007). *La representación teatral del Holocausto*. Madrid: Real Escuela Superior de Arte Dramático.
- Peral Vega, Emilio. “Sobre Mayorga: teatro, historia, compromiso”. *La madraza, centro de cultura contemporáneo* (2020).
- Quignard, Pascal (2012). *Butes*. Madrid: Sexto Piso.
- Reyes Mate, Manuel. “Memoria histórica y ética de las víctimas”. *Pensamiento crítico* (2016).
- Ricoeur, Paul (1987). *Tiempo y narración*. Madrid: Cristiandad.
- Rodrigo, Javier (2009). “Presentación. Retaguardia: un espacio de transformación”. *Ayer*, 76, 13-36.
- Ruiz Ramón, Francisco (1989). “Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX”. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 18-23, 383-388.
- Sanchis Sinisterra, José (1985). *¡Ay, Carmela!*. Centro de Documentación Teatral.
- Sanchis Sinisterra, José (2017). “A. C. el infiltrado”. Conejero, Alberto. *Teatro 2010-2015*. Madrid: Antígona: 8-16.
- Sarlo, Beatriz (2006). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarrazac, Jean-Pierre (2006). “El impersonaje: Una relectura de *La crisis del personaje*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 8: 353-369.
- Spang, Kurt (1998). “Apuntes para la definición y el comentario del drama histórico”. Spang, Kurt (ed.). *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Ansoáin: Universidad de Navarra: 11-50.
- Trecca, Simone (2016). “Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último”. *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, N° 7: 79-94.
- Young, James (2000). *At memory's edge: after-images of the holocaust in contemporary art and architecture*. New Haven: Yale University Press.