

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.

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

DE LA MEMORIA HISTÓRICA A LA 'MEMORIA DE LO REAL' EN LA ESCENIFICACIÓN SOBRE LA DICTADURA FRANQUISTA

From historical memory to the 'memory of the real' in the theatre about Franco's Dictatorship

ALBA SAURA-CLARES

Universitat Autònoma de Barcelona/ GEXEL - CEDID

alba.saura@uab.cat

Recibido: 30 de noviembre de 2023

Aceptado: 22 de abril de 2024

<https://orcid.org/0000-0003-0199-6439>

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.27802>

N. 23 (2024): 47-70. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: La memoria democrática y el teatro que reflexiona sobre la guerra civil y el pasado franquista han sido una constante en la escena española desde 1975 hasta nuestros días. Su permanencia hasta la actualidad en la escena española es consecuencia del pacto de silencio y olvido que se asentó con la transición a la democracia en el país y de la debilidad de las políticas memorialísticas del Estado. El objetivo de este artículo es analizar las formas y procedimientos del teatro de la memoria sobre el pasado franquista en el siglo XXI, trazando una categorización desde el trabajo con la ficción documental hasta la expresión de las poéticas de lo real. Para ello, a través de una cartografía conformada por un amplio corpus de estudio (obras de Laila Ripoll, José Ramón Fernández, Pilar G. Almansa, Esther Lázaro, La Tristura, Mercedes Herrero y Marta Galán) se ofrece un panorama complejo sobre las formas de la memoria en la escena contemporánea en su vinculación con los materiales históricos y la irrupción de lo real a partir de tres ejes, los cuales permiten observar el tránsito de la 'memoria histórica' a lo que conceptualizamos como 'memoria de lo real'.

PALABRAS CLAVE: Teatro, Memoria, España, Poéticas de lo real.

ABSTRACT: The memory and the theater's engagement with civil war and the Franco dictatorship has been a constant in the Spanish theater since 1975. Present-day appearance on the Spanish stage is a consequence of the pact of silence that was established with the country's transition to democracy after Franco's death and the weakness of the state's policies of historical memory. The purpose of this article is to analyze the formats and procedures of the theater of memory about the Franco era in the 21st century. Here, I propose a recategorization of this work, ranging from documentary fiction to an expression of the dramaturgies of the real. Towards that end I map a large body of work, including those by Laila Ripoll, José Ramón Fernández, Pilar G. Almansa, Esther Lázaro, La Tristura, Mercedes Herrero and Marta Galán. Such a wide sample may offer a more complete picture of the forms of memorialization that persist in the contemporary moment based on three axes, through which we observe the transition from 'historical memory' to what we conceptualize as 'memory of the real'.

KEYWORDS: Theater, Memory, Spain, Dramaturgies of the real.

INTRODUCCIÓN¹

La memoria democrática y el teatro que reflexiona sobre la guerra civil y el pasado franquista han sido una constante en la escena española desde 1975 hasta nuestros días. El mismo se suma al desarrollo de los *memory studies* sobre las violencias ejercidas en el siglo XX y sus resonancias en el presente. Su permanencia hasta la actualidad en la escena española es consecuencia del pacto de silencio y olvido que se asentó con la transición a la democracia en el país y la debilidad de las políticas memorialísticas del Estado. En este sentido, pasadas dos décadas del siglo XXI observamos que la temática no se ha agotado, sino que se presenta desde nuevos procedimientos, en consonancia con las poéticas escénicas contemporáneas. Aparecen otras vías que enfatizan la recuperación del testimonio, el diálogo intergeneracional, la autorreferencialidad, la disolución ficcional y el énfasis en lo performativo. Se aúnan las prácticas escénicas actuales con la revisión del pasado, provocando un nuevo paradigma para el que propongo en este estudio el concepto de ‘memoria de lo real’.

El objetivo del artículo es analizar las formas y procedimiento del teatro de la memoria sobre el pasado franquista en el siglo XXI, trazando una categorización desde el trabajo con la ficción documental hasta una expresión propia de las poéticas de lo real. Para ello, la metodología se basa en la revisión bibliográfica del teatro de la memoria en España -y, particularmente, de las obras que conforman nuestro corpus-, el análisis crítico y mi propia experiencia como espectadora. Se combinan así los estudios teatrales y los estudios de memoria.

La estructura del trabajo se inicia con un marco teórico e histórico que incluye una conceptualización sobre los estudios de la memoria, su especificidad en la escena española y la presentación de las poéticas de lo real como práctica contemporánea. A continuación, se estructura el estudio en tres apartados, correspondientes a las tres categorías que se establecen: 1) De los ‘docu-mementos’ (Amo Sánchez, 2017) a la clarificación de materiales a escena; 2) Implicaciones del yo para el debate social y 3) El testimonio a escena y la ‘memoria de lo real’. Esta categorización ha precisado, a su vez, de un extenso corpus de estudio que permite observar los diferentes procedimientos estéticos en cada una de las categorías. El corpus está compuesto por obras de Laila Ripoll (*Los niños perdidos*, *El convoy de las 927* y *El triángulo azul*), *Vidas enterradas* (autoría colectiva), José Ramón Fernández (*J’attendrai*), Pilar G. Almansa (*Mauthausen. La voz de mi abuelo*), Esther Lázaro (*Les traces del silenci*), La Tristura (*Acciones para el Nuevo Mundo*), Mercedes Herrero (*Exhumación*).

¹ Esta investigación se ha llevado a cabo en el marco del GEXEL - Grupo de Estudios sobre el Exilio Literario y el proyecto de investigación “RealTeaXXI - Poéticas de lo real en el teatro del siglo XXI” (2021V/-TAJOV/003), UNED, IP Isabel Guerrero.

Materia cruda) y Marta Galán (*Forasters vindran...*). Estos trabajos nos permiten ofrecer un panorama complejo de las formas de la memoria en la escena contemporánea según su vinculación con los materiales históricos y la irrupción de lo real.

LA MEMORIA A ESCENA A PARTIR DE 1975

A partir de 1975, como estudia César Oliva en *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)*, todo cambió, pues en esta fecha “no sólo moría Franco, sino muchas otras cosas en España; principalmente, una forma de vida, unos hábitos, una manera de ser” (Oliva, 2004: 26). Quizás uno de los problemas es que a la muerte de Franco también quedaban soterradas muchas otras cosas en España: décadas de represión que habían generado hábitos, miedos, una manera de hacer, y a la que la escena sigue respondiendo hoy.

El franquismo había condicionado tanto la escritura a partir de las coordenadas de la censura, entre las que aparecieron grandes voces de nuestro teatro como Buero Vallejo, Alfonso Sastre o Martín Recuerda, por citar algunos ejemplos, como todo el campo teatral. Como estudia Mariángeles Rodríguez Alonso (2015), la palabra había aprendido a callar lo que el cuerpo podía mostrar en escena para eludir a la censura², pero también había determinado una forma de creación que, a la muerte del dictador, ya no encontraba cabida sobre los escenarios: se había generado un vacío en los artistas escénicos, acostumbrados a la creación controlada por la represión y el engaño a la prohibición (Rodríguez Alonso, 2015: 204-211). La sociedad, ansiosa de libertad, buscaba nuevas formas escénicas. Explotaban corporalidades grotescas, se tomaba la calle artísticamente, se retornaba al sentido de ritual o las compañías se adentraban en la exploración del *happening* y la expansión de los límites escénicos, como han estudiado Oliva (2004) o Sánchez (2006). Destacan de los ochenta montajes de compañías como La Cuadra de Sevilla, Els Joglars, Els Comediants, Dagoll Dagom, La Cubana o La Fura dels Baus, entre las distintas expresiones. En este contexto de renovación formal, comienza a surgir en el teatro otro interrogante: cómo asumir el pasado y reflejar la memoria de los años de represión vividos.

El contexto memorialístico español

2 Como expresa Rodríguez Alonso: “Cuando la palabra es censurada deviene necesario hacer decir al cuerpo. El gesto, la mímica, el empleo de signos, la creación de códigos nuevos y la interconexión significativa de los mismos hace portadora de valores y mensajes que tenían vedado el camino de la palabra. Si bien la censura lo era también del texto espectacular mediante la asistencia de censores al ensayo general; siempre resultaría más fácil cifrar el mensaje prohibido en los signos escénicos que en la palabra dramática” (Rodríguez Alonso 2015, 207).

Cuando hablamos de memoria, se debe puntualizar que nos situamos ante un paradigma transnacional que abarca del siglo XX hasta nuestros días. También transgenérico, pues literariamente se halla en consonancia con la narrativa memorialística o la poesía de la experiencia. Conceptualizaciones como las de Marianne Hirsch (1997) sobre la posmemoria, los trabajos de Elizabeth Jelin (2002) y Beatriz Sarlo (2005), los estudios de Maurice Halbwachs (2011) o los debates abiertos por *Los abusos de la memoria* de Tzvetan Todorov (2017), entre otros, dan cuenta de ello y sustentan teóricamente nuestra visión.

Existe un correlato entre la relación que cada país mantiene con su memoria y la finalización de las violencias vividas y el tránsito hacia su democratización. Las características de la transición española, tras casi cuarenta años de dictadura franquista, generaron que en muchos aspectos no se resolviera el conflicto social y estatal que el régimen había generado, lo que Char Prieto denomina como “el Holocausto olvidado del franquismo” (2011: 38), por el que reclaman diferentes agentes desde ámbitos sociales, políticos, artísticos o académicos. La muerte natural del dictador en España dio comienzo a una transición que no ha estado exenta de controversias. Los análisis de Aguilar Fernández sitúan en la débil situación económica, las amenazas terroristas continuas y el temor a un futuro golpe de Estado algunas de las causas para instaurar un “deseo obsesivo de ‘nunca más’ repetir la guerra” (2008: 236), un pacto de silencio y una política de olvido. Por ello, el “relato mítico de la Transición” (Montoto Ugarte, 2014: 126³) ha sido puesto en tela de juicio con más determinación en los últimos años y, especialmente, desde las generaciones más jóvenes.

El problema de este contexto transicional no es la construcción de un necesario espacio de consenso, sino los discursos y planteamientos que con este fin se aceptaron, en ocasiones claudicando ante la dictadura, la cual impidió un juicio público a los actos cometidos por el régimen y dejó sin espacio legal los crímenes, tanto de guerra como los que tuvieron lugar durante la dictadura. En este sentido, a partir de 2007 se esperaba un cambio de paradigma con la aparición de la Ley de Memoria Histórica bajo el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero, pero no siempre fue todo lo eficaz que se anhelaba. En este siglo XXI, continúa siendo la labor asociativa (con paradigmas como la Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica ARMH o el Foro por la Memoria), entre tantas otras, la clave del trabajo por devolver el respeto y dignidad a las víctimas. Se suman a ello nuevas políticas gubernamentales, como la Ley de Memoria Democrática de 2022, durante el gobierno del también socialista Pedro Sánchez, así como la proclamación en 2023, en su tercer mandato, de un Ministerio de Presidencia, Relación con las Cortes y Memoria Democrática, bajo la figura de Félix Bolaños. La in-

³ Montoto Ugarte, Marina. “Una mirada a la crisis del relato mítico de la Transición: la “Querrela argentina” contra los crímenes del franquismo”. *Kamchatka* 4 (2014): 124-145.

corporación de la línea de Memoria Democrática como eje en el mismo refleja un énfasis en las políticas a desarrollar.

Así, el campo de la memoria, entre otros agentes, ha encontrado en el ámbito cultural un pilar determinante para su desarrollo. La escena española sigue respondiendo, como se trata en este artículo, a problemáticas que no han hallado el reconocimiento merecido desde otros enclaves estatales. Los caminos para ello han variado desde 1975 hasta nuestros días, adecuándose y evolucionando junto al arte escénico en España.

Fases del teatro memorial español

Wilfried Floeck y Ana García Martínez (2011) remiten a José Sanchis Sinisterra como el primero en proponer la noción de ‘teatro de la memoria’ y hacer referencia a un nuevo modelo dramático caracterizado por “una tendencia a la despolitización, a la plasmación multiperspectivista, a la subjetivización de la perspectiva, a la fragmentación y estructura abierta de la acción dramática, a la complejidad de las estructuras espacio-temporales y a la pluralidad de los lenguajes dramatúrgicos” (2011: 103). A ello añaden que se trata de “un teatro de la duda que se hace preguntas sin dar soluciones totalitaristas. Pero, a pesar de su escepticismo ideológico y su carácter lúdico, manifiesta un auténtico compromiso ético frente a la historia reciente” (2011: 104). En el prólogo a la publicación de *Himmelweg*, de Juan Mayorga (2011), Manuel Aznar apuntala a su vez la conceptualización sobre este término al analizar cómo la obra es “una ‘ficción libre’ de un dramaturgo que no es ni quiere ser historiador, cuyo objetivo no es la reconstrucción arqueológica de un hecho real, sino la invención de una estructura dramática que sirva para construir una experiencia en el espectador o lector actuales” (2011: 27). Así, el “teatro de la memoria” para Aznar lo compone aquella obra que, “inspirada en un hecho histórico”, “quiere proyectar nueva luz y plantear preguntas al pasado, pero también y sobre todo al presente” (2011: 28) para conseguir que haya no sólo una reflexión “sobre las ‘responsabilidades’ de los personajes, sino también, claro está, sobre nuestras propias responsabilidades” (2011: 29).

En España nos referimos generalmente al concepto de ‘memoria histórica’ que acoge el sentido de memoria cultural y colectiva y se refiere a los hechos ocurridos durante la guerra civil y el franquismo. Para enfatizar esta especificidad histórica, Manuel Aznar Soler se decanta por “memoria democrática” (2015), con el fin de establecer el espacio de reflexión entre el golpe de Estado de 1936 y la nueva sociedad que arriba con la transición. Este teatro se ha articulado de diferentes formas con el discurrir del tiempo. Por ello, Floeck y García Martínez (2011) y García Martínez (2016) realizan una propuesta por fases.

Establecen una primera fase de reconciliación, consenso e identificación desarrollada

entre 1975 y 1983, fruto del espacio de la transición que hemos explicado. Se articulan en ella “éxitos teatrales que corresponden a la política oficial de la reconciliación y del consenso” (2011: 108). La segunda fase será de transición y la ubican entre 1987 y 1990. El cambio de paradigma lo compondrá el estreno de la afamada obra *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra en 1987. La tercera fase, iniciada en 1993 y hasta el presente, es la de justicia y reparación, donde aparecen, según Floeck y García Martínez (2011), la posmemoria y metamemoria. Un tiempo de verdadera explosión de obras, un boom memorialístico que llega hasta nuestros días encabezado por la generación de los nietos y las nietas, quienes reflexionan sobre los límites de la memoria y la necesidad de recordar. Así, a partir de los noventa comienzan a aparecer textos teatrales donde “es ‘el espíritu mismo de la transición’ lo que se pone en tela de juicio” (Amo Sánchez, 2014: 48).

Hay una lucha clara contra la desmemoria y una búsqueda por construir una memoria colectiva. Se ubicará en lo que denominaría Marianne Hirsch (1997) como posmemoria. Este término hace referencia a la relación que la generación siguiente a los hechos tiene con el trauma personal, colectivo y cultural, de vivencias que solo recuerda por historias, imágenes o testimonios. Para Álvarez Solís, “la *posmemoria* no consiste únicamente en el acto de recordar lo que no se ha vivido o la recepción autobiográfica de narrativas y obras artísticas producidas por una segunda generación”, sino que se articula como “un paradigma crítico que desvela los traumas no tematizados por una sociedad” (2015: 42-43). Este resulta el punto de mayor interés en el desarrollo del teatro español actual.

Antonia Amo Sánchez (2020) realiza una lectura de las teorías de la posmemoria de Hirsch en relación con la escena española que resulta muy pertinente. Como apunta esta investigadora, a finales de los noventa comienza el proceso de lo que Hirsch denomina “memoria heredada”: “Una ‘donación’ de la memoria que condiciona el imaginario de una generación dominada por historias no vividas” (Amo Sánchez, 2020: 46-47). Sin embargo, las condiciones del caso español generan que no se trate “tanto de asumir el legado como de fomentar las condiciones de su herencia” (47). La generación llamada de los nietos y nietas (ya bisnietas/os) es ahora la que invita a la reflexión y convoca al testimonio, como se mostrará en muchas de las propuestas teatrales, consciente de que no debe solo recibir el legado de la memoria, sino fomentar su transmisión.

Aplicando las teorías de Hirsch, Orazi (2021) analiza los ejes de memoria y posmemoria en relación con el teatro español. Precisa que existen víctimas directas e indirectas, quienes sufrieron la violencia (asesinados, desaparecidos, torturados, exiliados...) y quienes padecieron sus consecuencias, los seres queridos que soportaron sus ausencias y su dolor. Son “portadores de postmemoria implicados” (2021: 256). Junto a ellos, también existen los portadores no implicados, “los observadores ajenos, como estudiosos e investigadores, creadores y artistas” (2021: 256). Estos portadores de postmemoria im-

plicados y no implicados dialogarán a través de los diferentes ejemplos de nuestro corpus. Además, debemos pensar que estos últimos, los no implicados, como señala Orazi (2021), son capaces de analizar desde una distancia crítica que puede llegar a adquirir mayor lucidez, porque al acto de recordar le afecta radicalmente el trauma, lo que provoca vacíos, añadidos o confusiones que la memoria siempre genera.

En el teatro actual, la memoria y posmemoria se ponen en evidencia, así como recurrentemente se tiende a lo metamemorialístico, como apuntan Floeck y García Martínez (2011). Es decir, en los textos se autorrepresenta lo memorial y se reflexiona sobre su propia función, sus estrategias y significado individual y colectivo. Pero más allá de dicha caracterización, se puede percibir en el siglo XXI cómo esa tercera fase se está viendo marcada por una nueva dirección poética, donde la reflexión en torno a la memoria se encara desde nuevos procedimientos que revisitan el teatro documental e incorporan la eclosión de las poéticas de lo real.

En su *Teatro político*, en los años treinta, Erwin Piscator (1976) marcó las claves de lo que se ha conocido con dicho nombre y que extendió la reflexión sobre el llamado teatro documento. A partir de esta base, Peter Weiss (1968) esgrimía unos afamados 14 puntos en *Notas sobre el teatro documento*. Plantea un desarrollo dramático a partir de materiales no intervenidos y auténticos que no varíen su contenido, aunque se reelaboren hacia la forma escénica.

El espacio generado tras la II Guerra Mundial y el Holocausto nazi, así como los diferentes enfrentamientos bélicos y regímenes autoritarios de Europa a Latinoamérica, supusieron un cambio de paradigma hacia la rememoración de la violencia acontecida; es lo que Beatriz Sarlo denominó como “giro subjetivo” (2005); es decir, una restauración de “la razón del sujeto” donde “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (Sarlo, 2005: 22). Esta conceptualización parece intensificarse en la escena contemporánea, donde el teatro se redescubre en los parámetros y la experimentación con ‘lo real’. Las llamadas poéticas de lo real aglutinan disímiles expresiones escénicas cuyo nexo es una revisión de la relación con los hechos y el tratamiento de lo real. Como hemos definido en otro trabajo, propuestas que “enfatan su carácter no mimético, poniendo así en cuestión la relación que se ha establecido entre la mimesis, como imitación de lo observado, y la realidad fuera del teatro” (Guerrero & Saura-Clares, 2024: 13).

No solo se trata de una estética realista, sino de la composición de un discurso que enfatiza la experiencia y la puesta en evidencia de la realidad en sí misma, sin mediación de la ficción, pues “las poéticas de lo real ya no imitan la realidad externa o, al menos, no se restringen a esto, sino que incorporan la realidad en la escena y crean un nuevo

sentido de la teatralidad en los escenarios del siglo XXI” (Guerrero & Saura-Clares, 2024: 14). Se eliminan o reconfiguran los lazos ficcionales; se propone un viraje de la representación a la *presentación*; se sitúa al público en una relación directa con lo subjetivo y lo íntimo, desdibujando o llegando a borrar la noción de personaje convencional; se trabaja con datos de la propia vivencia; se exponen los procesos creativos o se interesa por las vidas cotidianas⁴. También se recuperan y amplían postulados del teatro documento, como en el extendido uso del *verbatim* (que presenta la transcripción concreta, sin intermediaciones dramatúrgicas, de un material, como un juicio), se incorporan intérpretes no profesionales o se utilizan diversos procedimientos para la incorporación directa de testimonios.

La incorporación de esta poética a la lectura memorialística del pasado franquista se torna especialmente interesante. Los casi cuarenta años que distan del final de la guerra al fallecimiento de Francisco Franco alejan a muchos testigos de los hechos y distancian al espectador actual más joven de los mismos. El cambio de paradigma se está percibiendo paulatinamente en los caminos que van de la ficción histórica a la incorporación de procedimientos de las poéticas de lo real. Los materiales que habían alimentado el trabajo dramático se llevan directamente a escena; aparecen los testimonios de forma directa, no a través de la ficción; se conciben piezas desde estrategias autorreferenciales o se transita hacia nuevos códigos interpretativos, entre otros aspectos que se observarán. Esta nueva mirada escénica sobre la memoria permite, según postulo en esta investigación, un acercamiento con el público que se torna más directo, más humano, más presente y menos histórico, lo que le habilita revincularse con los hechos del pasado. Se plantea en el análisis posterior, por tanto, una cartografía que conduce, a partir del corpus elegido, a observar dicho viraje y sus diferentes expresiones.

FORMAS DE LA MEMORIA EN EL SIGLO XXI: FICCIÓN, DOCUMENTO Y LO REAL

Ante el contexto presentado, pasadas dos décadas del siglo XXI, podemos aseverar que el teatro de la memoria no se ha agotado en su presencia, sino que la misma se mantiene, aumenta y se bifurca en los diversos caminos de las memorias sobre la dictadura fran-

⁴ Sobre las poéticas de lo real, en nuestro estudio realizamos tanto una revisión histórica del concepto crítico como una propuesta de categorización a partir de tres ejes, tres procedimientos para el análisis de las escenificaciones y textos dramáticos: “compromiso con la acción”, “compromiso con la interpretación” y “compromiso con el público” (Guerrero & Saura-Clares, 2024), observando así dónde se sitúa la tensión para la expectación de ‘lo real’. Destacan, de entre los trabajos anteriores sobre esta tendencia, el libro de José A. Sánchez (2007), Carol Martin (2010; 2013) y, recientemente, la publicación de Brownell (2021); la misma, además de estudiar la obra de la teatrera argentina Vivi Tellas, compone un importante marco teórico sobre las formas en que la crítica teatral y el ámbito académico ha conceptualizado esta categoría.

quista. Así, como se plantea en la hipótesis de este estudio, amplía sus parámetros temáticos y estéticos y su forma de trabajar con los materiales y la historia hacia el público.

El corpus que hemos seleccionado está formado por obras escritas en el siglo XXI que tratan temáticas variadas y reconstruyen la(s) memoria(s) sobre el franquismo. Ciertamente, una cuestión sobre la que no se profundizará en este estudio -basado en las estrategias formales-, pero que revierte un gran interés, es cómo la reflexión en torno a la memoria ha caminado de lo general a lo particular, de la violencia franquista a otras violencias, opresiones y abusos concretos, ligados a nombres propios de espacios, colectivos o personas; de la memoria histórica nacional a una reflexión territorial, individual, más precisa.

Si dirigimos la mirada a los aspectos formales y los procedimientos dramáticos y escénicos desde los que se articulan, el corpus seleccionado permite observar los caminos que se transitan desde la ficción y el trabajo documental hasta la aparición de elementos propios de las poéticas de lo real. De esta forma, se podría establecer una cartografía de procedimientos, a partir de su relación con la ficción, articulada en tres ejes: 1) De los ‘docu-mementos’ (Amo Sánchez, 2017) a la clarificación de materiales a escena; 2) implicaciones del yo para el debate social y 3) el testimonio a escena y la ‘memoria de lo real’. Estos estadios permiten, a su vez, analizar la aparición de estrategias dramáticas recurrentes en el teatro de la memoria a las que se adscribe cada autoría según su poética particular: la meta-memoria; la aparición fantasmal; el narrativismo; el uso de la música; el humor, la ironía, la sátira y lo grotesco; materiales a escena (documentos, fotografías y objetos); estructuras fragmentadas; flash-back, autoreflexividad y autorreferencialidad. Se trata de constantes ya señaladas por Floeck y García Martínez (2011), que se completan ahora con los nuevos procedimientos observados. A través del corpus, se analizan dichos procedimientos y la relación que cada autoría y obra establece con la realidad histórica, los materiales y los testimonios.

De los ‘docu-mementos’ a la cristalización de materiales a escena

El primer tratamiento de la memoria lo podemos situar como heredero de *¡Ay, Carmela!* de Sinisterra. En este grupo se aglutinarían las obras que ficcionalizan el tiempo de la guerra civil, que se basan en motivos históricos para generar la ficción. En diversas ocasiones, el teatro de la memoria español se ha relacionado y nutrido de las investigaciones académicas, ocupando un espacio de divulgación y reflexión social a partir de las mismas, trabajando desde ellas para hacer florecer el hecho acallado. A este proceso le ha denominado Antonia Amo Sánchez (2017) “*docu-memento*”, acogiendo bajo este término las prácticas escénicas que “no se ciñe[n] a una exposición herméticamente cerrada en las fuentes documentales”, como añadiría Rovecchio (2016: 100), sino donde la

historia se “subjektiviza e histrioniza” (Amo Sánchez, 2017: 390). El material documental apoya la investigación para su recreación dramática, ficcionalizándolo.

A modo de ejemplo, 2002 será el año en que se hagan públicas en España las primeras investigaciones sobre el robo de bebés durante el franquismo, como analizan estudios como los de Luz Souto⁵ (2014). En el ámbito documental, un referente importante sobre la temática de las desapariciones y la expropiación de niños será la aparición de *Els nens perduts del franquisme*, un documental firmado por Ricard Vinyes, Montse Armengou y Ricard Bellis (2002), así como las consiguientes publicaciones académicas sobre esta tragedia. Estas investigaciones suponen el referente para *Los niños perdidos*, de Laila Ripoll, obra estrenada en 2005 en el Teatro María Guerrero de Madrid. Desde un tono grotesco y sustentada en un juego metateatral, con humor y ternura se enfrenta la propuesta a la trágica realidad de los niños maltratados por el franquismo. Si bien otras obras de su autoría remiten a un pasado traumático por las violencias franquistas⁶, en *Los niños perdidos* ese elemento ficcional encuentra un referente directo en su relación con las investigaciones coetáneas.

Paulatinamente, en las siguientes propuestas de Ripoll podemos observar cómo la propuesta ficcional, que continúa siendo la base dramática, deja entrever con mayor determinación su vinculación con los materiales y testimonios que la sustentan. Comienzan a irrumpir, tímidamente, elementos que remiten a un carácter no mimético.

El convoy de los 927 es un guion radiofónico de Laila Ripoll, emitido por RNE en noviembre de 2007. La fuente principal es el estudio *El convoy de los 927* de Montse Armengou y Ricard Belis (2007), y su documental para TV3, y el libro *Sobrevivir al infierno* de Galo Ramos, donde habla de su experiencia familiar. Se estrenó el 23 de septiembre de 2008 en el Teatro de la Laboral de Gijón. La obra no solo es heredera de las investigaciones y el material documental y lo usa para sustentar su propuesta ficcional, sino que el planteamiento escénico lo pone en evidencia, entroncando con procedimientos del teatro documento. Ya desde la acotación inicial se propone proyectar documentos y fotografías que enfatizen la recepción: rememorando el horror de la Guerra Civil y generando una experiencia estética desde el sonido y las imágenes de los trenes. En la obra, a través de un tono narrativo y un personaje mediador, Ángel Mayor, el Ángel adulto que recuerda su vida infantil, se recorren los pasos comunes de la salida de los exiliados republicanos de España tras finalizar la guerra y de quienes acabaron, en algunos casos, en manos nazis: el paso por Francia, la reclusión allí, los campos de concentración... El

5 Souto, Luz C. “Panorama sobre la expropiación de niños en la dictadura franquista. Propuesta metodológica, estado de la cuestión y representaciones en la ficción”. *Kamchatka* 3 (2014): 71-96.

6 Pensamos, por ejemplo, en las otras dos obras que componen su *Trilogía de la memoria: Atra bilis (cuando estemos más tranquilas)* (2004) y *Santa Perpetua* (2010).

material documental se completa con elementos sonoros como la retransmisión por No-Do, junto a imágenes que muestran el encuentro histórico de Franco y Hitler en Hendaya.

Esta recuperación documental no estuvo exenta de controversias, lo que también evidencia la sensibilidad del material con el que se trabajaba. Así lo estudia Orazi (2019) al analizar la recepción de la puesta en escena y cómo uno de los descendientes de la familia Ramos, que vivió esta experiencia trágica relatada por su familiar, se queja de que la memoria no estaba siendo relatada con la fidelidad requerida. No obstante, como analiza Orazi (2019), los personajes de la obra no pertenecen a la familia Ramos y la historia responde a una recreación de la memoria colectiva sobre estos hechos (Orazi 2019: 528). Pero este episodio sirve para constatar, a su vez, las vinculaciones perceptibles más allá de lo ficcional en la propuesta.

Si nos fijamos entonces en *El triángulo azul*, en este caso de autoría compartida entre Ripoll y Mariano Llorente, se genera un salto importante en relación con la anterior propuesta: por el impacto que la obra tuvo en la sociedad española y por la amplitud del material documental con el que se trabajó. El primer punto queda puesto en evidencia al tratarse de un estreno en la Sala Francisco Nieva del Teatro Valle-Inclán de Madrid el 25 de abril de 2014. No solo por ser una producción del Centro Dramático Nacional de España, sino porque la misma recibió el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2015 y el Premio Max a Mejor Autoría (2015), realizó giras por el país, con una gran acogida del público, lo que dio a conocer la temática y enfatizó el debate sobre la memoria histórica en la sociedad española⁷.

En cuanto al segundo aspecto, el trabajo documental que se establecía en *El convoy de los 927* se amplía en un acopio de materiales sumamente destacado que se evidencia con nitidez en la escenificación. Se enfatiza una estética documental que no elude el tono grotesco de Ripoll, sino que lo apoya y ensalza desde el contraste. No resulta baladí que la obra se geste tras la digitalización del Ministerio de Justicia y puesta en abierto de los documentos cedidos por Francia con los nombres de los fallecidos españoles deportados en los campos nazi, en consonancia a estudios como los de Bermejo (2002) o David W. Pike (2003), donde se relata el devenir de los españoles entre la entrada al campo en agosto de 1940 y la liberación cinco años después, el 5 de mayo de 1945. Entre los españoles deportados, las fotografías de Francisco Boix, que componen a día de hoy un testimonio de valor incalculable para recordar la magnitud del horror, apoyan también esta propuesta. El espacio escénico simbólico, firmado por Martín Burgos, se completa con

⁷ Además, ha despertado sobre manera el interés de la crítica, en estudios como los de Fialdini Zambano (2015), Treca (2016), Rovecchio Antón (2016), Amo Sánchez (2016; 2017; 2020), Katona (2016) y Orazi (2021).

el trabajo de videoescena de Álvaro Luna y la proyección de fotos de Marcos Punto. Este elemento juega un papel importante en cuanto a la transmisión de la memoria y la articulación desde parámetros que superan la ficción. El espectador actual, especialmente el más joven, alejado de los hechos acontecidos y sin acceso habitual a la documentación, recibe tanto el texto dramático como los materiales y documentos reales, enfatizándose así el carácter de verdad de los hechos contados.

En última instancia, resulta interesante la recuperación del testimonio que propuso *Vidas enterradas*. Se trata de un proyecto teatral estrenado en 2019 por cuatro compañías nacionales: Teatro Corsario de Castilla y León, L'Om Imprebís de Valencia, Teatro del Temple de Zaragoza y Micomicón de Madrid. La propuesta se basa en un serial radiofónico creado por Javier del Pino, Conchi Cejudo y Gervasio Sánchez para el programa matinal *A vivir que son dos días* de la Cadena Ser, donde se generó una importante difusión de testimonios que las asociaciones de la memoria ayudaron a recoger, dando voz a los familiares de las víctimas represaliadas.

Con el material radiofónico desarrollado, las compañías conformaron una propuesta teatral compuesta por seis monólogos que ellos mismos presentan como Teatro Documento (AA.VV. 2021): “El que guarda” de Malfada Bellido; “Las cuentas de Carmencita” de Juan Mayorga; “Manuel España” de Juan José Millás; “A los pies del Moncayo” de Alfonso Plou; “Primitivo Florián” de Laila Ripoll y “Tertulia”, de Pepe Viyuela. Si bien son actores y actrices los que interpretan estos monólogos, toda la promoción de convocatoria al público les indica que están trabajando con material verídico. Además, esta propuesta se concibió para ser representada en espacios no convencionales, para una audiencia limitada, generando un tono íntimo acorde al testimonio. Los dramaturgos escogieron libremente tanto el testimonio a recobrar como la perspectiva. No hay un hilo conductor más allá que el del propio relato testimonial. Los nombres, los datos consignados, las referencias... todo mantiene un riguroso nivel de veracidad documental. Así, aparecen personajes e historias como las del enterrador Leoncio (Bellido), la de los docentes enterrados en la fosa de los maestros, como Francisco Romero (Mayorga) y Eloy Serrano Forcón (Viyuela), Manuel España (Millás), Belén hablando de su abuelo desaparecido (Plou) o Primitivo y Gregorio Florián (Ripoll). Excepto en el trabajo de Viyuela, donde hay una mayor intervención ficcional para redimir a las víctimas y se utiliza de nuevo el recurso del muerto viviente hablando, el resto de las propuestas mantiene una perspectiva especialmente cercana al propio testimonio y elige la mirada de los familiares que han sido el vehículo testimonial.

En estos ejemplos, percibimos cómo en sus estrategias formales comienza a quebrarse la frontera entre lo ficcional y los documentos y testimonios reales y empiezan a ocupar de una forma cada vez más directa la escena.

Implicaciones del yo para el debate social

El siguiente estadio de esta cartografía lo conforman una serie de propuestas donde, junto al trabajo con la documentación histórica y testimonial, aparecen estrategias que, ubicadas en propuestas ficcionales, remiten a lo autoficcional o autorreferencial. En ellas sobresale la evidencia de la relación del sujeto creador con los hechos recuperados o la apertura del debate público que fusiona personaje y creadora. Así lo observaremos en *J'attendrai* (2014) de José Ramón Fernández, *Mauthausen. La voz de mi abuelo* (2018) de Pilar G. Almansa y *Les traces del silenci* (2021) de Esther Lázaro⁸.

José Ramón Fernández es otra de las voces dramáticas más destacadas del teatro español actual, quien ha obtenido diferentes reconocimientos en el campo teatral, destacando el Premio Nacional de Literatura Dramática. *J'attendrai* fue una propuesta escrita en 2014, que llegó a los escenarios en Francia en 2015 y en 2020 a España, en La Naves del Matadero con dirección de Emilio del Valle⁹. Resulta interesante la lectura de *J'attendrai* en cuanto a sus estrategias formales, junto a otro texto que también se adentra en la experiencia de los españoles en campos de concentración: *Mauthausen. La voz de mi abuelo*, de otra voz cada vez más destacada en el panorama español, Pilar G. Almansa, dramaturga y directora de La Pitbull. Se estrenó en 2018 en Nave 73 de Madrid y fue candidata a los Premios Max. Ambos textos comparten el relato de una experiencia común: los españoles destinados en Mauthausen. Pero más allá de esto, les une una vinculación afectiva directa con el material histórico que se evidencia en cada propuesta: de lo escritural, en Fernández, a la puesta en escena, en el caso de Almansa.

Fijándonos en su composición, *J'attendrai* nace de la historia personal del autor: el recuerdo de su tío Miguel Barberán, superviviente en Mauthausen. A través de la propuesta, Fernández realiza un viaje a su propia historia para enfrentarse al horror y paliar la herida familiar y colectiva. No obstante, la obra no se adentra en el testimonio personal de Miguel. Precizando más, el autor se reconoce en la obra incapaz de recoger dicho testigo de su tío y hacerle revivir el dolor.

En el caso de *Mauthausen. La voz de mi abuelo*, el título ya nos posiciona en la relación familiar de la actriz vinculada a la creación y estreno de la obra, Inma González. La propuesta nace ante el descubrimiento por parte de la intérprete del testimonio de su abuelo, Manuel Díaz, sobre los años en Mauthausen. La aparición de una entrevista realizada por Benito Bermejo y Sandra Checa en 2003, como cita Almansa en la acotación inicial de la obra, será el germen creador de esta propuesta.

⁸ A las dos primeras propuestas, desde otras perspectivas, me he dedicado en trabajos anteriores (Saura-Clares 2016; 2021; 2023a). Además, la segunda obra fue editada por Renacimiento (Almansa, 2023).

⁹ También ha despertado también el interés de investigaciones como las de Trecca (2016), Guzmán (2019) o Amo Sánchez (2019; 2020).

Fijándonos en la construcción dramática de *J'attendrai*, esta se articula en dos planos: el ficcional, donde plantea el encuentro de un anciano y su nieto con una deuda pendiente con un compañero en Mauthausen, para darle descanso con el pésame a los familiares; y otro plano, construido desde lo testimonial, donde se relata el propio proceso de investigación, escritura y dudas del autor, representadas autoficcionalmente en el personaje del Yo. Es la voz del escritor enfrentándose al infierno, a sus demonios, al proceso de búsqueda, al miedo que silenciaba su deseo dramático por rendir homenaje a su tío Miguel; a su vez, este plano ahonda en la memoria histórica, en quienes dejaron testimonio o recuperaron lo ocurrido en los campos de concentración. Es en ese “Yo” donde la propuesta acoge una visión innovadora y el relato histórico dialoga con un plano real, permitiéndonos realizar el viaje documental e historiográfico del dramaturgo. Como este personaje reconoce: “Esta no es la historia de mi tío porque yo no conozco la historia de mi tío. Esta es una historia sobre los vivos y los muertos, que sigo sin saber cómo escribir” (Fernández, 2017: 28).

Este plano enfatiza la relación personal del escritor con los hechos, su vinculación sensible, y el relato no nos llega marcado por el velo del tiempo, sino que se nos muestra como una problemática del presente, aquella que atormenta al dramaturgo. En palabras de Alison Guzmán, un trabajo anclado en la “meta-postmemoria” (Guzmán, 2019: 605). No obstante, este personaje autorreferencial propone una exaltación polifónica, de ahí que la propuesta de Fernández promueva su interpretación de forma coral. De esta forma, “cobra una dimensión colectiva que trasciende el “pacto” autobiográfico” (Amo, 2019: 621).

No resulta casual este deseo por convertir la vivencia personal en deriva polifónica si pensamos que Fernández denomina a este plano como el *Stasimo*, lo que remite al momento de la tragedia griega clásica donde el coro comenta la acción y sus efectos en la sociedad. A lo largo de las intervenciones del *Stasimo*, Fernández realizará a su vez un interesante compendio poético de las voces que desde la literatura se han atrevido a testimoniar o recuperar la voz de los presos en campos de concentración: Max Aub, Primo Levi, Antelme o Semprún, los trabajos de investigación (Maeso, Constante, Prisciliano García...) o el teatro que se ha atrevido a alzar la voz sobre el horror (Liddell, Kantor, Alonso de Santos, Hernández, Ripoll...). El *Stasimo* permite al dramaturgo expresar su vulnerabilidad y sus miedos, en una parte cargada de ternura que se convoca desde el presente compartido entre público y Fernández, lo que permite una mayor vinculación en la mirada desde la posmemoria. La documentación histórica apoya lo ficcional, la inclusión del “yo” del autor incurre en procedimientos de lo real y abre un nuevo estadio de vinculación sensible con el público.

En el caso de *Almansa*, nos encontramos ante el monólogo de un único personaje, el

Abuelo, interpretado por Inma González, actriz y nieta de Manuel. En esta encarnación del abuelo se recorre el testimonio de este superviviente en un tono cercano y popular. “El Lentejas”, con su acento gaditano, sus quiebres, bromas y el humor que impregna todo su relato, recorre la experiencia concentracionaria sin eludir los sucesos más atroces: el arribo al Stalag; la Apellplatz; la cantera de 186 escalones recorrida por tantos presos; su traslado al campo de Gusen; las cámaras de gas del castillo de Linz; la relación con los Kapos, prisioneros elegidos para mantener el orden, la etapa final más dulce en el «Comando Poshaca», con compañeros como Ramón Milà o Francesc Boix...

Lo que nos interesa es que el testimonio de Manuel alcanza un significado más profundo en su escenificación. Es en este aspecto donde observamos que el relato logra otro nivel de lectura que enlaza con las poéticas de lo real. En primer lugar, desde la propia producción por la compañía Trajín Teatro y la difusión del espectáculo encontramos una referencia continua al trabajo con un testimonio real y el vínculo familiar de la actriz con el mismo. Previamente, el público asistente ha sabido que las palabras están puestas en boca de la intérprete y tienen un valor especial por el vínculo afectivo. La actriz ocupa el cuerpo vulnerable de su abuelo en el campo de concentración para recuperar la tragedia. El personaje no es solo Manuel, sino que vuelve a escena en su vínculo con Inma: es el Abuelo. El testimonio de Manuel¹⁰ es recreado ficcionalmente, en la escenificación y difusión de la obra, y a través de Inma genera un quiebre que conecta más allá de lo representacional con lo real.

A su vez, quizás no sea casual que ambas propuestas enfatizen la función apostrófica, focalizando en el receptor y buscando conscientemente vincularse con los espectadores y espectadoras más jóvenes. La propuesta de Almansa, en la producción de Trajín Teatro, se plantea como una obra para realizar en institutos. Además, se logra una suerte de empatía al ubicar el relato en la rememoración: el protagonista nos habla desde sus veinte años, fomentando el carácter juvenil y distendido de este trágico relato. También en la propuesta de Fernández uno de los elementos clave es el encuentro entre Pepe y su nieto Vicent, quienes dialogarán por vez primera sobre el pasado. La mirada del espectador se posiciona en este plano junto a Vicent, como la generación de los nietos y bisnietos de la Guerra Civil, en los cuales Fernández confía explícitamente en el texto para continuar con el recuerdo.

En última instancia, en estas incursiones de procedimientos de lo real en propuestas ficcionales resulta interesante mencionar el trabajo de la obra de Esther Lázaro *Les traces del silenci*. La misma trata sobre la expropiación de bebés durante las inundaciones que provocó la riada del Vallès en 1962 en Cataluña. La dramaturga plantea un trabajo

10 Su reconstrucción se puede leer en Saura-Clares (2023b).

autoficcional con el personaje de la obra, Laura Torrent, una investigadora, labor a la que ella misma se dedica, que recorre un archivo como ella hizo y se encuentra ante las evidencias del robo sistemático de niños. Además, la dramaturga llevó a cabo un documental en TV3, en el programa dirigido por Montse Armengou *Sense ficción*, titulado *Els nens de la riuada*, lo que vinculaba al público que asistía a la propuesta de forma más determinante ante un juego autoficcional que emborronaba la concepción del personaje.

Además de este juego autoficcional, en el segundo acto se incrementan procedimientos de “compromiso con el público” (Guerrero & Saura-Clares, 2024) que enfatizan lo real. Si el primer y tercer acto construyen ficcionalmente un diálogo entre la investigadora y una archivera, familiar de una de las niñas robadas, el segundo acto lo conforma una conferencia performativa donde se presenta los materiales reales de la investigación: documentos, prensa, audios, cartas del régimen, cartas de familias solicitantes de niños, cartas de órdenes religiosas implicadas... Al acabar la misma, y antes de que el texto dramático proponga un retorno a la ficción, se promueve un coloquio abierto donde el público puede preguntar y opinar, implicándose en la historia y en los debates sobre el deber memorial. Son respondidos por una figura donde difícilmente se desliga personaje y dramaturga. Además, la obra apoya su trabajo en los diálogos con la Asociación Nens Desapareguts de la Riuada de 1962, incluyendo un vídeo del testimonio de una de las mujeres cuyo hijo desapareció durante la riada. La aparición del testimonio nos conduce, así, al último de los estadios donde el cambio de paradigma nos lleva a postular la conformación de una estética memorialística de lo real.

El testimonio a escena: la ‘memoria de lo real’

La memoria es una preocupación transnacional que tanto en el ámbito judicial como en el histórico y en el cultural ha generado importantes sinergias y espacios de intercambios. Uno de esos ejemplos fue el festival Teatro x la Identidad celebrado en España. Con Teatro x la Identidad nos referimos a un festival organizado por las Abuelas de Plaza de Mayo para promover la aparición de sus nietos y nietas apropiados por la dictadura argentina entre 1976 y 1983. La asociación de Abuelas es uno de los colectivos más destacados en las luchas memorialísticas, de suma relevancia en el ámbito de justicia contra la represión¹¹. Dentro de las acciones llevadas a cabo, en el año 2000 este colectivo inició los ciclos de Teatro x la Identidad, los cuales continúan vigentes hasta la actualidad en Argentina. Se trata de un evento que busca, a través de la experiencia teatral, seguir convocando a la sociedad en debates sobre la memoria y los crímenes acontecidos.

Entre 2007 y 2009, años donde España estaba viviendo una efervescencia de su de-

¹¹ A la realización de Teatro x la Identidad en España nos dedicamos en Saura-Clares (2018).

bate en torno a la memoria, este festival llegó al país. Su temática ya no se anclaba solo en los bebés robados y los reclamos argentinos, sino que se amplió hacia la cuestión de la memoria histórica y los derechos humanos en este país. Así, por ejemplo, en 2007 se presentaba *Mi día más bonito* de Eduardo Navarro, que reconstruye la historia de dos niños evacuados por la República y enviados al exilio, como los otros más de 34.000, con el fin de salvaguardarlos. De nuevo, como en los casos anteriores, la compañía trabajó desde un acopio documental, académico y testimonial, para conformar la propuesta dramática ficcional, un “docu-memento” (Amo Sánchez, 2017).

De entre las obras que conformaron los ciclos, nos interesa en esta ocasión fijarnos en un trabajo acogido por el ciclo en 2009 que llama especialmente la atención para advertir un cambio de paradigma estético. Nos referimos a *Acciones para el Nuevo Mundo*, de la compañía madrileña La Tristura. Este colectivo comienza su andadura en 2004 y se caracteriza por una poética performativa que acoge las formas de lo real. En sus obras, los tres miembros del colectivo, Itsaso Arana, Violeta Gil y Celso Giménez, coordinan la invitación a diferentes agentes que se implican en sus proyectos y que, como ellos, participan tanto en la escritura como en la elaboración estética y la interpretación de las propuestas. En este caso, como relata Ignacio Amestoy, “se reunieron con veteranos militantes de la izquierda –Matías, Manuel, Luis y Gregorio– para recoger sus experiencias durante la Guerra Civil y el franquismo” (Amestoy, 2009: 116). Finalmente, la obra se concretó con el diálogo en escena de uno de los miembros de La Tristura, Celso Giménez, y Luis Pérez Lara, uno de los veteranos republicanos e importante militante en la lucha memorialística en diferentes asociaciones. La ficción, por tanto, queda suplida por el testimonio, por la recuperación del documento vivo. Entre los jóvenes y los veteranos, dos generaciones distanciadas, emerge una pregunta “¿Qué queda por decir, qué podemos hacer juntos?” (Amestoy, 2009: 116).

Acciones para el Nuevo Mundo no tuvo un recorrido más allá del festival y la información sobre su escenificación es mínima, pero resulta importante resaltarla por el contexto de su ejecución y por el cambio de paradigma que habilita, en el encuentro entre el teatro memorial y las poéticas de lo real, no casualmente llevado a cabo por una generación joven que se acerca a la memoria democrática del país y le aporta un tratamiento distintivo. En esta obra, propio de las estrategias de lo real, desaparece la noción de personaje; el material dramático se gesta en un proceso de investigación que se evidencia en la escena; se invita a los protagonistas a formar parte directa de la creación -sin ser intérpretes profesionales-; se eliminan los trazos de la ficción y se adentra en un trabajo más performático, enfatizando el sentido de “verdad”. Estas nuevas formas resultan, además, especialmente interesantes en el contexto en el que nos desenvolvemos en cuanto quienes recuperan el testimonio y dan voz a las víctimas son las generaciones

descendientes, herederas del mismo, desde una lectura posmemorialística.

Esta experiencia alimenta una visión sobre la que reflexiona Ana Contreras (2019). Esta investigadora analiza esa recurrente aparición de “muertos vivientes” de los que habla Guzmán (2012) en la escena de la memoria y cómo alcanza un nuevo estadio en propuestas contemporáneas: no se les da voz ficcional a las víctimas, sino que se rescata el testimonio para la escena, lo que propicia la superación del trauma para quienes lo vivieron y los herederos de su dolor.

En esta línea, otro caso destacado lo compone *Exhumación. Materia Cruda* de Mercedes Herrero, un trabajo estrenado en 2018¹² por la compañía vallisoletana Pez Luna Teatro. Un colectivo que se define como teatro documento contemporáneo y que busca llevar lo cotidiano a escena. Como en la anterior propuesta, rescata el testimonio y lo pone como protagonista de la obra. En escena, cuatro mujeres octogenarias, no actrices: Julia Merino, Goya Bravo, Milagros Martín y Carmina Alonso. Las cuatro perdieron a sus padres, ejecutados por el ejército franquista en la Guerra Civil, cuyos cuerpos siguen desaparecidos en una fosa común. Junto a sus relatos, a sus recuerdos, a la vivencia de su silencio y su miedo todos estos años, le acompaña otro testimonio, el de Julio del Olmo, un arqueólogo de la Asociación de la Memoria Histórica de Valladolid, que analiza los casos, explica los procedimientos de trabajo y presenta documentación judicial. La obra fusiona “el documento y lo real con lo simbólico” (Contreras y Blas, 2018: 149), fomentando desde el espacio comunitario que el teatro construye un acto ritual. Las máscaras con las imágenes de sus progenitores o la tierra en escena con la que mancharse las manos busca promover no solo una retentiva comunitaria, sino también un acto funerario colectivo.

Desde la misma poética trabaja Marta Galán en *Forasters vindran...*, una obra estrenada en 2021 en el Teatre Lliure de Barcelona. La propuesta forma parte de un proyecto más amplio donde esta directora trabajó a partir de diferentes procesos artísticos, documentales y comunitarios en dos fases: la primera de investigación en comunidad y documental con un grupo de nueve personas protagonistas de la migración interna entre los años 50 y 60, del sur de España a Barcelona, en plena dictadura franquista, y un grupo de jóvenes de la migración global. Posteriormente, la residencia artística daba forma a este trabajo. Solo se estrenó la obra derivada del primer proceso.

Forasters vindran se adentra en la intrahistoria: la de los inmigrantes andaluces y mur-

¹² Casi una década transcurre entre la obra de La Tristura y la de Pez Luna teatro. No casualmente, como estudia Werder, a partir de 2018 se observa en España un “Boom de teatro documental o de lo real. Entendiendo así un auge en la cartelera española de narrativas que van más allá del *leit motiv* «basado en hechos reales», sino que entienden lo real como la base del hecho escénico o teatral (...): uso de entrevistas, recortes y fragmentos de prensa como parte la narrativa, una voluntad de distanciarse de la ficción y la aplican por primera vez en sus piezas” (Werder, 2024).

cianos que debieron emigrar durante la posguerra a Cataluña. Junto a tantas otras consecuencias olvidadas durante la dictadura franquista, una de ellas tiene que ver con los desplazamientos internos. El franquismo generó una gran crisis económica en el país, oculta también bajo la represión y la imposibilidad de hablar de la pobreza o el hambre por considerarse críticas al régimen. Además, buena parte del sur de España sufría una represión mayor por su posicionamiento durante el conflicto bélico. A partir de los años 50 y 60, la ciudadanía debe partir de su tierra y buscar mejores condiciones socioeconómicas en las principales ciudades españolas o fuera de las fronteras.

La obra desea ahondar en cómo tuvo lugar este proceso. Mayoritariamente, acompañado de otras prácticas corruptas y represivas por parte del franquismo. Además, tal y como se reconstruye, estos migrantes fueron perseguidos por sus reclamos (vivienda digna, trabajo), vigilados ante la posibilidad de estar promulgando un ideario comunista y anarquista y, de forma generalizada, castigados por la propia aporofobia y descrédito por su lugar de proveniencia. Como se les increpa a partir de la documentación de prensa recuperada en la obra desde finales de los años cuarenta, se negaba su necesidad de migración (alegando que solo era ambición, no obligación en la partida); se reclamaba una legislación policial y arquitectónica que frenara esta “llamada masiva de migrantes”, antes que reconocer la incapacidad de un plan urbanístico por parte del franquismo, y se criticaba su falta de civismo, en muchas ocasiones temerosos del pensamiento anarquista y comunista que trajeran consigo estos migrantes. Literalmente, como recupera la obra, se les tildaba de “auténticos trogloditas, o sea gentes que provienen de poblados subterráneos que abundan en las provincias de Jaén, Murcia y Granada”; “este magnetismo que el hombre de ahora siente por la gran ciudad no es más que una respuesta de cantos de sirena en los que se pone en evidencia su carácter profundamente ilusorio”; “¿No es absurdo que una familia abandone su medio atraída por una ambición, la mayoría de las veces ilusoria, para trasladarse a una ciudad que no puede proporcionarle vivienda y quizás tampoco trabajo?”¹³.

La obra se detiene, entonces, en este tránsito, en el viaje migratorio que debieron realizar estas personas desde el sur de España. Para ello, el proceso de creación queda reflejado en la obra y se basa en un doble testimonio: el de Susana Barranco, actriz nieta de migrantes andaluces en Barcelona, y el de su familia y núcleo cercano contando la historia de su viaje. Le acompañan dos performers, Juan Navarro y Nuria Lloansi, para mostrar los objetos, documentación, prensa, fotografías... reales en escena y acompañarla en las acciones simbólicas que representan el viaje de sus familiares: el trabajo pesado y sin condiciones laborales dignas; la construcción de sus barrancones como

¹³ Información extraída de la obra, que no ha sido publicada hasta el momento, puede consultarse en [Youtube](#).

hogares; las violencias recibidas por su condición migrante... Se trata de una estructura performativa y fragmentaria que va yuxtaponiendo las secuencias para recomponer las diferentes etapas de estos migrantes y la relación de Susana Barranco con su pasado y con el proceso de hablar con ellos, de recuperar este testimonio y reconstruir, desde él, su propia identidad. De identificarse con la memoria.

En los testimonios, mostrados a través de la grabación audiovisual, se detienen tanto en el hambre de la posguerra como en las prácticas franquistas de represión contra la migración, simbolizado en el Centro de Clasificación de Indigentes de Montjuïc, un centro de internamiento y deportación de personas que llegaban a Barcelona y no podían acreditar trabajo o residencia (a través de un familiar). Un espacio siniestro de opresión que ha desaparecido literalmente del mapa de la ciudad, pero que existe en la memoria de todas las generaciones migrantes. Como de tantas otras historias, no hay rastro de su memoria en Barcelona. Además, la propuesta ahonda en cómo fue el proceso transicional hacia la democracia y el espacio de exclusión que se mantiene vivo en muchos discursos políticos desde los ochenta.

Las acciones poéticas, como Barranco enterrándose en la tierra mientras se escucha el relato de su abuelo, conforman de nuevo un espacio de ritual colectivo. El vínculo entre la actriz y la información no solo se hace evidente en la obra, es sobre ese material y su propia búsqueda sobre el que se construye la dramaturgia. Es el encuentro entre el yo de la artista y el testimonio de su familia. Así, la memoria se hace real y se atrae hacia la nueva generación para interpellarla de forma directa. No solo en ello hay un cambio determinante, sino también en ampliar la visión de la memoria sobre el franquismo y a su vez focalizar en un hecho concreto, de una parte de la ciudadanía especialmente vulnerable y olvidada: las mujeres y hombres que se vieron forzados a migrar y abandonar sus hogares como consecuencia del gobierno dictatorial.

CONCLUSIONES

Como se ha evidenciado a lo largo de este recorrido, son muchos los caminos que el teatro de la memoria ha articulado hasta nuestros días, presentándose en plena vigencia en la escena actual. Si tras la dictadura hubiera parecido que el público le reclamaba al teatro otras experiencias, el sentido político y social de este retorna como necesario ante una sociedad que ha incrementado sus investigaciones sobre los horrores franquistas, trabajando por paliar la deuda memorialística con las víctimas y estableciendo espacios de crítica sobre la transición.

Este artículo presenta una investigación que continúa en curso, especialmente interesada en analizar y observar los nuevos procedimientos de lo que conceptualizamos como un cambio de paradigma, el encuentro entre la escenificación memorial y las poé-

ticas de lo real, la postulación de un viraje hacia la ‘memoria de lo real’.

Por ello, se ha desarrollado una cartografía por tres estadios para analizar la articulación de lo memorialístico en la escena del siglo XXI y observar los caminos poéticos que está construyendo hacia nuestros días: su posicionamiento ante el material documental, la recuperación del testimonio, la autorreferencialidad, sus estrategias estéticas y las propuestas temáticas, de lo memorialístico a lo posmemorialístico. Cada una de las obras evidencia el trabajo artístico desde diferentes vías y permite observar disímiles poéticas que, en su conjunto, confirman la vitalidad y renovación de este la memoria sobre los escenarios españoles.

De esta forma, hemos observado obras donde la ficción se vincula con la investigación histórica y comienza a incorporar los materiales reales en la propia configuración escénica, así como una vinculación más directa con la fuente testimonial, como en *El convoy de los 927*, *El triángulo azul* y *Vidas enterradas*. Posteriormente, nos hemos detenido en cómo se articula un nuevo vínculo con el material histórico y la relación con el espectador a partir de la incorporación de elementos autorreferenciales, por parte de la autoría y la interpretación, como en *J’attendrai*, *Mauthausen. La voz de mi abuelo* y *Les traces del silenci*. Finalmente, hemos observado aquellas propuestas que, ancladas en las poéticas de lo real, evidencian en escena el trabajo archivístico y documental, convocan a los testigos o familiares de las víctimas y suben a escena los testimonios desde los propios protagonistas, sin intermediación ficcional. Así se observaba en *Acciones para el Nuevo Mundo*, *Exhumación. Materia cruda* y *Forasters vindran...*

Especialmente, el estreno de la obra de Marta Galán en un teatro público y de amplia difusión, como es el Teatre Lliure de Barcelona, evidencia cómo la memoria democrática no es una temática de las décadas pasadas, sino que sigue vigente en la actualidad. En su diálogo con las prácticas escénicas contemporáneas y su abrazo con las poéticas de lo real halla nuevos cauces de desarrollo especialmente interesantes para esta temática, en cuanto conectan con el pasado a las jóvenes generaciones artísticas -y de ellas a la sociedad- y convierten a la memoria en viva interpelación al presente.

Estas obras buscan establecer una nueva relación con el público para su conexión con el pasado e interpelarles desde una herida abierta, como clave para seguir entendiéndonos como sociedad y construir los caminos democráticos del futuro. Así, se convoca al testimonio y se encuentran nuevas vías poéticas para vincular al público con el pasado, alejando a la historia de la vitrina para hacerla dialogar y hacerla sentir cercana al espectador. Para seguir poniendo lo memorial en un debate social presente y real.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AA.VV. (2021). *Vidas enterradas. Monólogos del espectáculo*. Vigo: Ediciones Invasoras.

- Aguilar Fernández, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza.
- Álvarez Solís, Ángel Octavio (2015). “La posmemoria en México. De la experiencia postraumática a la experiencia postaurática”. Soto Carrasco, David; Nicolás García, José Neftalí y García Costa, Francisco Manuel (eds.). *Memorias iberoamericanas: historia, política y derecho*. Pamplona: Thomson Reuters Aranzadi: 41-66.
- Almansa, Pilar G. (2023). *Mauthausen, la voz de mi abuelo*. Ed. de Alba Saura-Clares. Sevilla: Editorial Renacimiento / Edición Espuela de Plata.
- Amo Sánchez, Antonia. “Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2010)”. *Anales de literatura española contemporánea* 39 (2) (2014): 39-67.
- Amo Sánchez, Antonia. “*El triángulo azul*, de Laila Ripoll y Mariano Llorente”. *Don Galán* 6 (2016).
- Amo Sánchez, Antonia (2017). “El teatro como *docu-memento*: conexiones y paradojas entre materiales históricos y ficción teatral en *El triángulo azul* (2014) de Mariano Llorente-Laila Ripoll y *J’attendrai* (2015), de José Ramón Fernández”. Romera Castillo, José (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum: 385-397.
- Amo Sánchez, Antonia (2019). “*Gurs: una tragedia europea*, de Jorge Semprún y *J’attendrai*, de José Ramón Fernández. Testimonio y post-testimonio”. Laín Corona, Guillermo y Santiago Nogales, Rocío (Eds.). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*. Madrid: Visor: 603-619.
- Amo Sánchez, Antonia (2020). *De Plutón a Orfeo. Los campos de concentración en el teatro español contemporáneo (1944-2015)*. Bilbao: Artezblai.
- Amestoy, Ignacio. “Teatro x la Identidad en Madrid. Argentina y España, memorias paralelas”. *Primer Acto* 330 (2009): 115-118.
- Armengou, Montse y Belis, Ricard (2007). *El convoy de los 927*. Barcelona: Debolsillo.
- Aznar Soler, Manuel (2011). “Memoria, metateatro y mentira en *Himmelweg*, de Juan Mayorga”. Mayorga, Juan, *Himmelweg*. Ciudad Real: Ñaque: 13-112.
- Aznar Soler, Manuel (2015). *El teatro de Jorge Semprún*. Zürich: Verlag.
- Bermejo, Benito (2017). *Le photographe de Mauthausen. L’histoire de Francisco Boix et des photos dérobées aux SS*. Liège: Territoires de la mémoire.
- Brownell, Pamela (2021). *Proyecto biodrama. El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Buenos Aires: Red Editorial.
- Contreras Elvira, Ana y Blas Brunel, Alicia (2018). “La tragedia española, entre teatro discursivo y teatro asociativo”. Romera Castillo, José (ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum: 140-151.

- Contreras Elvira, Ana. "Desenterrar la palabra: la fosa común de la escena española". *Orillas* 8 (2019): 573-584.
- Fernández, José Ramón (2017). *J'attendrai*. Valencia: Alupa.
- Fialdini Zambrano, Rossana. "El triángulo azul: el teatro como recurso de sobrevivencia y espacio de memoria". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 40 (1) (2015): 109-131.
- Floeck, Wilfried y García Martínez, Ana (2011). "Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975". Reinstädler, Janett (ed.). *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert: 97-119.
- García Martínez, Anabel (2016). *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Hildesheim: Georg Olms.
- Guerrero, Isabel y Saura-Clares Alba (Eds.) (2024). *La escena y lo real en el siglo XXI*. Madrid: Editorial Visor.
- Guzmán, Alison. "Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos, y Santa Perpetua*". *Don Galán: revista de investigación teatral* 2 (2012): 1-5.
- Guzmán, Alison (2019). "La meta-posmemoria en la autoficción". Laín, Guillermo y Santiago Nogalés, Rocío (eds.). *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018)*. Madrid: Visor: 603-619.
- Halbwachs, Maurice (2011). *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XX.
- Katona, Eszter. "El holocausto español en la escena teatral". Buczek, Olga; Falska, Maria (eds.). *La violencia encarnada. Representaciones en teatro y cine en el dominio hispánico*. Sevilla: Padilla Libros: 101-103.
- Martin, Carol. (2010). *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Martin, Carol. (2013). *Theatre of the Real*. Londres: Palgrave MacMillan.
- Oliva, César (2004). *La última escena (teatro español de 1975 a nuestros días)*. Madrid: Cátedra.
- Orazi, Verónica. "Laila Ripoll, *El convoy de los 927*". *Orillas* 8 (2019): 521-532.
- Orazi, Verónica. "Memoria histórica y Postmemoria en las tablas. El teatro de Laila Ripoll". *eHumanista/IVITRA* 19 (2021): 256-275.
- Pike, David Wingeate (2006). *Espanoles en el Holocausto*. Barcelona: Debolsillo.
- Piscator, Erwin (1976). *El teatro político*. Madrid: Editorial Ayuso.
- Prieto, Char (2011). *El holocausto olvidado: guerra, masacre, pacto, olvido y recuperación de la memoria histórica española*. Madrid: Pliegos.
- Ripoll, Laila. (2013). *Trilogía de la memoria: Atra bilis (cuando estemos más tranquilas). Los niños*

- perdidos. Santa Perpetua*. Bilbao: Artezblai.
- Ripoll, Laia (2014). "Algunas notas sobre *El triángulo azul*". *ADE Teatro* 152: 117-122.
- Rodríguez Alonso, Mariángeles (2015). *Las ideas teatrales en España: del texto a los lenguajes de la escena (1966-1982)*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.
- Rovecchio Antón, Laeticia. "El triángulo azul: el teatro-testimonio de Mariano Llorente y Laila Ripoll". *Cuadernos ASIFI* 7 (2016): 95-108.
- Sánchez, José A. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España (1978-2002)*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Sánchez, José A. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Sarlo, Beatriz (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Saura-Clares, Alba (2016). "La memoria del horror: la representación escénica de los campos de concentración". *Revista de filología románica* 33 (2016): 191-201.
- Saura-Clares, Alba (2018). "Diálogos teatrales entre Argentina y España. Discursos dramáticos por la recuperación de la memoria histórica". Eser, Patrick; Schrott, Angela y Winter, Ulrich (eds.). *Transiciones democráticas y memoria en el mundo hispánico. Miradas transatlánticas: memoria, cultura, política*. Frankfurt: Peter Lang Edition: 255-274.
- Saura-Clares, Alba (2021). "Exponer el yo para la reconstrucción memorial. Testimonio y experiencia en el teatro concentracionario español". López, José Ramón (Ed.). *Escrituras del exilio republicano de 1939 y los campos de concentración*. Madrid/Frankfurt am Main: Editorial Iberoamericana/Vervuert: 287-305.
- Saura-Clares, Alba (2023a). "Los campos de concentración desde el relato del abuelo. Testimonio y afectividad para afrontar el horror". Almansa, Pilar G. *Mauthausen. La voz de mi abuelo*. Ed. Alba Saura-Clares. Sevilla: Editorial Renacimiento / Ediciones Espuela de Plata: 9-37.
- Saura-Clares, Alba (2023b). "Reconstruyendo el testimonio de Manuel Díaz". Almansa, Pilar G. *Mauthausen. La voz de mi abuelo*. Ed. Alba Saura-Clares. Sevilla: Editorial Renacimiento / Ediciones Espuela de Plata: 81-104.
- Trecca, Simone. "Historia y memoria en las tablas. La función de la mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último". *Cuadernos AISPI* (2016): 79-94.
- Todorov, Tzvetan. (2017). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Vinyes, Ricard; Armengou, Montse y Belis, Ricard. (2002). *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Weiss, Peter (1968). "Fourteen Propositions for a Documentary Theatre". *World Theatre*, 17.
- Werder, Mélanie. "El juego de la dramaturgia mediada en *Curva España*, de Chévere. Guerrero, Isabel y Saura-Clares, Alba. *La escena y lo real en el siglo XXI*. Madrid: Visor Libros: 99-118.