

La memoria recuperada en el teatro de Jerónimo López Mozo

Virtudes SERRANO
investigadora teatral

Resumen

Se analiza la producción de Jerónimo López Mozo que tiene que ver con la recuperación de un pasado traumático. Se presta atención a un texto inconcluso, y hasta el momento inédito, y a los que durante su extensa producción centran sus temas en el pasado remoto y próximo de España. Se han analizado con mayor detenimiento los que, compuestos ya en el siglo XXI, recuperan la memoria de la Guerra Civil y de su posguerra.

Palabras clave: Jerónimo López Mozo, inédito, memoria, guerra civil, teatro español contemporáneo.

Abstract

The production of Jerónimo López Mozo is analyzed, which has to do with the recovery of a traumatic past. Attention is paid to an unfinished text, and until now unpublished, and to those who during his extensive production focus their subjects in the remote and near past of Spain. We have analyzed more carefully those who, already in the 21st century, recover the memory of the Civil War and its postwar period.

Keywords: Jerónimo López Mozo, unpublished work, memory, civil war, Spanish contemporary theatre.

Al leer las palabras de presentación del programa del Seminario Internacional “Los escenarios de la post-memoria en el teatro hispánico último”, al que tuve el honor de asistir, invitada por el profesor Simone Trecca, advertí que las interrogantes allí formuladas corrían parejas con algunas de las que me asaltaron al plantearme dar forma a estas páginas y, entre ellas, destaca la que pregunta: “¿Existen rasgos que permiten categorizar una producción teatral posmemorial diferenciada con respecto al teatro de la memoria o al teatro histórico?”.

Si nos atenemos a los formantes internos de lo que se ha venido en llamar ‘posmemoria’, tal como han sido codificados por Marianne Hirsch, que considera el eje articulador de la trama de tales historias la “repercusión de los grandes traumas del pasado siglo (en particular, del Holocausto) en las generaciones de los hijos de los protagonistas directos de aquellos atroces acontecimientos”, podríamos ejemplificar con varias obras del último teatro español que abordan este tema y el de la Guerra Civil

española, conscientemente o no ligadas al paradigma de Hirsch, inspiradas en documentos sobre el genocidio judío, visitas a campos de concentración, en investigaciones sobre el holocausto referidas, en ocasiones, a prisioneros españoles, aunque pocos casos están relacionados con parientes directos. Entre esos limitados ejemplos se encuentran la obra de José Ramón Fernández *J'attendrai* o la mencionada en la nota 2 *Penal de Ocaña*.

Pero, en general, en el ámbito del teatro de nuestro país, no existen muchos testimonios directos recibidos por el descendiente; es, quizás, lo que más se aparta del concepto acuñado en los noventa por la teórica norteamericana. Ello no impide la existencia de textos donde la memoria se recupera y se recuerda una historia que no debe volver a repetirse.

Establecer, pues, la posible diferencia entre el concepto 'posmemorial', el teatro de la memoria y el teatro histórico quizás complique de forma innecesaria la cuestión. Todo texto dramático que vuelve su mirada al pasado puede encuadrarse en el amplio margen de histórico como lo codificaron en España Antonio Buero Vallejo o Domingo Miras al comienzo de los años 80 del siglo XX en *Primer Acto* —el texto de Buero puede verse en su *Obra Completa II* (1994: 826-830)— y que con denominaciones distintas ('Historicista', como le gustaba llamarlo a José María Rodríguez Méndez; de la memoria, fórmula que ha prosperado en el siglo XXI, sobre todo para personajes y acontecimientos de la Guerra Civil española y su posguerra) coincide en constituirse en memoria rescatada que, al pasar al texto, soporta un proceso ficcional que no oculta, en la mayor parte de las ocasiones, su origen real. A veces, la comunicación se produce a partir de los personajes de ficción, inventados por el autor para recibir el mensaje y, salvo en casos muy particulares, lo común es que el dramaturgo o narrador pertenezcan a la generación posterior o a un ámbito diferente del familiar.

Muy significativo, por temprano, es el proceso de recuperación del suceso traumático que se produce con la presencia de los Investigadores del futuro de *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo, estrenada en 1967, aunque en esta ocasión el autor había experimentado los hechos y los traslada a la escena a partir de la reconstrucción de la inclemente posguerra española que sus personajes futuristas hacen con los retazos visuales y acústicos recogidos en las ondas espaciales. Años después, recién iniciada la Transición, en *Jueves en la noche*, Buero se atreve con un texto donde, mediante una estructura de marco, remite a una joven memoria recuperada de los momentos inmediatos a la muerte de Franco. Su última obra, *Misión al pueblo desierto*, constituye uno de los primeros y mejores ejemplos de memoria histórica de la Guerra Civil, contada en el drama por la investigadora que transmite la experiencia del pasado. Ya en el siglo XXI serán periodistas, biógrafos, inspectores de instituciones humanitarias quienes lleven a cabo la recuperación en el teatro, la narrativa o el cine, sobre todo en lo relativo al tema de la Guerra Civil española.

En esa estructura, un personaje o un narrador ficcional recibe las noticias antiguas y decide, por circunstancias diversas, indagar en unos hechos que le eran ajenos o poco conocidos pero que han golpeado su curiosidad, sus sentimientos, su necesidad de saber. El producto de la indagación da origen a la recreación de una historia que, como en el

teatro histórico y en la novela histórica, parte de unas informaciones ajenas pues lo recreado no es experiencia directa ni del autor ni de sus criaturas de ficción, ni siquiera ya de los posibles receptores con los que se ha de establecer la mediación emotiva o documental. Son informaciones contenidas en las crónicas, en los archivos, en los documentos judiciales, en fotografías, en los libros de historia o en la memoria de un personaje que, interpelado por otro o en conversación con él, le descubre rincones del pasado desconocidos para el más joven en los que este, en un primer momento no tenía un interés especial. Tales fórmulas constructivas se encuentran en el teatro de López Mozo. Este preámbulo viene a explicar el porqué de mi elección de este singular dramaturgo para la ponencia de clausura del Seminario Internacional “Los escenarios de la post-memoria en el teatro hispánico último (2000-2018)” que tuve el honor y la responsabilidad de pronunciar.

Siempre, Jerónimo López Mozo ha sido capaz de sumar a su dramaturgia todas las fórmulas del teatro, de las artes plásticas, y de las técnicas narrativas de los siglos XX y XXI y, tanto en su biografía como en una parte importante de su producción, la memoria-historia próximas y remotas han estado presentes, al tiempo que, los que ahora se teorizan como formantes de la construcción narrativa de la ‘post memoria’, él los ha incorporado espontáneamente al teatro con eficacia en el siglo XXI.

Desde sus comienzos habla de recuerdos e indagaciones sobre autores y procedimientos teatrales, sobre escritos que quiso conocer para ver qué había ocurrido en nuestro país. Dada la importante faceta de teórico de sí mismo que López Mozo posee, la investigación sobre este y otros aspectos de su obra puede hacerse desde su propio testimonio. Por ello, antes de pasar al análisis de los textos seleccionados, es imprescindible detener la atención en uno de sus escritos inéditos más ricos en información sobre las claves de su proceso creador. Se trata de *La mano en el cajón*, un conglomerado de escritos fechado por él en 2011, donde se recogen experiencias y trabajos de distintas etapas desde su niñez; manifestaciones de diversos géneros de su escritura e interesantes revelaciones sobre sus hallazgos en el campo de la investigación teatral. Vierte en estos escritos reflexiones sobre su trayectoria y sobre el teatro; consideraciones sobre sus personajes y sus estéticas; un profundo examen en torno a su espacio y a su labor de escritor; así mismo recoge textos de creación: guiones de cine, textos teatrales, poemas escritos en su juventud, bocetos para obras que llegaron a escribirse o no, fragmentos narrativos, artículos periodísticos, y capítulos que enlazan con los de creación o los presentan, que suponen verdaderas elaboraciones literarias próximas, unas, al monólogo teatral y otras al ensayo de autorreflexión sobre su obra.

En el apartado que titula “Los escritos de la vieja casa”, el que da fin al citado volumen, realiza una interesante síntesis de sus inicios y de cómo el lugar en el que vivió y algunos descubrimientos sobre aspectos familiares marcaron su escritura:

Debo aclarar que buena parte de los documentos a los que voy a referirme no fueron redactados en el despacho descrito al principio del presente libro, sino en el piso en el que viví desde mi llegada a Madrid en 1950, con ocho años recién cumplidos, hasta 1973. [...] Era un edificio singular [...] porque, hasta la Guerra Civil, había pertenecido, junto al grupo escolar contiguo, a

la Institución Libre de Enseñanza y a la Fundación Francisco Giner de los Ríos. [...] Allí nació mi vocación y alumbré buena parte de mi obra. No poco debe aquella al feliz hallazgo en una buhardilla de una caja llena de libros procedentes de la biblioteca del Patronato de Misiones Pedagógicas, ligado a la Institución Libre de Enseñanza, que mi abuelo, empleado en ella, había salvado de la quema perpetrada por un grupo de falangistas. Entre ellos abundaban los tratados de historia contemporánea, los ensayos de Manuel Bartolomé Cossío y las novelas de Galdós, Blasco Ibáñez y otros escritores, la mayoría pertenecientes a la generación del 98. (López Mozo, 2011)

A esta circunstancia descubridora se unió la comprensión de la historia vivida por su familia a partir de que su padre, funcionario de telégrafos en zona republicana, fuera desterrado a Gerona por haber servido durante la guerra en el bando vencido:

Poco a poco se iba concretando en mí un interés por cuestiones políticas y sociales [...]. Pagábamos un precio demasiado alto por el hecho de que mi padre, telegrafista, se hubiera mantenido fiel al gobierno de la República cuando estalló la guerra. A punto de concluir, tuvo que abandonar España cruzando a pie la frontera francesa y, a su regreso, tras el paso por el campo de concentración de Argelès, fue sometido a un proceso de depuración. Se le acusaba de haberse sublevado contra el orden institucional. [...] Conocí otros casos como el suyo, algunos más amargos, pues sufrieron penas de cárcel, y supe lo que es tener parientes en el exilio que no podían regresar. Muchas cosas empezaban a tener sentido, como que mi padre se hubiera negado a que, siendo niño, me afiliara al Frente de Juventudes para ir en verano a los campamentos que organizaba Falange o que nunca me llevara al desfile de la Victoria. Me arrepentí del entusiasmo puesto al cantar cada mañana, al inicio de la jornada escolar, el Cara al Sol en el patio del colegio. Era obligatorio, sí, pero el fervor sobraba. También me negaba a estudiar esa asignatura que se llamaba Formación del Espíritu Nacional y detestaba a los profesores que la impartían. Esa toma de conciencia tuvo su reflejo en mi escritura.

Queda constancia de ello en un puñado de folios que contienen el germen de una obra que trata del regreso a España de un exiliado. (López Mozo, 2011)

Las últimas declaraciones de este texto muestran a un descendiente de una víctima de la guerra que recoge su herencia paterna en cuanto a lo vivido en un periodo traumático y se decide a reproducir esa memoria recuperada. El término ‘posmemoria’ tardará años en prosperar, no la actuación del autor en ciernes. En el proyecto de aquella obra inspirada en su padre que no llegó a concluir, describe así el posible argumento relacionado con el protagonista:

El principio de la guerra le sorprendió en zona republicana. Éste es un punto muy importante. Si le hubiera correspondido en zona nacional, habría prestado sus servicios a su ejército. Esto se explica porque él siempre consideró que la contienda española fue una guerra fratricida que quedaba fuera de toda consideración ideológica. Ricardo trató de mantenerse al margen de todo esto y se dedicó, de acuerdo con su conciencia, a trabajar con la misma solicitud que en tiempos de paz. [...] Siempre cumplió con el secreto profesional, por encima de todo. Por esto, aun sabiendo sus mandos militares que no estaba conforme con la idea de la guerra, fue destinado al Estado Mayor, desde el que se enviaban mensajes secretos. (López Mozo, 2011)

Más adelante indica que tiene planteadas las escenas en las que se dividirá la historia dramática:

De la primera escribí: “En un tren. Ricardo regresa del campo de concentración francés. Viaja en un departamento de tercera clase. El policía del tren le pide la documentación. Esta escena sirve para entrar en situación. A través de ella sabemos quién es Ricardo. También nos sirve para situar la acción al final de la guerra española. Puede considerarse como un prólogo”. (López Mozo, 2011)

Particularmente interesante resulta el apartado: “Fases por las que va a pasar en la obra”, donde matiza los estados de ánimo de su personaje en el difícil recorrido vital:

Incertidumbre mezclada con esperanza. (Al regresar de Francia) Esperanza. (Al tener el primer encuentro con su mujer y con su hija) Desilusión (Al descubrir cómo han sobrevivido gracias a la hija) Desilusión (Al ser juzgado en consejo de guerra y ser expulsado de telégrafos) Lucha (Cuando se enfrenta al mundo y se defiende. Cuando aún es un hombre. Cuando confía en su mujer. Los amigos ya le han abandonado) Hundimiento moral y físico (Cuando descubre que su mujer no comparte sus inquietudes y se siente definitivamente solo y vencido). (López Mozo, 2011)

Se materializa también en estas notas la actitud indagadora del autor:

No falta un listado de cuestiones sobre las que consideraba conveniente informarme: la situación de Madrid en julio del 39, la composición de los tribunales de depuración o cuándo empezaron a colocarse los retratos de Franco y de José Antonio en las fachadas de los edificios oficiales. La respuesta a buena parte de ellas la tenía bien cerca. No era necesario salir de casa. No tardé, pues, en completar la documentación necesaria para acometer la escritura de la obra. Me puse a ello, pero por motivos que no consigo recordar la dejé a medio hacer.

Simultáneamente a mi toma de conciencia política, que se había concretado en mi odio al franquismo y la identificación con los postulados izquierdistas, se produjo el descubrimiento y posterior asimilación del teatro de vanguardia. (López Mozo, 2011)

Como puede observarse, López Mozo sufre, cuando aún era un joven con ideas pero sin proyección dramática, quizás entre 1962 y 1964, un proceso similar al de los personajes que se describen para el canon de los relatos de la ‘posmemoria’, ya que, a partir del conocimiento de la realidad de su padre, este protagonizará la reelaboración literaria del terrible conflicto sufrido.

Ya autor destacado en el teatro independiente, en 1969, fiel a los postulados de izquierdas y al teatro de vanguardia, vuelve al tema de la Guerra Civil con *Guernica*: “Me inspiré en el cuadro del mismo título, de Picasso” declara; es, pues, otra recuperación del pasado en la que el dramaturgo desea mostrar el dolor y la destrucción, el trauma, en definitiva, sufrido por un pueblo y por un país. Propone para ello un *happening* en el que la participación estuviese compartida por actores y espectadores. La actualidad de este texto se advierte en la resonancia que obtuvo, dentro y fuera de España, a partir de su publicación en 1975.

En 1971 escribe *Anarquía 36* que, como *Guernica*, es una obra histórica sobre la guerra civil española y, al mismo tiempo, se configura como documento mediador entre aquellos conflictos y el público presente, desde su escritura hasta hoy. Francisco Ruiz Ramón la calificó como: “Pieza ambiciosa, con espléndidos momentos dramáticos [...], un notable experimento que sólo un autor de talla podía tentar” (1975: 549) y, en el siglo XXI, la investigadora italiana Manuela Fox (2011) edita la obra con un pormenorizado estudio,

donde pone de manifiesto el irrenunciable compromiso del autor. El artículo de López Mozo que precede al texto, al ser publicado (1978: 7-9), avala su intención de crear un teatro pegado a la realidad de lo sucedido, donde tiene valor definitivo el fracaso del bando republicano, causado por las luchas internas de los grupos integrantes.

Con muchos puntos de contacto con *Anarchía 36*, escribe en 1979, con Luis Matilla, *Como reses*. Las dos comparten contenidos históricos con los que se recuperan sucesos del pasado que afectaron a los más desfavorecidos de la sociedad y en ambas coincide algún tramo de la franja temporal, y salen a la luz los conflictos que tuvieron lugar en las izquierdas antes y durante la Guerra Civil. Son textos que afianzan la actualidad de López Mozo tanto por las técnicas de escritura y composición dramática empleadas, como por la recuperación temática de la memoria del pasado reciente que, a veces, no parece superado. Es lo que sucede con la pugna entre las izquierdas, motivo de la catástrofe en *Anarchía 36*; o los temas del empobrecimiento de las clases trabajadoras, del desempleo, de la emigración y de la falta de solidaridad entre los oprimidos en *Como reses*.

El periodo histórico dramatizado en *Como reses* se desarrolla entre 1909 y 1939. La acción tiene lugar en un matadero, pero se extiende a diversos espacios de la ciudad; los dramaturgos poseen la intención de mostrar la lucha de los trabajadores por conseguir el socialismo, pero sin olvidar la faceta humana de sus personajes. La obra obtuvo el Premio Arniches en 1979 y se estrenó en 1987, en el Teatro Galileo de Madrid, con dirección de Antonio Malonda. En esta y otras obras de López Mozo y de tantos otros de años anteriores y posteriores, la historia sirve de referente directo o de soporte temporal para desarrollar temas que inciden en los abusos del poder y la condición de sus víctimas y en las que comentamos referidas a la historia cercana a su escritura son el soporte artístico de una recuperación de la memoria histórica de España con sus luces y sus sombras.

En 1988, antes de que tuviese lugar la celebración del Quinto Centenario del descubrimiento y conquista de América y el teatro volviese sus ojos a tales temas, López Mozo como autor y Antonio Malonda como director se proponen hacer un espectáculo sobre aquel conflicto; ahí se genera la extraordinaria pieza *Yo, maldita india...* (López Mozo, 2019: 119-254); en momentos en los que la inmigración comenzaba a ser una realidad en España, Malinche surge exigiendo al cronista Bernal Díaz del Castillo, la verdad de su actuación junto a los españoles, para reivindicar su figura en el momento de aquella empresa, pero también para poner ante la mirada del receptor actual el profundo problema personal y social del mestizaje, de la extranjería, de la falta de territorio propio en el que refugiarse. En 1999, afirmaba López Mozo:

Con *Yo, maldita india...* [...] me propuse contribuir [...] a romper el desequilibrio existente entre las dos orillas del Atlántico a la hora de abordar, por parte de los respectivos dramaturgos, el espinoso tema de la conquista de América. [...] Escribí la pieza sin prejuicios, procurando ser fiel al rigor histórico, lo que a la postre me impidió ser generoso con algunos personajes españoles, pero me permitió adentrarme en una problemática tan actual como es la del genocidio y tan fascinante como el mestizaje y la mezcla de culturas. (López Mozo, 1999: 25)

Al responder sobre la elección del tema y sus fuentes en una entrevista a Ana Albaladejo López, que realizaba su tesis doctoral defendida en 2015, le explicaba:

La elección por mi parte del tema de la Conquista obedeció a que estaba familiarizado con él. Cuando era estudiante, para acceder a la universidad no existía la selectividad, sino un curso que se llamaba preuniversitario. En él se estudiaban diversas materias monográficas que cambiaban cada año. En aquel curso, en el apartado de letras tocó los historiadores de Indias. Aunque ya habían pasado unos cuantos años, no me fue difícil refrescar la memoria y ahí aparecieron los dos personajes. (Albaladejo López, 2005: 647)

Hasta entonces, López Mozo había transitado poco los espacios de la historia remota de España, no obstante, esta pieza señera podría alinearse con el mejor teatro de recuperación del pasado con valor especular sobre el presente en el panorama español de los siglos XX y XXI, como *Las Meninas*, *El sueño de la razón* o *La detonación*, de Antonio Buero Vallejo; *Las brujas de Barabona*, *Las alumbradas de la Encarnación Benita*, o *El Doctor Torralba*, de Domingo Miras y tantas otras de autores y autoras de antes y ahora como Rodríguez Méndez, Lauro Olmo, José Martín Recuerda, Ana Diosdado, Carmen Resino, Concha Romero, y más jóvenes, como Juan Mayorga. La historia posee en ellos una doble función: mostrar lo sucedido y hacer meditar sobre lo que sucede; así actúa Malinche que habla de un ayer lejano, pero lo hace para receptores de un presente en el que la violencia, las guerras, las fronteras, las lenguas, dividen, hacen víctimas y generan aniquilamiento, temor e incomunicación.

En 1999, a las puertas del siglo XXI, escribe López Mozo *La Infanta de Velázquez* (López Mozo, 2019: 259-351), una obra que supone un magnífico ejemplo donde se funden su compromiso con la memoria y la experimentación formal. En ella, la Infanta Margarita Teresa de Austria, la niña que ocupa el foco de luz del cuadro de *Las Meninas*, atraviesa el territorio seguro del lienzo pintado por Velázquez para vagar durante trescientos años un destierro de guerras y horrores, buscando a Tadeusz Kantor, al que al fin encuentra en su estudio de Cracovia; allí pide auxilio al autor, director y artista plástico polaco, para que le ayude a representar su historia y encontrar su lugar, que finalmente halla en el “teatro de la memoria y la muerte”. La niña, convertida en mujer y en testigo de los tiempos, representa su trágica historia y presencia la villanía atemporal de los poderes: recorre el pasado remoto en sus aspectos más crueles y, en su peripecia, recupera hechos de la memoria de la Guerra Civil española, de la de los trenes que transportaban a los prisioneros a los campos de concentración nazi, hasta llegar a la de la guerra económica contra los individuos, la que ha sido desatada por la revolución del dinero escudada en una, irónicamente solidaria, Unión Europea. La estética y el tratamiento dramático de esta pieza se sustentan en lo imposible y en los saltos espaciales y temporales de una historia llevada a cabo por un trampantojo, una imagen de realidad, que no es sino un ‘ser/parecer’ barroco, tan propio de la dramaturgia de nuestro autor.

En el siglo XXI se consolida la idea de la recuperación de la memoria, al promulgarse en 2007 la “Ley de Memoria Histórica”: esperanza para parte de la población, cantera para los artistas y excusa para manejos políticos. López Mozo, siempre fiel testigo de su tiempo, alterna con sus habituales experimentos vanguardistas textos en los que se plantea recordar para el receptor actual sucesos y personajes del pasado con los temas de la posguerra y el exilio, porque su intención es remediar “El daño causado a la memoria histórica por la política del olvido del pasado impuesta por

la transición y prolongada en los años posteriores” (2011: 14). Los textos guiados por esta intención están protagonizados por quienes lucharon por mantener el recuerdo de lo pasado (*El arquitecto y el relojero*, 1999); por los que hubieron de emigrar durante o después de la guerra civil española (*El olvido está lleno de memoria*, 2002 y *Las raíces cortadas*, 2003); por quienes intentan acometer la difícil conquista de la verdad del pasado (*El biógrafo amanuense*, 2004); por quien, para soportar el duro golpe de la represión y la cárcel, se aisló en un ambiguo y peligroso mundo ficticio (*Cúpula Fortuny*, 2011).

En *El arquitecto y el relojero* se plantea el conflicto entre un joven arquitecto, contratado para reformar el edificio de la Comunidad de Madrid, en la Puerta del Sol, y el viejo relojero que cuida del reloj. El primero desea hacer desaparecer todo lo existente en las instalaciones de la antigua Dirección General de Seguridad (que, en 1768, había sido Real Casa de Correos) y pretende sustituir la precisa maquinaria antigua del reloj por una innovadora. El segundo, defensor de la permanencia del recuerdo de lo que fue, porque sustenta un pasado que no debe olvidarse, insta al joven a que respete la memoria en favor de la toma de conciencia para las generaciones venideras. La estructura de la obra protagonizada por un espectador directo de los hechos que no puede permitir que se olvide lo que ocurrió en aquel lugar cuando era el reducto de la represión en la dictadura (el relojero) y por la de un joven carente de esa información, contratado para borrar los rastros de aquel pasado, sin importarle a quienes ni qué se olvida (el arquitecto), está relacionada con la descrita para los textos de la ‘posmemoria’ que surge en la actitud del arquitecto ajeno a los traumáticos sucesos acaecidos durante la posguerra, y el relojero que con su relato intenta que no se olviden:

El hombre sin recuerdos se convierte en un ser estúpido. En un cadáver. Solo vive el que recuerda. Mirar atrás desde el presente es un buen modo de asomarse al porvenir. [...] Que es un error relegar al olvido solo los sucesos abominables. Ignorarlos es como cerrar heridas en falso (López Mozo, 2001: 49).

Por eso quiere salvar de la destrucción papeles, fotografías de presos y objetos que remiten a ese otro tiempo de represión que cientos de ciudadanos vivieron entre los muros del edificio y para los que busca un lugar. Son “papeles y documentos que se resisten a desaparecer. [...] Piden salir a la luz” afirma el relojero, a lo que el arquitecto opondrá: “¡Los papeles no piden nada!” y el relojero replica: “Hablan por los muertos” (López Mozo, 2001: 62).

Los protagonistas de *El olvido está lleno de memoria* y de *Las raíces cortadas* han vivido como extranjeros en otro país pero, cuando regresan, no siempre se encuentran en su territorio. *El olvido está lleno de memoria* aborda la situación de la vuelta del exilio, tras la muerte de Franco, del actor Edmundo Barbero. El autor en una acotación fuera de texto didascálico (2003) y en la “Nota del autor” (2011) pone al receptor en antecedentes de los personajes, de su historia e de la intención que a él lo guía:

Aunque muchos lo ignoren, el nombre de Edmundo Barbero corresponde al de un actor que existió realmente. Nacido en 1899, durante la República trabajó en la compañía de Martínez Sierra con la primera actriz Catalina Bárcena. Durante la Guerra Civil formó parte del Teatro de Arte y

Propaganda y de las Guerrillas del Teatro, que actuaban respectivamente en el Teatro de la Zarzuela y en los frentes de guerra. Tras la contienda fue condenado a muerte. Pudo refugiarse en la embajada de Chile y partir para el exilio, que transcurrió en diversos países latinoamericanos. [...] En 1980 volvió a España cuando ya no podía incorporarse a la vida teatral dada su avanzada edad. El personaje no es trasunto del ser real que le presta su nombre, pues tanto tiene de él como de otros españoles que vivieron una historia parecida. Si el autor le ha bautizado así es porque tuvo ocasión de conocerle personalmente y ha considerado que esta era una buena ocasión de concederle su personal homenaje. (López Mozo, 2003: 160; 2011: 27)

En la obra se produce un proceso de indagación, por parte de la joven periodista que ha de entrevistar al actor llegado del exilio. Aunque comienza sin gran entusiasmo, poco a poco, tras descubrir la verdadera identidad del entrevistado y su salida forzosa de España, Julia Ayuso se interesa cada vez más por el actor, el nombre real en el que se inspira el autor es el de Julia Arroyo (“que corresponde a una periodista estrechamente vinculada al mundo del teatro, nacida en 1937 y fallecida en 1995”; López Mozo, 2003: 178). El personaje representa a la joven generación, ignorante del traumático pasado. Como en el caso de *El biógrafo amanuense*, Julia, como el joven escritor, no conoce a su entrevistado; en su primer encuentro va a cumplir con un trabajo rutinario pero lo que descubre la lleva a interesarse por él. Aunque, como explica su autor, el personaje real “ya no pudo incorporarse a la vida teatral”, en la fábula dramática, sí lo hace y ha de soportar el exilio que supone el desconocimiento del público y la mala fe de quienes él creía más próximos, representados en el director Antolín Alvar.

En la extensa e iluminadora Introducción al texto de *Las raíces cortadas* “Victoria Kent, el pecado mortal de Clara Campoamor” (López Mozo, 2005: 15-40), el dramaturgo aclara que el título de su obra se lo inspiró el de una obra no publicada de Clara Campoamor (*Con las raíces cortadas*): “De esas raíces cortadas decidí hablar yo, y no solo del voto femenino. De esas raíces trata, pues, mi obra. De ahí que haya hecho mío su título” (20).

El concepto de memoria recuperada se desarrolla en la Introducción, donde López Mozo describe los acontecimientos del pasado y la información obtenida sobre las protagonistas. Allí construye el espacio de la memoria que ocupa los años anteriores a la Guerra Civil española, la posguerra y el exilio, a fin de que el receptor entre en diálogo con la historia real a través de la historia teatral. Cinco encuentros entre las dos mujeres y adversarias políticas dan forma dramática a su debate, a la investigación del dramaturgo y a las ideas del autor sobre los motivos del desastre sufrido por la República, como ya había hecho en *Anarbhía* 36.

En los encuentros se ilustran los precedentes infantiles de la diferencia entre las dos mujeres, coincidentes en tantos aspectos de su vida pero con trayectorias muy distintas, en parte por su procedencia social, como se pone de manifiesto desde el primer encuentro.

En realidad, la conciencia de Victoria corporeiza a Clara en el juego temporal en el que el dramaturgo hace coincidir a las dos saltando las barreras espacio-temporales. Algunos de los encuentros dramatizados nunca llegaron a producirse pero la memoria

de Victoria guarda la imagen de sus diferencias sociales, de su propia falta de coherencia en la aplicación y evolución de sus ideas, de su facilidad para vivir bien en cualquier lugar frente a las penalidades sufridas por Clara. Gracias a este planteamiento, un valor que siempre he contemplado en esta pieza es que López Mozo, al enfrentar a estas mujeres en el texto, habla de dos destierros, el geográfico que padecen ambas y el que ciertas mujeres han de sufrir al ser consideradas extrañas y ajenas no solo por los hombres sino por otras mujeres.

En *El biógrafo amanuense*, vuelve a la estructura del encuentro entre generaciones, de donde resulta el conocimiento del más joven de los antecedentes que motivan las actitudes pasadas; desde este punto de vista se acerca, como hemos indicado, a la técnica de construcción dramática de *El olvido está lleno de memoria*. Más que en otras de las que venimos comentando, López Mozo genera, en esta pieza publicada en 2006, un espacio para el debate entre la verdad histórica y la verdad artística, al tiempo que van surgiendo temas que sitúan el tiempo de la historia ofrece pinceladas (la censura, las firmas de intelectuales contra la represión, la designación de los premios literarios...) que son recuperaciones de la memoria histórica del tardofranquismo y de la transición, memoria que pertenece al escritor Lorenzo Posadas y sobre la que ha de investigar su biógrafo, Pablo Vives.

Aunque el nombre del literato es ficticio, la situación y los caracteres que se describen podrían adaptarse a muchos conocidos escritores de los años dramatizados. El contexto español y literario es perfectamente reconocible. La forma en la que el personaje de más edad va proporcionando detalles de su historia al biógrafo y cómo este investiga y descubre las falsedades que aquel le relata configuran un argumento de intriga en el que ninguno de los participantes posee toda la verdad. Como indica Laura López Sánchez en el Prólogo: “Para el escritor lo importante del artista es el legado creativo que deja y no su vida” (López Mozo, 2006: 11). El resultado arroja dos versiones incompletas y, en cierto modo complementarias, verdaderas y falsas, sin cerrar las posibilidades del receptor.

De 2011 es *Cúpula Fortuny*, uno de sus textos más conseguidos sobre la memoria histórica del franquismo, donde el autor hace padecer a su protagonista, Luciano Miras, como he escrito en otras ocasiones, un ‘engaño a la mente’ que lo lleva a vivir un sueño de felicidad en el imposible espacio de una cárcel franquista. López Mozo ha conjugado en esta interesantísima pieza la recuperación de unos sucesos y una persona históricamente documentados, con el conflicto de la responsabilidad del artista confinado en un medio ajeno a su anterior existencia en el que debe elegir entre su realización como creador y su lealtad a los ideales y principios que lo han colocado en la situación en la que se encuentra. Si el personaje del teatro siglodorista era víctima de aquel ‘engaño a los ojos’ que lo llevaba a confundir realidad y ficción, Luciano Miras se encuentra atrapado en la falacia que su imaginación creadora inventa para evadirse del dolor producido por el confinamiento en la prisión de Alhama, como preso político. *Cúpula Fortuny* se levanta, esperemos que también lo haga algún día en la escena, como una pieza de teatro histórico de recuperación del pasado y como una profunda reflexión sobre la licitud de ciertas acciones cuando estas se llevan a cabo en circunstancias límite.

En ella funde el dramaturgo sin violencia la historia y la fábula, la modernidad y la tradición. No en vano ha elegido para su personaje principal un referente complejo: un hombre adelantado a su tiempo en lo artístico pero débil ante su pérdida, y cegado por la posibilidad de lograr uno de sus más anhelados sueños: la realización del ingenio escénico llamado ‘Cúpula Fortuny’.

Desde el título se aprecia que el elemento clave de la historia es algo real, un artefacto que a principios del siglo XX descubrió una nueva manera de entender la iluminación en el teatro y, a partir de ella, la composición del espacio escénico en los montajes teatrales. El objeto da título a la obra y actúa como desencadenante del conflicto principal y de los reconocimientos finales. Reales se reconocen asimismo los sucesos que conforman la peripecia dramática protagonizada por el recluso Luciano Miras y la intervención de Juan Lora Sánchez, el director de la prisión, aunque el dramaturgo haya alterado el topónimo y haya querido establecer la distancia reflexiva negando los nombres propios de sus protagonistas: “Luciano Miras no es Cipriano de Rivas Cherif ni el penal de Alhama es el del Dueso, pero se parecen” (López Mozo, 2012: 57). Tal juego barroco, ‘ser-parecer’, domina el proceso dramático pero también, convertido en engaño a la mente, las actuaciones de su protagonista que, enredado en el oropel de lo conseguido, cayó en el error de confundir la cárcel con la libertad, como le había ocurrido a Tomás, el alucinado personaje de *La Fundación*, de Antonio Buero Vallejo.

La obra desarrolla en un “Prologo”, catorce escenas y un “Epílogo” el ascenso y la caída del protagonista, un famoso director teatral encarcelado por adhesión a la rebelión, después de la guerra civil, que encuentra su realización artística al aceptar las propuestas del Director del penal, a cambio de ciertos beneficios y, sobre todo, por la posibilidad que se le brindaba de volver a dirigir una compañía que, como hizo Rivas Cherif, estaba compuesta por presos que, como él, gozaban de un régimen especial; así mismo, igual que su imagen histórica, realiza con ella en el proceso dramático varios espectáculos del Siglo de Oro, incluido *El gran teatro del mundo*. Además, consigue su gran anhelo, construir la Cúpula Fortuny, un invento que Rivas Cherif había visto funcionar en Milán antes de la guerra y que había sido su obsesión desde entonces. Pero su actuación, en el tiempo de los sucesos, no está bien vista por otros reclusos que no aceptaban privilegios a cambio de colaborar con sus carceleros y hasta el entusiasmo inicial de los componentes de la compañía decae al comprobar que están siendo utilizados como propaganda del régimen. El estallido del conflicto es desastroso para muchos y el sueño, convertido en pesadilla, provoca la catástrofe final del personaje.

En su dilatada carrera, López Mozo ha sobrevivido a la injusticia de nuestra escena y a los cambios de gustos y perspectivas. En diversas ocasiones he afirmado que él mismo constituye memoria histórica del teatro español actual como memoria histórica contienen tantas de sus obras; es un luchador incansable como demuestra con su producción y ha afirmado:

A falta de tres años para que se cumplan los cincuenta de mi dedicación a la escritura dramática, sigo entregado a ella con el mismo entusiasmo que tenía cuando la inicié y aún me atrevería a decir que ha crecido. En mi cabeza bullen más ideas de las que, seguramente, podré desarrollar. [...] No

ha decaído mi curiosidad por las novedades que se producen ni mi interés por lo que hacen los demás creadores, en especial los jóvenes, convencido de que pueden aportarme algo. (López Mozo, 2012a: 17)

y uno de los más jóvenes del panorama actual de nuestra dramaturgia por su capacidad para componer con distintos registros y estéticas (Serrano, 2007). Coincido con Pedro Villora cuando, en el Prólogo a *Las raíces cortadas* (López Mozo, 2005: 13), afirmaba: “Algo nada bueno sucede en un entramado teatral incapaz de integrar con todas sus consecuencias a un autor como Jerónimo López Mozo”.

Teatro histórico, teatro de la memoria, de la post memoria... Magnífico teatro de recuperación y reflexión de Jerónimo López Mozo que incomprensiblemente se escenifica, casi en exclusiva, en situaciones como la presente, al ser evocado para que su memoria tampoco se pierda.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO LÓPEZ, Anna (2005): *Tras las huellas de (la) Malinche. Transito del arquetipo en el Teatro Mexicano de la segunda mitad del siglo XX*, Tesis doctoral, Universitat de València.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1980-1981): “Acerca del drama histórico”, *Primer Acto*, 187, pp. 18-21.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1994): “Acerca del drama histórico”, en Iglesias Feijoo, Luis; Paco, Mariano de (eds.): *Obra Completa*, vol. II, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 826-830.
- FOX, Manuela (2011): *Teatro y compromiso civil: Jerónimo López Mozo y “Anarchía 36”*, Roma: Giulio Perrone.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel (2016): *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim: Georg Olms.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1978): “Fuentes bibliográficas”, *Pipirijaina-Textos*, 6, pp. 7-9.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (1999): “¿Por qué escribo teatro histórico?”, *Primer Acto*, 280, pp. 24-25.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2001): *El arquitecto y el relojero*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2003): *El olvido está lleno de memoria*, *ADE Teatro*, 98, pp. 160-178.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2005): *Las raíces cortadas (Victoria Kent y Clara Campoamor: cinco encuentros apócrifos)*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2008): *El biógrafo amanuense*, Madrid: Asociación de Autores de Teatro y Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2011): *La mano en el cajón* [texto inédito].
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2012a): “Hurgando en la memoria: un repaso a mi trayectoria teatral”, *Anagnórisis*, 6, pp. 1-17.

- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2012b): *Cúpula Fortuny*, Madrid: Huerga y Fierro.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2019): *Yo, maldita india. La Infanta de Velázquez. Ella se va*, Madrid: Cátedra.
- MEDINA VICARIO, Miguel (1987): “Como reses. El temido compromiso”, *Reseña*, 178.
- MIRAS, Domingo (1980-1981): “Los dramaturgos ante la interpretación tradicional de la historia”, *Primer Acto*, 187, pp. 21-23.
- PACO, Mariano de (1994): “Buero Vallejo y el teatro”, en Paco, Mariano de: *De re bueriana (Sobre el autor y las obras)*, Murcia: Universidad de Murcia, pp. 11-35.
- PACO, Mariano de (1999): “La huella de Buero Vallejo en el teatro español contemporáneo”, en Halsey, Martha T.; Zatlin, Phyllis (eds.): *Entre Actos: Diálogos sobre teatro español entre siglos*, State College: The Pennsylvania State University, pp. 207-218.
- QUÍLEZ ESTEVE, Laila (2014): “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”, *Historiografías*, 8, pp. 57-75.
- RIVAS CHERIF, Cipriano de (2010): *El Teatro Escuela del Dueso. Apuntes para una historia*, Madrid: Ediciones del Orto.
- RUIZ RAMÓN, Francisco (1975): *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra.
- SAALACH, Mario (1978): “Aportaciones para una introducción al teatro de Jerónimo López Mozo”, *Pipirijaina-Textos*, 6, pp. 2- 6.
- SERRANO GARCÍA, Virtudes (2007): “Jerónimo López Mozo en su joven madurez”, *Cuadernos de Dramaturgia Contemporánea*, 12, pp. 57-69.
- SERRANO GARCÍA, Virtudes (2019): “Sobre *La mano en el cajón*, texto inédito de Jerónimo López Mozo”, en Laín Corina, Guillermo; Santiago Nogales, Rocío (eds.): *Cartografía teatral en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor, pp. 489-504.
- WELLWARTH, George E. (1978): *Spanish Underground Drama. Teatro español underground*, Madrid: Villalar.