

“Una historia que no soy capaz de escribir”: léxico y estrategias retóricas en *J’attendrai* de José Ramón Fernández

Francesca LEONETTI
Università degli Studi Roma Tre

Resumen

El presente trabajo pretende ofrecer los resultados de un estudio sobre los aspectos formales de *J’attendrai* de J. R. Fernández, en el que se pondrán de relieve las estrategias lingüísticas y retóricas que permiten al autor superar su declarada incapacidad de escribir y lograr dar forma a la memoria. Nos centraremos, por un lado, en el tejido léxico, iperconnotado y de fuertes resonancias simbólicas, por el que se establece un vínculo entre memoria individual y colectiva. Por otro lado, se analizarán las estrategias elocutivas, en sus componentes intradramáticos y metadramáticos, que dan lugar a la recreación de los personajes dentro de una dramaturgia compleja hecha de proyecciones y retrospectivas.

Palabras clave: José Ramón Fernández, *J’attendrai*, campos de concentración, teatro, memoria.

Abstract

This paper aims to offer the results of a study on the formal aspects of J. R. Fernández’s *J’attendrai*, that will highlight the linguistic and rhetorical strategies that enable the author to overcome his confessed inability to write and shape memory. I will focus, on the one hand, on the lexical structure, iper-connoted and with strong symbolic resonances, by which a link is established between individual and collective memory. On the other hand, the eloquent strategies will be analysed, in their intradramatic and metadramatic components, which give rise to the recreation of the characters within a complex dramaturgy made up of projections and retrospectives.

Keywords: José Ramón Fernández, *J’attendrai*, Concentration Camps, Drama, Memory.

En un pequeño hotel rural, en algún lugar a un par de horas de París, entre 2005 y 2010.
(Fernández, 2017: 17)

Esta acotación, sintética y aislada gráficamente del resto del texto, ubica la acción de *J’attendrai* en un lugar y en un tiempo aproximados e imprecisos. El pensamiento fluye dentro de un espacio blanco, escarbando entre los meandros de la

mente, en búsqueda de la palabra que pueda decirlo, que pueda contarlo de alguna manera. Un espacio blanco que marca el tiempo de ese esfuerzo interior, durante el cual el inagotable poder demiúrgico de la palabra vence la rendición a lo inefable.

Y la historia empieza a adquirir detalles, tímidos elementos de un hipotético escenario vivencial, que, línea tras línea, se multiplican, encadenando informaciones, que alargan progresivamente la medida de las oraciones:

Esta historia podría comenzar en un jardín. En el jardín de una casa de campo francesa. Una casa de campo francesa construida a principios del siglo veinte. Una casa grande, como aquellas que en el norte de España se identifican como casas de indios. El jardín tendría un césped agradable de pisar, un camino de baldosas, algunos árboles frutales y un seto alto en el que se entrelazan rosales descuidados y madreselvas. Seguramente, cerca de la casa vive un río tranquilo y viejo, al que los hombres han dejado en paz. Esta historia podría comenzar en uno de esos lugares. (Fernández, 2017: 19)

Las repeticiones anafóricas —“jardín”, “casa de campo”— y la construcción paratáctica que va sumando detalles revelan la creación lenta de una imagen, que poco a poco logra visualizarse, tomando forma y definiendo sus contornos. La descripción del jardín de una casa de campo francesa de principios del siglo veinte ofrece pinceladas bucólicas de una vegetación generosa, en la que vive “un río tranquilo y viejo, al que los hombres han dejado en paz”. En su personificación, este parece ser el antiguo testimonio de una belleza, ya un poco descuidada, que discurre en la paz —o en el olvido— de esos lugares. Los dos verbos en condicional que rigen esta primera descripción denuncian una hipótesis formulada por el autor, quien se niega a apretar la acción en coordenadas puntuales y definitivas.

Dentro de este cuadro de sosegada inmovilidad, aparece Claude, el Pájaro, un joven de veinte años, quien está muerto. Un preso del campo de concentración de Mauthausen, con su *drillich* y el distintivo de la resistencia francesa, que mira hacia la puerta del jardín. La antítesis existencial —un joven difunto de veinte años— nos hunde inmediatamente en una tragedia, que se construye en la doble dimensión de los vivos y de los muertos, de presencias yuxtapuestas que comparten el espacio de la escena.

El Pájaro rompe el silencio, declarando su largo y solitario estado de espera y dando comienzo al diálogo con un “tú” todavía ausente.

Claude, el Pájaro.- Espero. Sólo espero. Espero a que llegues. Yo encontré la casa en seguida. No, esta no. Esta fue mucho después. Encontré la casa donde vivía ella entonces. En La Rochelle. No los denunciaron. Al principio, no los denunciaron. Por la madre. La madre era cristiana. Rezaba siempre. Así que las mujeres del pueblo las dejaron en paz. El padre se había ido a México. No volvió. Se buscó otra familia. Ellas trabajaban mucho y salieron como pudieron. Como todo el mundo. Robando basura y pasando hambre. Como todo el mundo. Robando basura.

[...]

Yo llegué en seguida. El mismo día, la misma mañana en que me mataron en Mauthausen volví a la puerta de su casa. Ella me esperaba. Ella me esperó siempre. Bailando sola, abrazada a una camisa mía. Así la encontré. Me llegó la muerte y ya estaba delante de ella. En cuanto cerré los ojos. En cuanto se me enfrió la sangre. Cerré los ojos y estaba muerto. Los abrí otra vez y estaba

en su habitación. Viendo cómo bailaba. (*Silencio de hojas. Uno puede imaginar una canción, muy lejos*¹.) Tú has tardado sesenta y cinco años en encontrarla. Has tardado sesenta y cinco años en encontrar la casa donde escuchó música por última vez, el mismo disco de siempre, antes de ir a morirse a un hospital limpio y lleno de luz blanca. Tú has tardado sesenta y cinco años en hacerme un recado que te pedí. (Fernández, 2017: 21)

En la recuperación de imágenes y recuerdos, siempre cortados por la emoción y siguiendo el hilo de la memoria, el “yo” que espera y el “tú” que tiene que llegar fijan la dirección del movimiento de los protagonistas “hacia aquí”, “hacia el jardín de la casa francesa” y apuntan a un trayecto que el paso del tiempo, la vejez y el dolor han hecho lento y difícil. Asimismo, esta circunstancia asienta la contraposición de dos campos semánticos que aglutinan las informaciones espacio-temporales que recorren toda la obra. Por una parte, los pretéritos “encontré”, “llegué”, acompañados por las indicaciones temporales “en seguida”, “el mismo día”, “la misma mañana”; por otra, la segunda persona de subjuntivo con valor de futuro, “llegues”, y, más abajo, la queja por una larga tardanza, “has tardado sesenta y cinco años”. Claude, que ahora espera, llegó en seguida; en seguida encontró la casa de su enamorada que siempre lo había esperado “bailando sola, abrazada a una camisa” suya. Él llegó a su puerta, “nada más cerrar los ojos”, llegó “en cuanto se le enfrió la sangre”. Diseminados en este lento repaso se desgranán los elementos que vertebran la pieza, como sugerencias anticipadoras que preparan el espectador a la representación del encuentro: una joven que baila, una canción que resuena a lo lejos, la petición de un recaudo.

Por fin ese “tú”, el personaje llamado Pepe, llega a la casa francesa, acompañado por su nieto Vincent, pidiendo a Claire una habitación doble para quedarse solo una noche.

A partir de este momento, el diálogo se alterna con las intervenciones nombradas *stasimo*, palabra que remite a los cantos del coro que en la tragedia griega interrumpían el drama para expresar comentarios o interpretaciones. En este caso, el coro lo compone un único personaje polifónico y multifacético, Yo, cuya aparición se entremezcla progresivamente con la trama principal². Como otros dramaturgos, a los que alude explícitamente (Tadeusz Kantor y Alonso de Santos), Fernández acude a un personaje autobiográfico y omnisciente, soslayando, sin embargo, la implicación directa de su realidad individual. Se trata de un artificio de “desdoblamiento” autoficcional³, según la definición de Simone Trecca, mediante el cual el autor “se ofrece a la comunidad en un acto de multiplicación de su propia identidad, previniendo así cualquier deriva autorreferencial” (2019: 246). La construcción de Yo le permite al autor enfrentarse con su propia memoria, con una “herencia errante”

¹ La cursiva que aparece en las citas es del autor.

² Antonia Amo Sánchez vislumbra en esta estructura la inspiración trágica pasoliniana y un tributo a la obra *Calderón* del autor italiano (Amo Sánchez, 2019: 632).

³ Alison Guzmán ofrece una síntesis de las definiciones del término ‘autoficción’, objeto de polémica en la crítica literaria, tras la que concluye: “la autoficción es un género híbrido, que recurre a la memoria escurridiza de la vida comunal para entretejer, de forma lúdica y ambigua, elementos de la autobiografía con otros propios de la ficción” (Guzmán, 2019: 605).

(Amo Sánchez, 2019: 631), con la incapacidad de preguntar y con la imposibilidad de saber. Se trata de una estrategia elocutoria metadramática, dentro de la cual se despliegan, en una circunstancia de autoanálisis casi confesional del autor, los elementos constitutivos de la génesis de los personajes. Entre estos priman sus lecturas de *La escritura o la vida* de Jorge Semprún y de los diarios de Max Aub, a los cuales debe la construcción de Pepe y de su fisonomía; a estas obras fundamentales se suma un libro sobre la Resistencia, del que nace el personaje del Pájaro, y una red espesa de referencias intertextuales (Primo Levi, Antelme, Tonino Guerra, Tabori, Kertesz), de investigaciones históricas (Alfonso Maeso, Mariano Constante, Prisciliano García), de documentales en la televisión y en internet. Y también el cómic *Maus* y la frecuente mención de los dramaturgos contemporáneos que plantearon otras propuestas sobre el horror y lo memorialístico (Angélica Lidell, Tadeusz Kantor, José Luis Alonso de Santos, Laila Ripoll). La acumulación de toda esa información da cuenta de la investigación personal que Fernández realizó para la reconstrucción histórica y que se entrelaza, mediante un sabio juego de alternancia en el uso de la primera y la segunda persona⁴, con los acontecimientos autobiográficos relacionados con la herencia de su tío Miguel Barberán, prisionero del campo de concentración de Mauthausen. El trabajo del autor con los testimonios, sin contactar con las personas, alimentó una larga convivencia con un proyecto de escritura y de escenificación de la vida que forjaba muy lentamente y con mucha dificultad a sus protagonistas. Las palabras de Yo declaran la dificultad, o mejor dicho, la imposibilidad de escribir sobre lo que durante veinticinco años ocupó sus pensamientos, atormentados por la urgencia de ese acto necesario:

Escribir esas páginas para Laura fue la manera de darte cuenta de que serías incapaz de escribir aquella obra de teatro.

[...]

Ahora, Laura te volvía a ofrecer ese espacio para publicar algún texto. Le dijiste que pensarías algo y al cabo de unos días le dijiste que escribirías acerca de lo que estabas escribiendo. De lo que querías escribir pero no has sabido escribir.

Te sientas delante de un folio en blanco y tratas de extender sobre él todo lo que te ha llevado hasta aquí. Todo lo que lleva veinticinco años empujándote a intentar escribir una obra que eres incapaz de escribir. (Fernández, 2017: 25-26)

Como se desprende de las repeticiones obsesivas contenidas en estas líneas, el personaje Yo se debate entre la incapacidad y la necesidad, entre la urgencia y la imposibilidad e, inmediatamente después, entre el recuerdo atronador de los gritos de su tío Miguel –al cual, en una noche de verano de 1980, “le vino a visitar la historia real” (Fernández, 2017: 27)– y la frustración por no haberse atrevido a preguntarle por esa historia. Así lo expresa Yo:

⁴ A propósito de esta alternancia de la primera y la segunda persona por parte del sujeto autoficcionalizado, Simone Trecca habla de “una perspectivización de la personalidad individual” (2019: 246).

Una noche de verano de 1980, en un pequeño pueblo de Normandía, yo oí esos gritos. Eso es lo único que hay en esta historia que tiene que ver conmigo y con mi tío. Al día siguiente, no le pregunté por qué gritaba. Nunca le pregunté. Aquellos gritos de hace más de treinta años son uno de los momentos más importantes de mi vida. Una de esas tres o cuatro cosas que uno recuerda cuando su vida se termina. (Fernández, 2017: 59)

Los gritos son la expresión de lo indecible, que recuerda, a lo largo de los años, que “no eres capaz de entender lo que dicen los libros”, porque el horror que traumatizó irrevocablemente a los que estuvieron allí no se puede entender. El discurso de Yo construye un segundo plano de la acción dramática, intercalándose gradualmente en el desarrollo de la trama principal, la cual también remitirá a lo inefable, a la difícil rememoración y transmisión del horror.

Es una historia sencilla. Un anciano llega a la casa donde vivió una mujer. Esa mujer era el amor de su compañero, que murió una mañana de 1944 en el campo de concentración de Mauthausen. (Fernández, 2017: 37)

La “historia sencilla” que el autor contará mediante la creación de personajes y su teatralización es el resultado de ese largo conflicto, de esa incesante documentación y, más o menos consciente, acumulación de informaciones que puedan suplir, solo en parte y solo para que se consiga escribir, la historia verdadera que habría podido escuchar de la boca de su tío. Pepe es trasunto del tío Miguel, un republicano que luchó en la Guerra Civil española, que formó parte de las filas francesas contra el ejército de Hitler hasta su captura y consiguiente reclusión en Mauthausen. Con el transcurso de la historia descubrimos que Pepe y Claude fueron compañeros en ese campo de concentración en los años 40. Pepe le había prometido a Claude que, en caso de que este último muriera, viajaría a Francia y buscaría a su novia, Patricia – exiliada republicana –, para contarle lo sucedido y ofrecerle consuelo. El sentimiento de culpabilidad por el recaudo incumplido y la vergüenza por haber sobrevivido a la tragedia frenan el paso de Pepe, que llega con retraso a su destino.

Escribir esta “historia sencilla” se vuelve un acto de investigación y de descubrimiento, un acto de reacción a la política del olvido, una reivindicación memorialística y una rebelión interior a la actitud de indiferencia o de miedo.

Vincent, nieto de Pepe, que le acompaña durante su viaje a Francia, nunca le ha preguntado nada a su abuelo Pepe, sobre el cual declara “Yo no sé nada de ese viejo”. Solo ha oído los gritos durante la noche, los cuales, como los gritos del tío Miguel, son estallidos de dolor y terror, “desesperados”, que no alcanzan la articulación del discurso.

Las palabras que pronuncia Claude, mientras se acerca al joven como para sugerirle que se fije en Pepe, son una de las expresiones más profundas y sugestivas de un trágico lirismo, que impregna tanto la materia ficcionalizada como las acotaciones.

CLAUDE
Si lo miras

cuando cuida el jardín o bebe agua
 parece una persona más
 con el mismo peso en los ojos
 Pero sus ojos han visto morir a sus amigos.
 Sus ojos han visto morir de hambre a sus amigos.
 O morir a golpes, o ahorcados.
 Sus ojos han visto a sus amigos
 comer mierda.
 Sus ojos han visto
 lo que no deberían ver
 nunca
 los ojos de nadie.
 Es un milagro que sus ojos
 todavía puedan ver.
 Es un milagro que ese hombre
 sea capaz de mirar un jardín
 o beber agua.

Mientras quita las hojas secas de ese árbol
 piensa lo que piensa todos los días
 lo que se le pasa por la cabeza todos los días
 por lo menos un rato.
 Piensa que hace más de sesenta años
 que debería estar muerto.
 Luego piensa en las hojas y en que a ese árbol le falta
 hierro.
 Y luego piensa en algún chiste y trata de reírse un
 rato.
 Trata de defenderse con la risa, como siempre.
 No puede olvidarme.
 No es por mi voluntad, yo no hago nada.
 (Fernández, 2017: 62)

Los ojos de Pepe, hombre anciano privado de la posibilidad de hablar y de compartir sus recuerdos, son los testigos solitarios de las atrocidades vividas en su propia carne. Comprimidos en una estructura quiásmica aparecen los elementos a partir de los cuales se desarrolla el análisis detallista de Claude: “Pero sus ojos han visto morir a sus amigos”. A través de la reiteración de los mismos elementos léxicos, con sus pocas variaciones, se construye la semántica del dolor, retenido en esos ojos que han visto la muerte y en esos pensamientos que, durante más de sesenta y cinco años, no lograron desprenderse de esas visiones. Una estructura reiterativa que recrea icónicamente la persistencia del sufrimiento y que, a la vez, hace hincapié en la exigencia de la rememoración.

La misma estructura destaca en la reconstrucción del horror llevada a cabo por el personaje Yo. De hecho, la memoria de Alfonso Maeso, el republicano español que padeció la experiencia de Mauthausen, le proporciona a Yo-autor el lugar donde Pepe y Claude padecieron esas atrocidades indecibles: la herrería. Mientras ellos sobrevivían al miedo de terminar sus días en... la cantera.

La cantera. La cantera es morir por el frío, por los veinte grados de frío. La cantera es morir porque tropiezas y caes y la piedra pesa treinta kilos y tú pesas muy poco más que eso y no puedes levantarte y te matan a golpes. La cantera es morir por las heridas en los pies, por los pies hinchados y porque no puedes andar y el que va despacio se lleva todos los golpes. La cantera es morir porque ya no puedes más y te dejas caer y no te importa que te maten. La cantera es morir porque uno se aburre y te empuja y caes al vacío. La cantera es querer estar muerto y no saber por qué todavía sigues respirando. (Fernández, 2017: 53-54)

La repetición anafórica de lo irreparable –“la cantera es morir”– es la síntesis de la prolongada agonía existencial, que encabeza la macabra y progresiva sucesión de detalles en una *gradatio* ascendente, que desemboca en una escalofriante confesión: el no saber por qué uno todavía siga respirando.

Sin embargo, el horror revela fronteras porosas, que permiten las frecuentes incursiones del amor. Buen ejemplo de esto lo encontramos en la analepsis onírica de Pepe, por la que los dos amigos se encuentran en el infierno de Mauthausen. Pepe le confiesa al joven conocer una manera para huir: “Si te quieres escapar, haz lo que yo. Yo voy a mi pueblo todas las noches” (Fernández, 2017: 56). Y al explicarle al joven cómo se realiza su huida, Pepe le brinda detalles muy precisos:

PEPE Cuando salgas... porque tú saldrás seguro... buscas una cocina, ahí mismo, en el pueblo de abajo, o cuando llegues a tu casa. Aprende de memoria lo que voy a decirte. Pela un tomate. Córtalo en trocitos del tamaño de perdigones. Luego, medio pimiento rojo y medio pimiento verde. No hace falta que los peles, sólo los haces trocitos. Una alcachofa, le quitas las hojas una a una y las pones también. Cortas un diente de ajo en los trozos más pequeños que te sea posible.
[...]

PEPE Verás mi pueblo. (Fernández, 2017: 56)

La receta dictada a su amigo es una delicada y poética penetración de la vida en el mundo de la muerte, es el calor amparador del recuerdo en el frío aniquilador. Se trata también de una posibilidad de defensa, igual que la ironía:

PEPE ¿Qué te acabo de decir? Llevo desde el 41, como casi todos los españoles. Nunca preguntes eso. Con que te fijas en los números es bastante. Mi número dice que llevo vivo aquí casi tres años. Pero no te hagas ilusiones. Los españoles aguantamos más porque venimos de una guerra. Yo llevaba cuatro años durmiendo en el suelo cuando llegué a Mauthausen. Tres años de guerra y otro año en Francia. En el 42 nos pusieron las literas. Así que esto ahora es Baden Baden, chaval.

CLAUDE Chaval.

PEPE Tú eres un poco huevazos, ¿no?

CLAUDE Huevazos. (Fernández: 2017: 50-51)

La irrupción de formas aisladas de humor dentro de la tragedia tiene la función de “oxigenar al lector”, según las palabras pronunciadas por Fernández en el encuentro romano sobre Teatro y post-memoria, y denuncian la persistencia de la vida, “la capacidad de querer vivir”, en la que coincidían Max Aub y Jorge Semprún, eludiendo el sentimiento de pánico. El personaje Yo recuerda que también el tío Miguel reía:

YO Fue una noche de aquel verano de 1980. Tu tía y tus padres compartían recuerdos de su infancia cerca de Atocha. Se habló de hambre y tu tío contó un par de anécdotas sobre el hambre que se pasaba en el campo de concentración, muerto de risa; eran cuentos como los de Gila, y todos reían. Recuerdas que contó algo sobre un trozo de tocino que se les cayó a los alemanes y que llevó en la boca todo el día.

De hecho, descubrimos en la pieza un *fil rouge* que enlaza la risa del tío Miguel con la sonrisa de Patricia, con la de la bailarina Patricia Ruz, con la ironía de Pepe en la herrería de Mauthausen y con su risa en la soledad del jardín de la casa de campo francesa, al pensar en un chiste para permitirse un poco de alegría. Todas esas sonrisas son intentos por despejar la tristeza del recuerdo y retazos de las energías recónditas que están de centinela a la muerte.

Sin embargo, el autor le brinda a Pepe la posibilidad de salir de ese aislamiento dolorido y de cumplir con la promesa que hizo a su joven amigo Claude: encontrar a Patricia, la chica de catorce años que Claude conoció en un baile de pueblo y que, gracias a la luz de sus ojos y a su manera de sonreír, permitía que se entendiese qué era “todo de eso de la felicidad” (Fernández, 2017: 22).

En esta perspectiva, una de las primeras aproximaciones a este cambio puede concentrarse en un objeto. Notando en la mesa de Claire, nieta de Patricia y dueña de la casa de campo francesa, una navaja con la que esta corta las manzanas para una tarta, Pepe no puede retener las lágrimas:

Se acerca a la mesa, coge una de las manzanas. El olor de las manzanas. Repara en la navaja. La toma con sus manos. Se le pone toda la vida en la garganta. Limpia las lágrimas de sus ojos, mira alrededor. (Fernández, 2017: 24)

La navaja se convierte en un objeto evocador, un pedacito de memoria, cuyo reconocimiento abre mundos a los que el autor nos permite asomarnos, para vivir el privilegio del encuentro.

Las miradas y las palabras de Yo (“Las personas que no están siguen estando en los objetos; [...] Por eso haré que la nieta de Patricia conserve la navaja del Pájaro” (Fernández, 2017: 38)) y de Pepe (“mira al vacío. Tiene la navaja abrazada a su corazón” (Fernández, 2017: 35)) entrecruzan las múltiples alusiones a la navaja, regenerando relatos y sacándolos del olvido. Una navaja, objeto simbólico de la muerte, supera las imágenes de violencia a las que remite su función para erigirse a testimonio de un vínculo de amor inmortal, marcado por la sangre y el sufrimiento. Los recuerdos de Claire son muy sugestivos:

Por la noche [mi abuela Patricia] la limpiaba y la metía en una caja de lata. Cuando murió abrí la caja y vi que había otra cosa. Dentro de la lata. Estaba la navaja y una carta. Ahí supe toda la historia. (Fernández, 2017: 42)

La navaja y la carta, elementos constitutivos de la herencia de Patricia, guardados en la caja de lata, marcan una secuencia de reconocimientos, confesiones y encuentros.

Delante de esos objetos de la memoria, los dos amigos, el anciano Pepe vivo y el joven Claude muerto, pueden reconocerse, oírse y hablarse primero, verse y abrazarse luego, cuando Pepe recibe la revelación: “Te estás muriendo” (Fernández, 2017: 67). A partir de este momento, Pepe sale de su silencio y emplea sus últimas energías vitales para vencer la reticencia de Vincent entregándole un cuento macabro e incómodo, repleto de detalles insoportables del campo “de noche y niebla”. El humor oxigenador y el lento fluir de las palabras, cuyo sonido dulce y consolador permite a lectores y espectadores saborear intensos instantes poéticos, ceden ahora el paso a una crónica fría, en la que la información se transmite rápida y puntal, por medio de instantáneas contruidas por una sintaxis muy sencilla:

PEPE [...] Yo estuve en un campo que se llamaba Mauthausen. A casi todos los españoles nos mandaron allí. Éramos pocos. Unos ocho mil, creo. Nos pusieron en el uniforme un triángulo de color azul, para insultarnos, para decirnos que no teníamos patria. Dos de cada tres murieron allí dentro. Y de los que salimos, la mitad se murieron el primer año después de salir. Eso me han contado. Yo pesaba treinta kilos cuando salí de allí. Al principio, a los judíos de Auschwitz, para castigarlos, los mandaban a Mauthausen, porque era el peor de todos los campos. Un campo de noche y niebla, lo llamaban. Luego convirtieron Auschwitz en un matadero. Hasta en el infierno hay categorías. Antes de la solución final, el infierno no era Auschwitz. Antes de la solución final, a los judíos de Auschwitz los castigaban mandándolos a la cantera de Mauthausen. En aquel momento, se trataba no sólo de matarlos, sino de que sufrieran antes de morir. (Fernández, 2017: 70-71)

Durante ese cuento, las implicaciones autobiográficas entran de manera muy evidente en la historia inventada, provocando una superposición de planos. Gracias a esta, el autor trasciende los límites de una tragedia individual y europea para denunciar las imperfecciones de la humanidad toda en los mecanismos de la memoria. Una trascendencia que se conecta tanto con los contornos difuminados de las primeras indicaciones espacio-temporales, como con la aspiración a lo polifónico del personaje Yo, manifiesta en las dos opciones que el autor propone para su representación (“que sea asumido por los cinco actores que tienen personaje en esta historia; o bien —y esto le gustaría mucho— que fuera interpretado por muchos actores y actrices sin personaje, de cualquier edad”). De hecho, *J'attendrai*, cuenta una historia inventada que no se corresponde a la historia de una persona concreta, pero que se parece a muchas historias reales.

“Pero no me has preguntado”, “Debería ser parte de mi herencia. El problema es que no se puede contar” (Fernández, 2017: 68-69), “No me atreví?” (Fernández, 2017: 87) son solo algunos de los elementos verbales que vuelven a reunirse en el último diálogo entre Pepe y Vincent y que sellan el compromiso de transmisión, proporcionando a la obra una estructura circular. Son expresiones de esa forma de pudor que comparten los nietos, Vincent y Claire, y que se enfrenta al miedo a recordar de los abuelos, Pepe y Patricia. Sin embargo, ahora el autor ha logrado contar la historia de un horror que —parafraseando las palabras del personaje Yo— debe escribirse a pesar de todo. Ahora Pepe piensa que ha cumplido con el encargo que le hizo su amigo en 1943. Ahora Pepe puede ver a Patricia bailando abrazada a Claude la

misma canción que acompañó el primer cruce de miradas, la misma canción que la chica amaba escuchar en el tocadiscos durante los largos días de espera, la misma canción que pusieron los nazis a Claude mientras le transportaban en carretilla hacia la horca, en un estremecedor desfile musical, similar al de Hans Bonarewitz. *J'attendrai*, canción de vida y de esperanza, con letra de Louise Poterar y N. Rastelli y música de Dino Oliveri de 1937, interpretada con gran éxito por Rina Ketty en 1938, denuncia la ostinación de la vida y de la memoria.

Pepe, derramando lágrimas por sus ojos casi ciegos, entre emoción y desasosiego, lee la carta que Patricia había escrito a su enamorado a la espera de volver a verlo:

Cuando vuelvas,
 será por la tarde y daremos un paseo.
 Te cogeré del brazo por la calle
 iremos andando muy despacio
 mirando escaparates
 por el soportal de la rue du Minage,
 por el mercado,
 hasta el puerto viejo.
 Iremos más allá de la Tour de la Chaine.
 Tu te sentarás en la orilla del muelle.
 En una de esas cosas de hierro que no sé cómo se
 llaman
 Yo me quedaré detrás de ti.
 Como hacíamos antes.
 Miraremos cómo llegan los barcos y cómo se apaga
 el sol.
 Como hacíamos antes.
 Yo pondré mis manos sobre tus hombros
 porque un día
 yo puse mis manos sobre tus hombros.
 Un día en que estabas sentado y me enseñabas fotos
 yo puse mis manos sobre tus hombros y
 tú cogiste mi mano y la besaste.
 Me dijiste que ese día habías sido feliz
 porque habías tenido mis manos sobre tus hombros.
 Estaremos callados.
 Miraremos el mar.
 Juntos.
 Y ya no nos separaremos más.
 Y bailaremos juntos y tendremos hijos.
 [...]
 Qué suerte tuvimos.
 Nos enamoramos el mismo día.
 Tú me miraste y te enamoraste de mí.
 Yo te miré y me enamoré de ti.
 Y nos dimos cuenta.
 Y no había otros novios ni otras novias.
 (Fernández, 2017: 81-82)

Mientras Pepe lee la carta, Patricia se la dice a Claude. Se trata de la única intervención de la joven difunta, por medio de la cual se recuerda, en una conmovedora construcción dramática, que la guerra lo mata todo. Los verbos que construyen un futuro de amor sintonizan con los de la letra de *J'attendrai*, que suena desafiando la violencia psicológica y aniquiladora de los nazis, que le contraponían su “eso no pasará jamás”. Los recuerdos, breves y puntuales, fluyen uno tras otro como componiendo los versos de un poema, en el medio del cual, aislada, aparece la imagen de los dos jóvenes enamorados, atrapados en su idilio suspendido por la guerra: “Juntos”. En otra dimensión, invisibles a los demás, Claude y Patricia, han vuelto a bailar, abrazados y sonrientes.

La foto de Patricia entre las manos de Pepe revela toda la gravedad de su tragedia: la sonrisa se había vuelto una defensa contra la vida y sus ojos, como los ojos de Pepe, como los ojos del tío Miguel y de todos los que sufrieron el acontecimiento traumático, ya desprovistos de la antigua luz, traslucían su largo y dolorido esperar. El amor atraviesa la tragedia y la supera. Los ojos y la sonrisa, supervivientes del horror, fijan al final y para la eternidad, el instante de la felicidad del encuentro:

YO Ahora Pepe puede ver a Patricia. Puede ver que Patricia baila abrazada a Claude y puede ver la sonrisa por la que Claude quiso dejar atrás aquellas alambradas.

[...]

PEPE Parecís dos críos en un baile de verano.

CLAUDE Es lo que somos. Es lo que vamos a ser para siempre. Una chica con ropa que le queda grande y un tonto que la ve sonreír y ya no puede hacer nada más que querer estar con ella. Dos críos en un baile de verano. (Fernández, 2017: 87-91)

En la escenificación de la encarnación de los recuerdos, surgida de una necesidad íntima, José Ramón Fernández nos brinda la posibilidad de tomar conciencia de compartir con él la capacidad de olvidar:

quiero que otras personas piensen que hubo hombres como yo, como quien me escucha ahora, capaces de hacer eso. Que hemos sido capaces de hacerlo muchas veces y que es fácil que eso pase otra vez. Nada más. Que alguien más piense en eso. (Fernández, 2017: 27)

Las palabras de Yo producen un efecto de eco, que reverbera por encima de las voces de los protagonistas, rememorando el deber, según subraya Juan Mayorga en el prólogo de la obra, de recordar a los miles de seres humanos, cuya existencia fue interrumpida o dañada por la barbarie nazi. Un deber de todos, un imperativo, que, gracias a la experiencia “convivial” (Dubatti, 2007, apud. Saura Clares, 2016: 193) del teatro, se transmite al espectador, involucrado en el drama de la reflexión. En su teatro “docu-memento”⁵ el autor supera su reticencia, corroborada por la frase del padre de Maus, “estas historia no interesan a nadie”, que se ha repetido durante

⁵ Según la definición de Antonia Amo Sánchez el teatro “docu-memento” es “gestado en un momento en el que el arte reescribe la historia desde la reivindicación de la memoria (Amo Sánchez, 2017: 389) y

años cada vez que se planteaba ponerse a escribir, y empieza su reelaboración estética de ese “magma informativo” (Amo Sánchez, 2017: 389), reincidiendo en el acto debido:

Pero pienso también que si hoy interesa poco, si a lo largo de los años que vengan estas palabras interesan poco, estas palabras deben existir a pesar de todo. Estas palabras deben ser escritas a pesar de todo. Una historia que no interesa a nadie, que no es lo que la gente quiere oír. Pero sabes que si hay algo que vale la pena que escribas, es esta historia. (Fernández, 2017: 94)

Una mirada poética le proporciona a la obra la ocasión de la trascendencia y determina su eficacia y su extraordinario impacto emocional.

En esta preciosa expresión del género teatral concentracionario, creada para ser habitada por el espectador, Fernández coloca a sus personajes dentro de una dramaturgia complicada por la intermitencia de planos ficcionales y autoficcionales y por alteración de la dimensión temporal, mediante las estructuras prolépticas y analépticas. El hábil manejo de unas estrategias retóricas y evocadoras, en sus componentes tanto intradramáticas como metadramáticas, permite la reelaboración de los eventos históricos y la reconstrucción del recuerdo (para Vincent, para el nuevo receptor, para el público de nuestros días), a través de la construcción de perspectivas diferentes que rompen la lógica convencional.

Se trata de un texto que vibra y que suena –como suenan los abrazos, la respiración y las lágrimas en el mundo de Claude– tanto en la lectura como en el escenario⁶, gracias al fuerte componente sonoro de un léxico poético que, como comentaba Bécquer, al terminar la obra hace que las cuerdas del corazón queden vibrando. Una reverberación que se oye a lo largo de toda la obra y que, como en una pieza musical, alterna los adagios de la casa de campo o de la voz del más allá que atestiguan su presencia a las notas agudas y trágicas de los gritos.

Asimismo, este paradigma léxico simbólico e iper-connotado, engastado en una estructura reiterativa, logra la re-semantización de los materiales autobiográficos y establece una red de ecos y conexiones entre la esfera íntima y la realidad histórica, entre el lirismo y el cuento de los hechos, entre el horror y el amor y, finalmente, entre el temor a recordar, en el que todos nos reconocemos, y su superación, gracias a la sublimación del arte y de la literatura, a las que, como afirma el autor, a veces no se las come el polvo.

representa el resultado de “la alianza del rastreo (documental) y del rastro, la huella de lo que se condenó a la *absentiae*” (390).

⁶ El 6 de diciembre de 2018, en el marco de la edición XII del festival *In Altre Parole*, se realizó una exitosa lectura dramatizada del texto en italiano, en la traducción de Simone Trecca y bajo la dirección de Loradana Scaramella.

BIBLIOGRAFÍA

- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2014): “Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, 39 (2), pp. 341-369.
- 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”, en Romera Castillo, José (ed.): *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 385-397.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2019): “*Gurs: una tragedia europea*, de Jorge Semprún y *J'attendrai*, de José Ramón Fernández. Testimonio y post-testimonio: pluralidades del ‘yo’”, en Laín Corona, Guillermo; Santiago Nogales, Rocío (eds.): *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018): en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor, pp. 621-638.
- DUBATTI, Jorge (2007): *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires: Atuel.
- FERNÁNDEZ, José Ramón (2017): *J'attendrai*, Valencia: Alupa.
- FLOECK, Wilfried (2004): “¿Entre posmodernismo y compromiso social? El teatro español a finales del siglo XX”, en Floeck, Wilfried; Vilches de Frutos, María Francisca (eds.): *Teatro y sociedad en la España actual*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 189-207.
- FLOECK, Wilfried (2006): “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”, en Romera Castillo, José (ed.): *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 185-209.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2014): “Paradojas de la autoficción dramática”, en Casas, Ana (ed.): *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid: Iberoamericana, pp. 127-146.
- GUZMÁN, Alison (2019): “La meta-postmemoria en la autoficción: *J'attendrai* de José Ramón Fernández”, en Laín Corona, Guillermo; Santiago Nogales, Rocío (eds.): *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018): en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor, pp. 603-620.
- SAURA CLARES, Alba (2016): “La memoria del horror: la representación escénica de los campos de concentración”, *Revista de Filología Románica*, 22, pp. 191-201.
- TORO, Vera (2010): “La auto(r)ficción en el drama”, en Toro, Vera; Schlickers, Sabine; Luengo, Ana (eds.): *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid: Iberoamericana, pp. 229-248.
- TRECCA, Simone (2016): “Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último”, *Cuadernos AISPI*, 7, pp. 79-94.
- TRECCA, Simone (2019): “Escrituras (auto-)biográficas y (post-)memoria en el teatro español último”, en Laín Corona, Guillermo; Santiago Nogales, Rocío (eds.):

Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018): en homenaje al profesor José Romera Castillo, Madrid: Visor, pp. 231-248.