

La voz de los nietos. Lectura de *Todos los que quedan* de Raúl Hernández

Simona DI GIOVENALE
Università degli Studi Roma Tre

Resumen

La dramaturgia memorialística que se realiza en España desde finales de los 90 está vinculada –aunque no de forma exclusiva– a la aparición de una nueva clase de “emprendedores de la memoria” (Jelin), a saber, los descendientes de los testigos presenciales de los hechos que se rememoran desde las tablas, identificados como miembros de la ‘generación de los nietos’. La plasmación dramática del discurso de la memoria desde dicha perspectiva determina la especial configuración de las piezas del teatro de la post-/meta- memoria. En el presente texto se propone un estudio de los rasgos de la escritura dramática posmemorial, profundizando el análisis de *Todos los que quedan* (2008) de Raúl Hernández.

Palabras clave: Raúl Hernández, memoria histórica, memoria colectiva, postmemoria, teatro español contemporáneo.

Abstract

The production of historical memory plays by the end of the XX century is connected –even though not exclusively– to the emergence of a new category of “emprendedores de la memoria” (Jelin), namely, the descendants of the witnesses of the events recalled on stage, generally referred to as ‘generación de los nietos’. The theatrical representation of the historical memory discourse and process from this specific point of view determines the particular structure of postmemorial drama. So, the aim of this study is to identify the distinguishing features of postmemorial dramatic writing, through the analysis of *Todos los que quedan* (2008) by Raúl Hernández.

Keywords: Raúl Hernández, historical memory, collective memory, postmemory, contemporary Spanish theatre.

La eclosión del fenómeno memorial en España en los albores del nuevo milenio está vinculada a la aparición en la escena pública de la llamada “generación de los nietos”¹, a saber, la de los descendientes de los testigos presenciales de los hechos que se rememoran, quienes protagonizan la que Paloma Aguilar define *post-TJ phase*:

¹ El perfil de los pertenecientes a dicho conjunto social está delineado, entre otros, por Paloma Aguilar y Clara Ramírez-Barat en un ensayo redactado al alimón de la siguiente manera: “people belonging to the third (and increasingly fourth) generation, in other words, the grandchildren (and great-grandchildren) of

what we might call a post-TJ phase began to emerge within the broader Spanish process of memory recovery, transcending the institutional arrangements established during the transition. [...] The grandchildren of the Civil War, who brought this issue to public attention in 2000, grew up under a stable democracy, are devoid of the feelings of guilt or fear of their predecessors, and are much more comfortable with the international human rights law framework. A significant part of this generation is also convinced that challenging the institutional arrangements of the transition will not destabilize the political situation and that the time has come to provide public recognition to the victims of Francoism. (Aguilar; Ramírez-Barat, 2019: 216)

Crecidos en democracia, ‘los nietos’ ponen en tela de juicio el ‘pacto de silencio’ de la transición y en nombre del respeto de los derechos humanos abogan por sacar a la luz las historias alternativas de distintos grupos sociales, marginadas de la narración histórica oficial durante décadas. Por lo tanto contribuyen, tanto en formas de activismo cívico como a través de la producción cultural, a restablecer la memoria *colectiva* del traumático pasado bélico y dictatorial. Esos nuevos actores históricos bien pueden considerarse como representantes de la que Marianne Hirsch ha definido generación de la postmemoria. Aunque en este caso no se trata de una auténtica memoria, sino más bien de una suerte de *mémoire empruntée*, lo que permite asemejar ambos conceptos es el vínculo con la historia vivida, en el que también se fundamenta el imperativo ético y moral del reconocimiento y de la reparación de la memoria mutilada de los vencidos.

Fuera de la esfera político-institucional, el ámbito cultural sigue resultando prioritario en la vivificación y reconstrucción de la memoria histórica. Efectivamente, a principios del nuevo milenio una porción destacada de la producción cultural se ha hecho expresión simbólica del “devoir de mémoire” (Ricoeur, 1994: 37), declinado en una variedad de *lieux de mémoire* que desempeñan una función conmemorativa al tiempo que constituyen un estímulo para el desarrollo del debate sobre el pasado traumático. En lo referente al arte de Talía, el incremento de las piezas sobre la memoria histórica, en consonancia con el realce del tema en las esferas pública e institucional, coincide con la aparición de unos nuevos “emprendedores de la memoria” (Jelin, 2002: 48), representantes de la generación de los nietos, quienes colaboran –junto con los veteranos de las tablas– al pacto de memoria de la cultura². Pérez-Rasilla, entre otros, destaca esa veta de la dramaturgia española actual:

son los dramaturgos más jóvenes, aquellos que no vivieron los acontecimientos que relatan, los que más se ocupan de recuperar episodios hurtados de la historia de España por parte del discurso dominante, de remediar olvidos o de ofrecer puntos de vista carentes de inercias o de prejuicios sobre momentos históricos idealizados o desvirtuados. (Pérez-Rasilla, 2016: 23)

those who lived through the Civil War, particularly, but not only, those belonging to Republican families. This tendency is in favor of the provision of truth, justice, and reparation to the victims of Francoism” (Aguilar; Ramírez-Barat, 2019: 214). Véase también Aróstegui (2007: 26-48).

² A la labor de los nietos se va sumando progresivamente la de los bisnietos, quienes también contribuyen a la reflexión sobre el tema desde las tablas. Entre las piezas emblemáticas en ese sentido, puede hacerse referencia a *Perros en danza* (2010) de María Velasco y a *La armonía del silencio* (2016) de Lola Blasco.

La trasposición dramaturgica del discurso y de los procesos de la memoria desde la perspectiva posmemorial determina el especial planteamiento ético y la impostación estética de los textos de la más reciente declinación del teatro de la memoria. A continuación, con el fin de evaluar los rasgos que tipifican la escritura dramática posmemorial, se propone una lectura teatral de la obra de Raúl Hernández Garrido, *Todos los que quedan* (2007)³, estrenada en 2008 en un montaje adaptado y dirigido por Adolfo Simón. El análisis del drama se fundamenta en la edición de 2013 y se adopta como base para el estudio el enfoque metodológico desarrollado por García Barrientos.

Antes de dar paso a un análisis de la dramatización del tema de la memoria desde la perspectiva posmemorial, conviene que nos detengamos en la peculiar estructura de la obra y en las estrategias formales experimentadas por Hernández.

Para empezar, la pieza muestra una impostación formal de tipo presentativo y, en este sentido, cabe destacar el carácter rapsódico que se desprende de la “mise en pièces” (Sarrazac, 1981: 27), a saber, de la fragmentación de la unidad dramática en parcelas, en escenas escindidas. En efecto, el texto está compuesto por la yuxtaposición de 17 cuadros, cada uno dotado de su título, a lo largo de los cuales se desenvuelve el periplo del personaje femenino, la Mujer —novedoso agente de memoria— quien emprende una búsqueda *à rebours*, orientada hacia el pasado de un tal Juan Cerrada, un padre nunca conocido, y enlazado de manera inextricable con el reciente pasado nacional. Efectivamente, en escena dicho personaje es el que ejerce de rapsoda, cuya “voz” monologante hilvana los fragmentos escindidos. El drama está protagonizado, además, por otros dos personajes principales, a saber, el Viejo —el presunto Juan Cerrada— y el Joven, una enigmática presencia fantasmal.

El primer cuadro —titulado significativamente *Presagios*— parece desempeñar la función de prólogo en el que, a la manera del teatro griego, la Mujer en un soliloquio con un tono lírico introduce el núcleo argumental de la pieza, esto es, el motivo temático de la búsqueda:

Busco a un / hombre, Juan / Cerrada. Imagino / una figura alta y / fuerte. Imagino, / pero no puedo / ver su rostro. / Busco a Juan / Cerrada, al / padre al que / nunca conocí. / A través de los / recuerdos de / los otros, busco en el pasado a / ese hombre al que nunca / conoceré. Cuando / era / pequeña, / mirando / mi reflejo, / repetía una / y otra vez / su nombre. / Pensaba / que si / una / y otra vez / repetía su / nombre, el / agua me lo / traería. / Juan Cerrada. / Juan Cerrada. / Juan Cerrada. Busco a mi padre, busco a Juan Cerrada. / Ha / pasado / el / tiempo. / Ahora, / de / nuevo / te / busco. Con la luz de la luna en los ojos y / mis labios rozando el agua te llamo / ahora como / antes te llamaba. / Susurro por tres veces tu nombre. / Juan Cerrada. / Juan Cerrada. / Juan Cerrada. (Hernández Garrido, 2013: 4, 6, 10, 11)

³Nacido en Madrid en 1964, el autor se sitúa entre los principales exponentes de la escena española actual. El texto objeto de estudio en el presente trabajo coincide con la segunda redacción de la obra. En efecto, la pieza nace como un encargo que le hizo Adolfo Simón al autor. Se trataba de componer una escena de una hora de duración, protagonizada por dos personajes, que iba a ser representada dentro de la clausura en el Alfil de Teatro por la Identidad 2007, titulada *Los que quedan*. Tras el estreno, el director quiso seguir con el texto y le propuso al dramaturgo que dotara la escena embrionaria de una estructura más compleja. De ese trabajo resulta la pieza que ahora se analiza, *Todos los que quedan*, estrenada en 2008 en el Teatro Fernán Gómez Centro Cultural de la Villa de Madrid.

Mientras tanto, en un espacio simultáneo de la escena y en un soliloquio paralelo, el Viejo se presenta como un hombre mayor y solo o, mejor dicho, acompañado únicamente por unos recuerdos que se materializan como fantasmas del pasado:

Nadie. La oscuridad. Nada más. Nadie más conmigo.

[...] *En la oscuridad viven los / fantasmas de mi soledad. / Vivo yo y los recuerdos.*

(Hernández Garrido, 2013: 9, 11)

Proporciona, de esa manera, una esencial caracterización del personaje, quien nunca aparece completamente solo en escena, sino siempre acompañado por el Joven, emanación de sus recuerdos y cuya identidad permanece indefinida a lo largo de toda la pieza, sin que el misterio se resuelva en el final, de alguna manera, abierto.

El espacio múltiple del primer cuadro está marcado por una peculiar disposición tipográfica del texto literario, repartido en tres columnas⁴: el de la segunda y tercera corresponde a los susodichos monólogos, mientras que el de la primera constituye una suerte de crónica sui géneris, teñida de un lirismo análogo al de los monólogos, en la que están en ciernes los temas tratados en la pieza. En efecto, se mencionan de forma telegráfica unos episodios de la guerra civil, separados por un siniestro dístico que se repite a la manera de estribillo: “carne contra carne / sangre contra sangre”, y también se plantea una reflexión acerca de la memoria histórica y de la oportunidad de recordar. Entre los hechos verídicos referidos en los fragmentos aludidos, destaca la narración de la muerte de un miliciano, Federico Borrell García, retratada en la célebre fotografía de Robert Capa, un documento éste al que se vuelve a hacer referencia en una de las escenas finales. Se trata de una *representación* del evento en forma de relato introducida por un símil entre el disparo de un fusil y el de una cámara fotográfica, la que precisamente capta el instante de la muerte del hombre. Además, es interesante notar que una impostación –formal y tipográfica– análoga caracteriza otra pieza de Raúl Hernández, *Si un día me olvidaras* (2001), en la que el autor también se compromete con el tema de la memoria histórica, a través de la dramatización en este caso de acontecimientos horribles que remiten a la dictadura y a la ‘guerra sucia’ en Argentina.

En los cuadros 2 a 4 –estructurados a la manera de cajas chinas– la Mujer actúa como una especie de narrador, cuya ‘voz’, a través de anticipaciones sucesivas, genera, enmarca y comenta la acción que se escenifica a renglón seguido. En efecto, a través de soliloquios sucesivos –marcados gráficamente por la cursiva, frente al carácter de las

⁴ La peculiar configuración del texto remite, en cierta medida, a la manera propia del autor de entender la escritura dramática y, en especial, desde el punto de vista de la recepción a la posibilidad de disfrutar no solo de la puesta en escena sino también de la lectura de la obra, como el mismo dramaturgo declara en una entrevista con Ángela Monleón: “Hay un cliché, que además se ha ido generalizando en los últimos años, de que el teatro no se puede leer. [...] Hay que defender el teatro como género literario. El dramaturgo, en una primera instancia, es un literato, alguien que escribe, con tanto rigor como un novelista. Y el teatro se puede leer”, (Monleón, 1995: 56). En esa perspectiva también puede colocarse el marcado lirismo de la pieza y, por lo tanto, el empleo de distintos procedimientos retóricos en la construcción del texto como, por ejemplo, los símiles, las repeticiones anafóricas, los quiasmos entre otros.

réplicas del mismo personaje implicado en la acción— recorre las etapas de su investigación que luego pasan a ser representadas. Desde esta perspectiva, podríamos definir este personaje, de acuerdo con García Barrientos, un “seudonarrador” (García Barrientos, 2007: 179), a saber, un personaje más —cuyo estatus resultaría corroborado, además, por su mención en las acotaciones— si bien colocado en un nivel dramático superior al de las *dramatis personae* implicadas en la acción, como se decía, introducida por sus monólogos. El cuadro 4 se cierra con el anuncio por parte de la Mujer del hallazgo de un hombre, precisamente el Viejo que pretende llamarse Juan Cerrada, usurpando el nombre de su padre.

A partir del 5, los cuadros muestran una estructura más acorde con la modalidad dramática clásica, ya que la acción adelanta en función de la interacción dialógica entre el Viejo y la Mujer. Así y todo, también se intercalan unos cuadros que vuelven a acentuar el carácter presentativo de la pieza. Se trata, en primer lugar, del cuadro 6 —*Ciudad*— protagonizado por el Joven y el Comisario —única aparición del personaje en la pieza— y en el que la acción —introducida por un breve monólogo del Comisario— se retrotrae al invierno de 1936. La inserción de dicho cuadro, que parece constituir una suerte de flash-back de corte cinematográfico, implica un súbito cambio en las coordenadas cronotópicas de la acción: el episodio que se representa resulta como inconexo con respecto a lo escenificado hasta entonces y su sentido puede establecerse *a posteriori* dependiendo de la clave de lectura que se elija a la hora de interpretar la pieza en su conjunto. En segundo lugar, el cuadro 9 —*Soledad*— de corte metateatral supone otra ruptura de la unidad aristotélica. En este caso, la Mujer se identifica con su madre para intentar entender lo que pudo haber vivido ella a la hora de casarse en plena guerra y con ese fin actúa el papel de la Esposa, implicada en una conversación con el Joven. Por último, cabe destacar el cuadro 13, titulado *Final de camino*, vertebrado por el monólogo en forma epistolar de la Mujer, quien imagina dirigirse a su pareja para ponerle al tanto acerca de su investigación y sus descubrimientos. Cierra la pieza a modo de epílogo el cuadro 17, en el que de forma especular al prólogo —aludido formalmente por la anáfora final, a saber, la triple repetición del nombre del desconocido progenitor— por medio de un soliloquio la Mujer sintetiza los resultados de la búsqueda concluyendo de manera circular el texto.

Veamos ahora los elementos temáticos y formales que, a mi modo de ver, caracterizan este drama como ejemplo de teatro posmemorial. Para empezar, en lo que se refiere al plano de los contenidos, en *Todos los que quedan* podemos destacar una de las constantes que permiten aglutinar las obras de carácter posmemorial, a saber, la representación de distintas *mémoires minoritaires* (Nora, 2002), mediante la reconstrucción desde el escenario de las historias alternativas de distintos colectivos de víctimas de la contienda fratricida y de la represión dictatorial, marginadas durante décadas en la narración histórica oficial. En especial, en la pieza que nos ocupa se homenajea la memoria de los españoles detenidos en los campos de concentración nazis al acabar la

Guerra Civil⁵. De esa forma, los vencidos ninguneados por la Historia hacen acto de presencia en las tablas, lo que también constituye una manera de garantizarles una suerte de ‘justicia poética’ tras tantos años de olvido y desmemoria. Asimismo, cabe destacar otro aspecto característico de la dramaturgia posmemorial —aunque no privativo de ella— y que deriva del anterior: el mayor protagonismo concedido a personajes de carácter intrahistórico, proyección dramática de la gente común, cuya existencia fue destrozada por las consecuencias del conflicto y de la dictadura y desde cuyo especial punto de vista se evocan las susodichas contramemorias⁶. Se trata de un enfoque que resulta en consonancia con la primacía de la *histoire vécue* (Halbwachs, 1950: 57), característica del paradigma memorial. Entre dichas voces intrahistóricascabe destacar en la postrera dramaturgia memorialística la de los descendientes de los testigos presenciales, quienes representan los nuevos agentes de memoria, trasunto de los representantes de la generación de la postmemoria y principales artífices en la producción de los nietos del acto de evocación-reconstrucción distintivo, por otra parte, de todo teatro de la memoria⁷. En nuestra pieza desempeña dicho papel la Mujer, ya que, en efecto, en el texto se representa la odisea del personaje, quien, tras enterarse de la supervivencia del padre nunca conocido al internamiento en el campo de concentración de Mauthausen, decide seguir el rastro de la existencia de su progenitor para descubrir por fin su identidad. Por eso, como atrapada en un círculo dantesco, consulta a funcionarios de distintas instituciones, busca en archivos y registros, se entrevista con sobrevivientes, cuya memoria lábil es acosada por el inclemente paso del tiempo, e incluso se desplaza hasta Alemania para lograr información acerca del misterioso Juan Cerrada.

⁵ La obra se sustenta en una base documental, ya que, el autor cumple un trabajo de investigación y documentación previo a la redacción, como él mismo declara en una entrevista con José Henríquez: “El tema, la guerra civil y la controvertida memoria histórica. Eso me llevó a leer más de 5.000 páginas sobre esta cuestión, y a tener experiencias con testigos de la guerra y de la represión de la posguerra” (Henríquez, 2008: 67). Además, en la nota introductoria al texto el dramaturgo menciona sus fuentes: explica que se valió de encuentros con “descendientes e incluso con víctimas directas de la crudeza de nuestra incivil guerra y de sus catastróficas secuelas” (Hernández Garrido, 2013: 51) y hace referencia a la lectura de obras historiográficas españolas y extranjeras, de novelas, al visionado de películas y documentales y destaca entre las fuentes a las que acudió el libro *Víctimas de la guerra civil*, editado por Santos Juliá.

⁶ Alison Guzmán, en su tesis doctoral centrada en el estudio del tratamiento del tema de la memoria histórica en el teatro español entre 1939 y 2009, explica que la adopción de dicha perspectiva intrahistórica constituye una de las constantes que permiten aglutinar las piezas del teatro de la memoria más allá de la variedad de las soluciones formales y dramáticas. En este sentido afirma: “A medida que íbamos recopilando la dramaturgia cuyo tema principal corresponde al conflicto civil, observamos que había, fundamentalmente, tres características estéticas que unían estos textos teatrales, por lo demás, dispares: sus protagonistas y tramas intrahistóricas, el rol acentuado de la memoria, y la amalgama de la fantasía y la realidad” (Guzmán, 2012: 13).

⁷ Resultan emblemáticas en este sentido las palabras de Simone Trecca: “para que pueda enmarcarse una obra dramática dentro del teatro de la memoria [...] debe haber en ella algunos agentes de memoria que ostenten una mediación del discurso [...] La existencia de un acto de evocación implica un discurso sobre la memoria, su viabilidad y oportunidad, y justifica que pueda hablarse de teatro de la memoria” (Trecca, 2016: 81, 82).

Como subraya, entre otros, Marianne Hirsch, “the memory of the past is an act firmly located in the present” (Hirsch, 2008: 119), lo cual influye en la impostación formal de las piezas. En efecto, la dramatización de la relación dialéctica entre pasado y presente que caracteriza el paradigma memorial determina la configuración de los elementos constitutivos del drama: tiempo, espacio y personaje. En lo referente al tiempo, cabe destacar en primer lugar que el plano temporal del presente dramático siempre coincide con una época posterior a aquella a la que se remontan los acontecimientos que se rememoran y lo que impulsa el proceso de rememoración, originando, como queda dicho, la especial perspectiva posmemorial, es precisamente la presencia en escena de los nuevos agentes de memoria, propulsores de la reconstrucción de la memoria colectiva. De su mirada retrospectiva procede la actualización del pasado en el tiempo dramático principal y, por lo tanto, la confluencia entre las dos dimensiones temporales. En efecto, en el teatro de la memoria el presente del drama resulta relativizado por la tematización de lo que García Barrientos (2007: 85) define como “tiempo ausente” que en el caso que nos ocupa coincide con el pasado, objeto de indagación y reconstrucción por parte de los agentes de la postmemoria. Cabe destacar que ese tiempo no solo se evoca desde el presente dramático, sino que, más bien, se actualiza a través de distintas soluciones dramáticas por medio de las que acaba convirtiéndose en parte del presente, llegando a matizarse las diferencias cualitativas entre los dos ejes temporales. En lo referente a nuestra pieza, *Todos los que quedan* se ambienta a finales de la Transición y el pasado resulta tematizado en primer lugar a través del diálogo dramático dotado de una prioritaria función diegética⁸. Desde esta perspectiva, cabe destacar, además de los coloquios entre el Viejo y el Joven, también aquellos entre el Viejo y la Mujer, en los que el uno le revela a la otra su –supuesta– identidad y le cuenta su historia particular, enlazada con la de la guerra civil. La confrontación entre ambos personajes también permite representar posturas opuestas en el debate sobre la memoria: la necesidad de rememorar el pasado de la exponente de la postmemoria, cuya indagación tiene también una función identitaria, choca con el derecho al silencio y al olvido defendido por el Viejo, reacio a remover el pasado.

⁸ La localización temporal emerge en una de las réplicas de la Mujer que también constituye, en cierta medida, un alegato del agente de la postmemoria en favor de la memoria histórica: “Estamos en septiembre de 1983. La libertad ha vuelto a España. Hay una constitución, partidos políticos. La gente puede pensar, leer y escribir lo que quiera, puede hablar por la calle con libertad, sin sentirse vigilado. Es tiempo de recordar, sin miedo” (Hernández Garrido, 2013: 41). Las palabras citadas resultan paradigmáticas de la postura de muchos exponentes de la generación de los nietos, en la cual el propio autor puede insertarse. En especial, parece posible suponer que el autor habla por boca del personaje y, en este sentido, es significativo el monólogo de la Mujer en el último cuadro, cuando, tras proporcionar unos datos informativos acerca de los españoles internados en los campos de concentración nazis el agente de la postmemoria, vuelve a aludir a la persistente falta de memoria, a la necesidad de rememorar y de homenajear el recuerdo de la víctimas de la barbarie: “En España aún hoy no se ha honrado la memoria de esos 5000 mártires, ni de los 2300 supervivientes. Estos héroes de la libertad aún tienen que sufrir la vergüenza y el olvido. Sólo les quedan dos cosas. La memoria de su lucha contra el horror, y las noches con sus pesadillas” (Hernández Garrido, 2013: 96).

En segundo lugar, otro recurso funcional a la actualización del pasado es la interpolación en el tiempo principal de escenas regresivas basadas en la interacción entre el Viejo y el Joven, que suponen un súbito cambio en las coordenadas cronotópicas de la acción que se desplaza en el interior de Mauthausen, como sugieren las acotaciones que las introducen. Sin embargo, dichas escenas, que alteran el desarrollo cronológico lineal del drama, proceden de un proceso definido como “interiorización explícita” (García Barrientos, 2007: 116), a saber, de identificación con la perspectiva subjetiva de un personaje, en este caso del Viejo. Dicho efecto de inmersión en los recuerdos, en la conciencia atormentada y en las recurrentes pesadillas del personaje, se reproduce de forma más evidente en la adaptación dirigida por Adolfo Simón, cuyo eje central es la confrontación entre el Viejo y la Mujer. En efecto, en la puesta en escena queda exteriorizado el proceso de rememoración del presunto Juan Cerrada, activado por la pesquisa de la Mujer, quien plantea interrogantes incómodos sobre el pasado. El espacio escénico, a saber, el interior de la vivienda del Viejo permanece inalterado a lo largo de toda la función ya que no se dan cambios al variar el espacio dramático sugeridos en la obra por las acotaciones. De modo que se deduce que los coloquios entre el Viejo y el Joven, ataviado como un preso en un campo de concentración y que se desplaza con movimientos ralentizados entre las alambradas en el escenario, solo tienen lugar en la mente del Viejo, el único espacio en el que el Joven existe, el de los recuerdos arrinconados, súbitamente reverdecidos por la carta enviada por la Mujer en la que pide cita para una entrevista a fin de recabar información acerca del internamiento en Mauthausen.

A la especial estructuración del tiempo le corresponde la de un espacio “heterotópico”, marcado por la yuxtaposición de ambientes dispares. Una variedad locativa que es el resultado, más que nada, de la actualización del “espacio ausente” (García Barrientos, 2007: 140), esto es, los lugares en los que se ambientan los hechos rememorados, recreados tanto a través de la presencia escénica del espectro, cuyo vestuario de por sí evoca el campo de concentración, como mediante los coloquios entre el Viejo y el Joven. Es así como en las escenas regresivas se solapan lugares tan diversos como son el interior de la casa del Viejo, presidido por la Mujer, y el campo de Mauthausen, donde se ambientan los acontecimientos rememorados a raíz de la indagación de la exponente de la postmemoria.

Por último, cabe reparar en el empleo de distintos personajes-mediadores, responsables de la actualización del pasado. Ya se ha destacado la introducción del nuevo agente de la postmemoria, cuya presencia determina la dramatización en las piezas de la perspectiva posmemorial.

Asimismo, cabe incluir entre los personajes-mediadores al Joven, encarnación de la memoria en el escenario, quien pertenece a la categoría de los “muertos vivientes”. La introducción del espectro entre las *dramatis personae* es una estrategia funcional a la transposición dramática de la materialización del pasado en el presente. En efecto, se trata de una figura que muy bien refleja el estatus fantasmal del pasado en el paradigma memorial, de ese tiempo pretérito y paradójicamente anclado al presente. Por otra parte, también puede considerarse como una suerte de némesis trágica, en la medida

en que su presencia remite a la necesidad de ajustar cuentas con el pasado, remediando olvidos. Por último, cabe hacer referencia a los personajes-testigos presenciales, quienes protagonizan el proceso de rememoración y reconstruyen desde las tablas su historia, personal a la vez que colectiva, tal y como lo hace el Viejo. Sin embargo, en la pieza que, en cierta medida, evoca el *Tema del traidor y del héroe* borgesiano, el autor atribuye al personaje una identidad dudosa y, en efecto, dependiendo de cuál reconstrucción/narración del pasado se considere más fidedigna, el hombre que se esconde tras la máscara de Juan Cerrada puede ser identificado o bien con un artillero alemán acabado en Mauthausen por rebelarse a una orden de los nazis o bien con su compañero de prisión, un español amparado tras la identidad de Cerrada. Desde esta perspectiva, resulta interesante considerar el parangón sugerido por Alberto, pareja de la Mujer, en el cuadro 16, entre la misteriosa identidad del Viejo y la citada foto de Robert Capa, la que, según una opinión difundida sería una falsificación, un simulacro de la muerte ya que el miliciano solo se prestó para hacer de modelo. En este sentido, la identidad cambiante del personaje puede interpretarse, de manera análoga a la emblemática foto de Capa, como una solución para tematizar el horror de la guerra y de la represión, haciendo hincapié en el sino trágico de las víctimas intrahistóricas “cada uno de los miles de Juan Cerrada que hubo” (Hernández Garrido, 2013: 79) que padecieron en su propia carne la barbarie, cuyas consecuencias repercuten incluso en las generaciones sucesivas.

En efecto, la pieza constituye un *lieu de mémoire* en homenaje a la historia olvidada de los miles de españoles acabados en los campos de exterminio nazis al finalizar la guerra civil y “cuya memoria apenas se ha empezado a homenajear en nuestro país” (Hernández Garrido, 2013: 52), comenta el propio autor en la introducción.

Por otra parte, Hernández evita toda actitud simplista y elabora un texto complejo a través del cual intenta plantear una reflexión crítica sobre el tema que también queda expresada, de alguna manera, en distintos pasajes de la crónica que enmarca el primer cuadro: “Tras tanto tiempo / ¿Por qué recordar ahora? / ¿Recordar en nombre de quién? / ¿Recordárselo a quiénes? / ¿Para qué?” (Hernández Garrido, 2013: 7). En este sentido, cabe destacar que, entre los aspectos concernientes al discurso de la traumática memoria colectiva, el autor dramatiza el estrecho vínculo entre memoria e identidad, en lo referente tanto a la dimensión individual como a la colectiva. Desde esta perspectiva, es interesante considerar lo que Hernández escribe en la dedicatoria que introduce otra pieza suya ya citada y relacionada con el tema de la memoria histórica, a saber, *Si un día me olvidaras*:

[...] Pero esta obra es sobre todo de aquellos que han sufrido y sufren tortura. De los que vivieron los duros momentos de la cruel dictadura argentina. De todos los desaparecidos. De todos aquellos, hijos de desaparecidos, que aún hoy están luchando contra la duda para recomponer una identidad rota. (Hernández Garrido, 2014: 86)

En efecto, también en *Todos los que quedan* el autor pone el foco en la representación de ‘identidades rotas’, en consecuencia, de los horrores de un pasado conflictivo. Es emblemático en este sentido el personaje de la Mujer, víctima indirecta,

afectada por las secuelas de la barbarie, quien sufre una crisis identitaria, debida al desconocimiento de sus propias raíces y agudizada por la imposibilidad de aclarar lo acontecido y de llegar a enterarse de la verdad acerca de la figura paterna. Por lo tanto, a la difícil reconstrucción del pasado desde el presente de la postmemoria, a su opacidad, le corresponde una identidad indefinida y, en efecto, al final de la búsqueda tras las huellas del inasible fantasma del padre la Mujer se queda posiblemente con más interrogantes y más dudas que al principio, como deja intuir el íncipit del monólogo en el último cuadro: “Mi nombre debería ser Ana Cerrada” (Hernández Garrido, 2013: 96).

Por otra parte, también la identidad enigmática y cambiante del Viejo, quien vive amparado tras el nombre de Juan Cerrada como tras una máscara, representa una individualidad arrasada por unos acontecimientos catastróficos y como aniquilada bajo el peso del recuerdo de un pasado doloroso e imposible de olvidar.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Paloma; RAMÍREZ-BARAT, Clara (2019): “Generational dynamics in Spain: Memory transmission of a turbulent past”, *Memory Studies*, 12 (2), pp. 213-229.
- ARÓSTEGUI, Julio (2007): “Generaciones y memoria (Historia y recuerdo de la España conflictiva)”, en Aróstegui, Julio (ed.): *España en la memoria de tres generaciones. De la esperanza a la reparación*, Madrid: Editorial Complutense, pp. 26-48.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2007): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid: Síntesis.
- GUZMÁN, Alison (2012): *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, tesis doctoral defendida en la Universidad de Salamanca.
- HALBWACHS, Maurice (1950): *La mémoire collective*, Paris: Presses Universitaires de France.
- HENRÍQUEZ, José (2008): “El teatro de Raúl Hernández”, *Primer acto*, 325, pp. 63-70.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2013): *Todos los que quedan*, Murcia: Editum.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2014): “Si un día me olvidaras”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 3, anexo, pp. 85-147.
- HIRSCH, Marianne (2008): “The generation of Postmemory”, *Poetics today*, 29 (1), pp. 103-128.
- JELIN, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI de España.
- MONLEÓN, Ángela (1995): “Raúl Hernández. De la escritura, la historia y sus personajes.”, *Primer acto*, 260, pp.54-56.
- NORA, Pierre (2002): “L’avènement mondial de la mémoire”, *Transit*, 22, pp. 1-9, <http://www.eurozine.com/lavenement-mondial-de-la-memoire/>.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2016): “Notas para un panorama del teatro español actual”, *Cuadernos AISPI*, 7, pp.13-28.
- RICOEUR, Paul (1994): *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Paris: Seuil.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981): *L’avenir du drame moderne*, Lausanne: Editions de l’aire.
- 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.