

Desenterrar las palabras: la fosa común de la escena española

Ana CONTRERAS ELVIRA
RESAD, Madrid

Resumen

El teatro es un lugar donde abordar los tabúes de una sociedad, y también donde perpetuarlos, donde ‘desenterrar las palabras’ (parafraseando a Clara Valverde), y donde enterrarlas definitivamente. La falta de elaboración social del trauma transgeneracional causado por la violencia política en el estado español desde 1936 afecta al acercamiento artístico y teatral a dicho conflicto y a su representación escénica. Este trabajo rastrea los efectos nocivos psico-sociales del trauma en los planteamientos de textos y espectáculos teatrales del siglo XXI con referencias directas o indirectas a la denominada Guerra Civil y la represión franquista, así como ejemplos de propuestas que inciden en la construcción de procesos de paz a través de la puesta en escena de verdad, justicia y reparación.

Palabras clave: teatro español del siglo XXI, teatro documento, dramaturgia española contemporánea, memoria histórica, guerra civil española.

Abstract

The theater is a place where to tackle the taboos of a society, and also where to perpetuate them, where to ‘unbury the words’ (paraphrasing Clara Valverde), and where to bury them definitively. The lack of social elaboration of the transgenerational trauma caused by political violence in the Spanish state since 1936 affects the artistic and theatrical approach to this conflict and its scenic representation. This work traces the harmful psycho-social effects of trauma by the perspective of plays and staging of the 21st century with direct or indirect references to the so-called Civil War and Francoist repression, as well as through examples of proposals that affect the construction of processes of peace through the staging of truth, justice and reparation.

Keywords: Spanish 21st century theatre, contemporary Spanish playwrights, historical memory, Spanish civil war, verbatim theatre.

DEFINICIÓN: *REQUIEM AETERNAM*

¿Cómo empezar por el principio si las cosas ocurren antes de ocurrir?

(Clarice Lispector, *La hora de la estrella*)

En septiembre de 2013 mi compañera Alicia Blas, profesora de plástica teatral

en la RESAD, me propuso un proyecto de pedagogía colaborativa uniendo a su alumnado de la especialidad de escenografía con el mío de dirección escénica. Por mi parte le propuse realizar un proyecto conjunto de teatro discursivo, teoría en la que llevaba tiempo trabajando (Contreras, 2017). El tema del proyecto debía ser algún problema no resuelto en la comunidad y contexto de trabajo, y le propuse trabajar sobre las fosas de la represión franquista. El motivo era muy personal: justo ese verano se había abierto una fosa común en mi pueblo, cerrando así, en cierta medida, un relato casi mítico que había escuchado contar mil veces en voz baja, sacándolo del territorio legendario de la memoria para restituirlo a la historia. La diferencia entre una y otra es que en el relato de la memoria faltaban datos como fechas exactas o nombres propios, cosas que sí constan en la historia; pero esta carece de la atmósfera, la emoción velada de la narración oral, y los detalles ‘obscenos’ y contradictorios, como las salpicaduras de sangre en el uniforme del asesino, el sonido de los tiros y la música de verbena, o la blasfemia de un cura borracho ante un cristo culpable.

Curiosamente, al buscar la noticia¹ para elaborar este trabajo me di cuenta de que la apertura de la fosa no ocurrió ese verano, sino cinco años antes. Siempre estuve convencida de lo contrario. Para mí esa exhumación era absolutamente contemporánea al proyecto.

Inicio esta introducción hablando desde lo personal, y lo hago por varios motivos:

1.- Porque, como nos hizo ver el feminismo, “lo personal es político” (Millett, 2010). La falta de reconocimiento de este hecho y axioma es, precisamente, la que crea la indefensión de las víctimas. Durante demasiado tiempo, y todavía hoy, y más concretamente en el conflicto que nos ocupa, se ha excluido del relato político e histórico los acontecimientos, emociones y duelos personales, agravando traumas e injusticias. Lo político, en este caso, generó demasiados problemas personales, que se siguen perpetuando porque en el estado español no se han llevado a cabo los procesos públicos de verdad, reparación y justicia.

2.- Porque cuando inicié esta investigación estaba muy enfadada con la incapacidad de nuestra sociedad para exigir exhumaciones de cuerpos e historia, e incluso con el teatro español y su incapacidad para contribuir al proceso de paz, a pesar de las numerosas obras estrenadas en los últimos tiempos en las que se trata directa o indirectamente el tema de la guerra y/o la represión. Este trabajo es un intento de entender la raíz de mi enfado, que ante todo es un problema mío y de la política española, en ningún caso del teatro español. Pero, como ya explicó Thomas Khun en *Las grandes revoluciones científicas*, los científicos y académicos planteamos nuestros objetos de estudio siempre desde la subjetividad de nuestros propios problemas. En concreto el historiador o historiadora “desea confraternizar con cuerpos muertos [...] Desea que estos cuerpos muertos le echen una mano para descifrar sus propios dilemas presentes y organizar algunas posibilidades futuras” (Leight Foster, 2013: 17).

3.- Sobre todo, porque quiero dejar claro que de lo que voy a hablar, los síntomas del

¹ https://elpais.com/elpais/2009/09/14/actualidad/1252916235_850215.html.

trauma generacional en la escena española, no es algo que les pase a otros, sino una situación que nos concierne a todas y todos y en la que me incluyo, como demuestra mi tergiversación de recuerdos. Por lo tanto, esta investigación no intenta sentar cátedra, sino reunir preocupaciones y reflexiones.

HIPÓTESIS: *DIES IRAE*

Y la historia se repite, casi siempre idéntica: primero, el proceso de persecución; después, la estrategia del olvido. Si los textos o la memoria perviven, hacer que desaparezcan, negar su existencia; o bien transformar su significado, domesticarlos.

(María Tabuyo Ortega, *El lenguaje del deseo*)

Sobre la experiencia de “Duelo y Memoria”², que así se llamó el proyecto, hemos escrito Alicia y yo en otras ocasiones y a esos trabajos me remito³. Pero a partir de esa experiencia me empecé a interesar por las obras que tratan el tema de la guerra y la represión franquista, que son tantas que nombrarlas excedería los límites de este artículo⁴. A modo de ejemplo, este año fui jurado en el Premio Internacional de dramaturgia de la editorial Invasoras, y curiosamente casi la mitad de los textos estaban ambientados o hacían referencia a este periodo lamentable de la Historia de España. El texto ganador, *Anatomía de un venejo*, de Antonio Miguel Morales, también estaba situado en la Guerra Civil. Mi sensación, sin embargo, es que estos textos o espectáculos en general (por supuesto hay excepciones), y al margen de que sean buenos textos y buenos espectáculos desde un punto de vista artístico, son un tanto complacientes desde el punto de vista político y profundizan poco en la verdadera historia, sus causas y consecuencias. En esto coincido con David Becerra Mayor en el territorio de la crítica literaria. En una entrevista que hace al autor, Paula Corroto (2015) escribe:

En su reciente ensayo, *La guerra civil como moda literaria* (Clave Intelectual), este especialista en Literatura ofrece un análisis detallado de esta novelística para concluir que, aunque se haya hablado de la Guerra Civil, esta únicamente se ha contado como telón de fondo para historias

² “Duelo y Memoria” fue un proyecto de pedagogía colaborativa y teatro discursivo realizado en la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en el primer trimestre del curso 2013-14, y en el marco de las asignaturas “Taller de escenografía: procesos de colaboración 1” y “Estilo personal y estilos escénicos”, de 3º de Escenografía, impartidas por Alicia Blas, y “Prácticas de escenificación 2”, de 3º de Dirección Escénica, impartida por Ana Contreras.

³ Algunos trabajos están publicados (Contreras, 2014; Blas; Contreras, 2018; Contreras; Blas, 2018) y otros se publicarán próximamente, como “De hilos, redes y laberintos: prácticas pedagógicas de teatro discursivo”, en: Actas del II Congreso Internacional de Teatro del Siglo XXI, *Nuevas tendencias del teatro hispánico en el siglo XXI*, 15-18 de marzo de 2016, Estrasburgo. Asimismo, el curso pasado asistí al International Symposium Chaos and Method, DAMU, Praga, 28-29 de mayo de 2018, donde impartí la comunicación: “Pain, fear and liminality: collaborative pedagogy and discursive theatre practices”.

⁴ Del mismo modo son numerosísimos los trabajos sobre el teatro de las últimas décadas del siglo XX y XXI sobre el tema de la guerra civil. Puede encontrarse la bibliografía pertinente en Trecca (2015).

más intimistas en las que prevalece el ‘yo’ de los protagonistas. “Aunque aparezca la guerra, esta se desideologiza, se despolitiza el conflicto. La guerra funciona sólo como un escenario, pero ni se problematiza ni se politiza. Y son novelas que, en realidad, no están participando de la lucha por la recuperación de la memoria”, comenta a eldiario.es. Esa es su tesis: la recreación de una guerra que podría ser cualquier otra porque lo que interesa no es contar qué pasó y si sigue afectando al presente.

Mi punto de partida es comprobar si esto que él describe en el terreno de la novela ocurre también en la escena:

La cuestión es por qué se cae en el revisionismo o en la tendencia postmoderna del fin de la Historia a la hora de contar la Guerra Civil. Por un lado, Becerra Mayor señala que “los que son fascistas, porque lo son. [...] los postmodernos, [...] porque [...] pertenece[n] a esa corriente literaria. En el resto de casos, por el inconsciente ideológico, que viene a expresar que casi siempre, cuando habla un escritor, no habla por sí mismo, sino que está dominado por el inconsciente ideológico de una época. En realidad, un escritor no hace novelas para inventar ideologías sino para legitimar las que hay, que son las dominantes”. [...]

“Hasta que no rompes contigo mismo no eres consciente de quién ha estado hablando por tu voz”. [...]

Las consecuencias, para él de esta moda literaria, son obvias: adormecimiento y desactivación del lector. “Tendríamos que trabajar en la construcción de un lector distinto, activo y crítico que sepa enfrentarse a los textos, a la Historia... Que sepa sublimar la literatura para problematizarla. Y estas novelas hacen todo lo contrario. Lo único que hacen es pintar la Guerra Civil como un espacio muy lejano que nada tiene que ver con el presente, lo cual es falso; y en segundo lugar, con un discurso amable que no moleste demasiado al lector, que no le haga pensar sobre nuestro pasado y presente, y en definitiva, adormecerle”.

Ahora bien, ¿no podría alguien rebatirle aduciendo que una novela es ficción al fin y al cabo y que el lector quiere entretenerse? Becerra Mayor es consciente de esa crítica y ofrece sus argumentos: “Entonces hemos entendido mal la literatura. En tanto en cuanto es un discurso público, que puede movilizar o desmovilizar, debemos exigirle algo más. Debe ser rigurosa y tener entre sus objetivos contar la verdad. Y si no consigue esto tal vez debamos preguntarnos si no debemos renunciar a la literatura. O construir una literatura distinta”. (Corroto, 2015)

Propongo pensar en textos y espectáculos, como digo textos y espectáculos de gran calidad desde el punto de vista artístico, que ilustren lo que dice Becerra Mayor, pero trasladándolo de la novela a la escena. Textos o espectáculos despolitizados, sin análisis, que no cuentan lo que pasó, que no establecen conexión entre pasado y presente, donde la historia de amor prevalece sobre las causas de la historia.

DATOS: *RECORDARE*

Lo que verdaderamente le ofrece el acontecimiento escénico al espectador es la posibilidad de desear y recordar.
(Angélica Liddell, *El sacrificio como acto poético*)

Empezaré por el asunto de la despolitización. Me pregunto si la deslocalización geográfica y temporal, no incluir referencias concretas de espacio y tiempo, es una forma de despolitizar. Muchos son los dramaturgos que manifiestan su voluntad de no concretar las localizaciones de sus textos para hacerlos más universales, plantear una

guerra que puede ser cualquiera. Desde mi punto de vista, lo que suele ocurrir es precisamente lo contrario: es lo concreto, lo local, lo que puede entenderse de manera universal. Cuando Guillermo Calderón escribe y dirige *Villa* para un lugar concreto de torturas de la dictadura chilena, todos podemos extrapolarlo y entender el problema de qué hacer con un lugar de tortura, porque la polémica, aunque con matices distintos, “¿qué hacer con la Villa?”, no difiere tanto de “¿qué hacer con el Valle?”⁵. Cuando vemos *Campo minado*, de Lola Arias, todo el público entiende que lo que se dice de la guerra de las Malvinas es aplicable a cualquier otra guerra.

Pondré como ejemplo de deslocalización un texto magnífico de José Cruz: *Los vivos y los míos*, que obtuvo el Premio Lázaro Carreter de Literatura Dramática 2008 convocado por el Centro Dramático de Aragón. Como dice la editorial, se trata de una

Tragedia de 3 personajes femeninos, 3 masculinos y un coro de voces. Una joven llega hasta un remoto pueblo con la intención de enterrar los restos de su abuelo y se enfrenta con el rechazo de los habitantes, sobre quienes planea la sombra de un crimen ocurrido en el pasado. Tal es el punto de partida de *Los vivos y los míos*, una obra impregnada de una atmósfera de tragedia rural, en la que lo callado, lo voluntariamente olvidado, lo que no debe ser dicho, se convierte en el motor de la trama. Un texto de amplia dimensión poética y potente capacidad de evocación.

En una entrevista, José Cruz me comentaba que cuando escribió el texto estaba pensando obviamente en la Guerra Civil española, pero este en realidad no contiene ninguna alusión concreta. Tratando de dilucidar los motivos de dicha decisión, le propuse mi hipótesis (surgida, de hecho, en la propia conversación): no se trataría esta de una decisión racional, para hacer la obra más universal, sino inconsciente, debida a que el mismo autor está afectado por el trauma y la ley del silencio que se impuso en nuestro país. Ley tácita del silencio durante la dictadura que se transformó en ley explícita del olvido⁶:

Es simplemente un olvido. Una amnistía de todos para todos [...] Un olvido de todos para todos. Una ley puede establecer el olvido, pero ese olvido ha de bajar a toda la sociedad, hemos de procurar que esta concepción del olvido se vaya generalizando. Porque es la única manera de que podamos darnos la mano sin rencor (palabras dichas por Xabier Arzalluz en el Congreso de los Diputados durante los días en que se promulgó la Ley de Amnistía de 1977, documentadas en la película *El silencio de los otros*).

Es decir, la deslocalización ahora, como siempre, es una manera de eludir la censura. Todos sabemos que la estrategia de los autores barrocos, para no ser castigados cuando querían criticar a la monarquía española, consistía en situar la acción en Italia. Los autores contemporáneos no sitúan la acción en ningún lugar, pero esto tiene mucho de autocensura por más que se justifique en una idea de la universalidad, de una voluntad de “no posicionarse”, ni geográfica, ni temporal, ni ideológicamente, pero, como dice Didi Huberman, “para saber hay que tomar

⁵ Me refiero, por supuesto, al Valle de los Caídos.

⁶ Que la romancera Victoria Gullón explica así: “No hablar, no molestar, no destacar, como dijeras lo que pensabas o no te hubieras dejado pisar, ya no formabas parte del rebaño, ya eras la oveja negra”.

posición” (2013: 9), aunque no necesariamente partido. Por supuesto, escoger el tema ya es en sí una forma de tomar posición. En todo caso, esto no pasa solo en las obras sobre la guerra civil, sino que es una postura posmoderna. Lo que me parece preocupante es que detrás de este relativismo posmoderno no hay (o no solo) una falta de ética neoliberal sino, como confiesa mi alumnado, directamente el miedo. Miedo a molestar, miedo al poder y miedo a no trabajar. Y el miedo es un síntoma del trauma.

Pero “la verdad es concreta”, como dice Ruth Berlau (citado por Didi-Huberman, 2013: 32), por lo tanto, al margen de la indudable calidad artística de estos textos deslocalizados, me pregunto si la falta de concreción les imposibilita contribuir al proceso de paz: verdad, justicia y reparación concretamente (al margen de que puedan contribuir a otro tipo de procesos estéticos o trascendentales). Lo cierto es que hay muchos modos de localizar y politizar el texto, a través de giros lingüísticos, y sobre todo en la puesta en escena, como ocurrió en el caso de *Los vivos y los míos*, de la compañía TurliTava.

CONFIRMACIÓN: *CONFUTATIS MALEDICTIS*

Yo no estuve allí, no tengo familiares enterrados bajo la tierra en paradero desconocido, pero conozco el peso de la tierra, la oscuridad, el silencio, desciendo de mujeres silenciadas toda su vida, mujeres que no alzaron la voz por miedo.

(Mercedes Herrero, *Exhumación, materia cruda*)

Clara Valverde, enfermera, nieta de un exiliado republicano y un superviviente del holocausto, participante en los procesos de curación del trauma generacional con aborígenes canadienses, escribió *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma generacional de la violencia política del siglo XX en el Estado español* sobre los talleres que empezó a impartir en España con el mismo fin. Valverde define así la transmisión generacional del trauma:

Lo que no se pudo hablar por el miedo, la represión o desbordamiento psíquico, fue transmitido de nuestros abuelos a nuestros padres y a nosotros de manera no verbal y en gran parte a través del inconsciente. Hemos heredado, sin darnos cuenta y sin deseirlo, aspectos nocivos del impacto emocional de lo que vivieron nuestros abuelos. Esta es la llamada “transmisión generacional”. (2014: 16)

Y sigue explicando cómo “los expertos en la transmisión generacional [...] apuntan que si en una sociedad no se elaboran los traumas causados por la violencia política del pasado [...], sus efectos nocivos interfieren en el funcionamiento social y político de futuras generaciones” (Valverde, 2014: 16). Efectos como la necesidad de tener enemigos, polarización, vergüenza, victimismo, venganza y miedo a denunciar el poder. Todo esto ocurre porque los padres delegan tareas inconscientes, emociones confusas y un duelo congelado.

Pero el inconsciente no olvida y los comportamientos inconscientes se

transmiten. Los mecanismos de transmisión sistematizados por Michelle Ancharoff, y sintetizados por Valverde (2014: 36), son cuatro:

- silencios cargados de emoción. “Comportamientos no verbales y emociones sin palabras. A través de lo no verbal se transmiten las normas y los mitos sobre los que los hijos aprendieron que no se podía preguntar”;
- información sin emociones. Para poder contar los hechos se desconecta emocionalmente y se cuenta como una película;
- identificación. Los niños se sienten responsables del estrés y dolor de los padres;
- repetición. De los comportamientos y pautas emocionales.

Lo paradójico es que el tiempo no cura, sino que empeora el impacto de la transmisión generacional del trauma. Así Abraham y Torok, pioneros de la transmisión generacional, llaman a la primera generación la de lo indecible, la segunda la de lo innombrable, la tercera la de lo impensable. En este sentido, la primera generación vive la rabia, pena y miedo y la culpa del superviviente. Esta primera generación lega tareas pendientes a la segunda, tareas que esta no puede cumplir porque vive una parentalización, es decir, hacer de padres de sus padres. Por ese motivo no pueden tampoco expresar la rabia y se produce en ellos una tendencia al victimismo, la depresión, la venganza y la desconfianza en las relaciones. La tercera generación vive de forma más grave la carga inconsciente porque no tiene conexión con la situación traumática original. Se llama el retorno de lo reprimido, y produce una tendencia grave al victimismo, a reacciones inconscientes emocionales fuertes e incomprensibles hasta para la propia persona. Esta tercera generación repite viejas batallas viscerales, tiene muchísimas fobias y obsesiones, y en general en ella se aumentan los síntomas de las anteriores generaciones. Según Valverde, esto explica por qué España es el cuarto país del mundo con mayor drogadicción, el primero en anorexia y operaciones de estética. Para ella se debe a la pulsión de muerte y la necesidad de atenuar el dolor.

Así pues, las reacciones emocionales fuertes, como mi propio enfado expresado en la introducción de este mismo trabajo, podrían tener esta explicación. Porque todos estamos afectados, incluidos los psicólogos, que por ese motivo no pueden reconocer el problema en sus pacientes. Como hemos contado otras veces, esto es lo que ocurrió con el alumnado participante en “Duelo y memoria”. Al inicio del proyecto ninguno reconocía tener ningún problema con el tema propuesto ni ninguna relación familiar con la guerra excepto uno, nieto de un alcalde represaliado. Sin embargo, a lo largo del proceso se produjeron momentos de gran tensión. Y aquellos que llevaron a cabo una investigación personal acabaron descubriendo esa relación y la explicación de los problemas familiares enquistados, de los que nadie hablaba.

Centrándonos en los síntomas escénicos, el primero y más evidente, y más veces señalado, es la profusión de personajes muertos en las obras de autores como Gracia Morales, José Ramón Fernández o Laila Ripoll. Esto es así porque, además de lo dicho, la primera generación no es solo la de lo indecible, sino la que comete o en la que se produce el crimen, la segunda la que lo tapa, la tercera a quien se le aparecen los fantasmas exigiendo justicia y reparación del duelo congelado. Serían los fantasmas de Morales, Fernández y Ripoll los que salen de sus tumbas para poblar el escenario.

Otro de los síntomas tiene que ver con los comportamientos totalitarios en la puesta en escena. No solo en el trato del director al equipo, sino en lo que comenta Anne Bogart en una entrevista al hilo de una de sus respuestas. Blanca Doménech pregunta: “¿O sea que Vd. cree que la forma en la que solemos contar las historias es en alguna manera una manipulación?”. Y Bogart responde: “Querer que todo el mundo entienda y sienta lo mismo, es manipulador y fascista” (Doménech, 2018: en línea).

La construcción escénica de estereotipos –que se pretenden personajes-individuos– y poner el énfasis en lo emocional es otro de los síntomas. Por otro lado, proponer estereotipos de fascistas buenos o republicanos malos no aporta complejidad ni quita maniqueísmo.

Proporcionar datos y basar la obra en hechos reales y testimonios no es garantía de contribuir al proceso de reparación y justicia cuando se produce, como en el caso anterior, la polarización, que, como se ha dicho, es una consecuencia más del trauma.

La manera de eludirlo es trabajar a partir de las propias historias personales, precisamente porque lo personal es político. Un ejemplo destacado es el del espectáculo *Arbeit macht frei in toiltland Europe*, de Akko Theatre. Un espectáculo sobre el holocausto de un grupo de actores judíos de distintas procedencias muy crítico con memoriales y ceremonias conmemorativas (Roms, 2006).

Y, sobre todo, dejar hablar a las víctimas. Si el teatro quiere ser instrumento de reparación, así debe ser. No hablar por otro. La idea de hacer teatro políticamente tiene que ver primero con la ética, con no dañar, no hacer más daño. Y después con dejar narrar la propia historia, escuchar al otro y no narrar por el otro. Si no es así, podemos estar ante una gran obra, pero no cumple con el dicho fin de contribuir al proceso de paz a través de la verdad, la justicia y la reparación.

RESULTADOS: *LACRIMOSA*

Muchos son los que creen estar en amor y están en odio; y muchos, contrariamente, que creen estar en odio y están en amor.

(Ángela de Foligno, *Libro de la experiencia*)

Hasta ahora, como se habrá percibido, no he dado títulos de los espectáculos que confirmarían mi hipótesis: textos o espectáculos teatrales despolitizados, porque no cuentan lo que pasó ni llevan a cabo un análisis, que no establecen conexiones entre pasado y presente, y donde la historia de amor (y los mecanismos emocionales) prevalece sobre las causas de la historia. Como ya he dicho, pertenezco a la tercera generación y he sido educada en la ley del silencio. Prefiero apuntar algunas piezas teatrales que sí consiguen contribuir al proceso de paz y las estrategias que utilizan.

Una de estas piezas es *Exhumación materia cruda* de Mercedes Herrero, en la que participan Julia Merino Rodríguez, Goya Bravo Jorba, Milagros Martín Álvarez, Carmina Alonso Curiel, mujeres octogenarias cuyos padres, ejecutados por el ejército franquista, siguen desaparecidos en alguna fosa común, y Julio del Olmo, arqueólogo

de la Asociación de Memoria Histórica de Valladolid. El objetivo del espectáculo es cerrar círculos vitales y realizar el duelo congelado. Sus mecanismos son discursivos y asociativos.

Aquí los testimonios vivos con fechas y detalles contextuales son el documento que se trae a presencia, incluido el del arqueólogo, que describe y saca conclusiones sobre determinados documentos escritos -sentencias, órdenes de ejecución, partidas de defunción, etc.- leídos y estudiados en archivos cuyas normas y características impiden su reproducción y acceso al público general. Arturo Leyte advierte sobre “el peligro, tal vez ya el hecho, de la propia desaparición del arte, el cual, si deja de ser metafísico, es decir, si deja de distanciarse de aquello que tiene que traer a presencia y se vuelve solo presente, se confunde con la realidad y, de ese modo, o bien desaparece como arte o bien convierte a la realidad en arte, lo que los hace indiferenciables e igualmente irrelevantes”. (Leyte, 2006: 15)

En este caso, percibimos que el documento y lo real se combinan con lo simbólico y lo ritual, y el arte sigue siendo metafísico. Que esta pieza es teatro y el teatro también puede ser trascendente. (Contreras; Blas, 2018: 149)

El documento, sea este un papel, un objeto o un testimonio son fundamentales para alcanzar el objetivo de llevar la *verdad* al teatro:

El dolor es el informe puro.

La única representación posible del dolor es el informe puro.

El resto es espectáculo. (Liddell, 2014: 10)

Con este espíritu, el espectáculo *El pan y la sal*, coproducción del Teatro Español y Teatro del Barrio, estrenado en el primero del 20 al 23 de septiembre de 2018, construye toda su dramaturgia “sin una sola línea de ficción”. Relata el juicio al juez Baltasar Garzón en 2012 por tratar de juzgar los crímenes del franquismo. Un espectáculo cuyo objetivo es conseguir no solo la “verdad”, sino también la “justicia”.

También en 2018 se estrenó *Donde el bosque se espesa*, de Laila Ripoll y Mariano Llorente. El espectáculo, a modo de *road movie*, cuenta el viaje físico y emocional de una madre (Antonia) y su hija (Ana) para investigar su pasado. Un viaje que les lleva por media Europa y que relaciona la Guerra Civil con la 2ª Guerra Mundial y la más reciente de los Balcanes. La propuesta se engloba dentro del proyecto europeo Horizon 2020, UNREST (Unsettling Remembering And Social Cohesion In Transnational Europe). Se trata de un proyecto de investigación científica y académica en el que intervienen más de 200 personas, seis universidades y cinco museos europeos, incluido el CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas). Por su análisis del contexto europeo de la Guerra Civil, su conexión del pasado con el presente, por estar contada desde la tercera generación, pero uniendo en escena las tres generaciones de la historia, mostrando las consecuencias del trauma (toda la sintomatología de la hermana de Antonia, Julia, que alcoholizada y amargada se niega a saber la verdad), porque la historia de amor solo aparece como telón de fondo de la historia personal, política y social, podemos decir que esta pieza contribuye a la ‘verdad’, ‘justicia’ y, de algún modo simbólico, a la ‘reparación’.

No sabemos si esto es suficiente para la paz, o esta solo le llegue a la cuarta generación. En *Rámper, vida y muerte de un payaso*, espectáculo de los jóvenes Imanol Ituíño y Juan Paños, en el que la guerra no es el tema, pero no se obvia y, por el contrario, se lleva a cabo un análisis agudo que conecta pasado y presente, se dice sin miedo:

¿Se imaginan? Poder acabar en la cárcel por un chiste. Un chiste que no hacía falta que hubiera hecho yo. Porque, ¿de quién es un chiste? ¿De quien lo cuenta? ¿De quien se ríe? ¿De quien lo repite? [...] Los republicanos llegaron a tomar a Rámper por un amante del régimen, y los nacionales, por un rojo. Los anarquistas simplemente amaban odiarlo. [...] Sinceramente, yo no recuerdo qué es lo que hacía Rámper sobre los escenarios. Pero la gente sí. Parece que todo el mundo recuerda con exactitud cuáles eran los chistes políticos de Rámper. (Ituíño, 2018: 40)

CONCLUSIONES: LIBERA ME

Lo contrario del conocimiento no es la ignorancia, son las certezas.

(Rachid Benzine, *Cartas a Nour*)

Justo cuando estaba preparando este trabajo ocurrió una nueva exhumación cerca de mi pueblo. Al contrario que la primera de la que he hablado, muchísima gente se acercó a verla. Se trata del cementerio de Sad Hill, de la película *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*), de Sergio Leone. Fue construido por mil soldados del ejército franquista en 1966. La intervención de los soldados en la construcción de decorados y como figurantes, haciendo de indios y vaqueros, fue una orden directa de Franco, seguramente por la relación entre western y fascismo: patriarcado, violencia y simplicidad. La película, en realidad, contiene un mensaje pacifista. Protagonizada por un cazarrecompensas, un asesino a sueldo convertido a oficial del ejército y un ladrón, constituye toda una metáfora del fascismo.

50 años después, cuatro hombres de los pueblos vecinos deciden desenterrarlo. Montan la Asociación Sad Hill⁷ y piden voluntarios. También montan un crowdfunding bajo el lema “apadrina una tumba”. Por una cantidad simbólica, cualquiera puede tener una tumba con su nombre en el cementerio de Sad Hill. Ya hay 3.500 tumbas reconstruidas con nombres de todo el mundo. Su objetivo es llegar a 5.000.

Este documental, dirigido por Guillermo de Oliveira, fue finalista de los últimos premios Goya junto a *El silencio de los otros*, dirigido por Almudena Carracedo y en el que ha participado la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica. La APRMH tiene una web que no es muy diferente de la de Sad Hill. Se dedica a exhumar tumbas, y en ella han colaborado 5.000 personas.

Desenterrando Sad Hill trata sobre los cuatro hombres que iniciaron el proyecto, y la pregunta que se hace el director, Oliveira, es ¿qué lleva a alguien que no había nacido cuando se estrenó *El bueno, el feo y el malo* a entregar parte de su vida a honrarla

⁷ <https://asociacionculturalsadhill.wordpress.com/sad-hill-uneearthed/>.

–y añadido: desenterrando tumbas?

¿Qué lleva a alguien que no había nacido cuando ocurrió la Guerra Civil a entregar parte de su vida a honrar a las víctimas, desenterrando sus tumbas?

Si el trauma opera a nivel inconsciente, también hay rituales inconscientes que parecen indicar una necesidad de desenterrar activamente las fosas y las palabras. Sea esta la exhumación ‘simbólica’ de Sad Hill, la exhumación ‘imaginaria’ del teatro o la exhumación ‘real’ de esta *Colina Triste*, este cementerio que es España. *Requiem aeternam*.

BIBLIOGRAFÍA

ARIAS, Lola (2017): *Minefield/Campo minado*, London: Oberón books.

BENZINE, Rachid (2019): *Lettres à Nour*, Paris: Points.

BLAS BRUNEL, Alicia; CONTRERAS ELVIRA, Ana (2018): “Hacer pedagogía políticamente. Prácticas de artes escénicas, pedagogía crítica y rituales de resistencia”, en Aparici, Roberto; Escaño, Carlos; García-Marín, David (eds.): *La otra educación. Pedagogías críticas para el siglo XXI*, Madrid: UNED, pp. 257-274.

CALDERÓN, Guillermo (2012): *Teatro II. Villa/Discurso/Beben*, Buenos Aires: LOM.

CARRACEDO, Almudena; BAHAR, Robert (2018): *El silencio de los otros*, coproducción España/Estados Unidos/Francia/Canadá: Semilla Verde Productions/Lucernam Films/American Documentary POV/Independent Television Service/Latino Public Broadcasting (LPB)/El Deseo (documental).

CONTRERAS ELVIRA, Ana (2017): “Oratoria y alegoría en el teatro discursivo y asociativo contemporáneo en España”, en Bottín, Béatrice (ed.): *Nuevos asedios al teatro contemporáneo. Creación, experimentación y difusión en los siglos XX y XXI*, Madrid: Fundamentos, pp. 135-154.

CONTRERAS ELVIRA, Ana (2014): “Do e Memoria”, *Revista Galega de Teatro*, 78, primavera, pp. 59-65.

CONTRERAS ELVIRA, Ana; BLAS BRUNEL, Alicia (2016, en prensa): “De hilos, redes y laberintos: prácticas pedagógicas de teatro discursivo”, en VV. AA.: *Nuevas tendencias del teatro hispánico en el siglo XXI* (Actas del II Congreso Internacional de Teatro del Siglo XXI, 15-18 de marzo de 2016, Estrasburgo).

CONTRERAS ELVIRA, Ana; BLAS BRUNEL, Alicia (2018): “La tragedia española, entre

- teatro discursivo y teatro asociativo”, en Romera Castillo, José (ed.): *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Verbum, pp. 140-151.
- CORROTO, Paula (2015): “La guerra civil todavía no ha sido narrada”, *eldiario.es*, 12 de marzo, https://www.eldiario.es/cultura/libros/Guerra-Civil-todavianarrada_0_365713812.html.
- CRUZ, José (2008): *Los vivos y los m(í)os*, Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013): *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: Antonio Machado.
- DOMÉNECH, Blanca (2018): “Anne Bogart: ‘Querer que todo el mundo entienda y sienta lo mismo, es manipulador y fascista’”, *Artezblai*, 9 de noviembre, <http://www.artezblai.com/artezblai/anne-bogart-querer-que-todo-el-mundo-entienda-y-sienta-lo-mismo-es-manipulador-y-fascista.html>.
- HERRERO, Mercedes (2013): *Exhumación, materia cruda* (inédito).
- ITUÍÑO, Imanol; PAÑOS, Juan (2018): *Rámpen, vida y muerte de un payaso*: Cancamisa Teatro.
- JUNQUERA, Natalia (2009): “Cinco esqueletos y una cartera con 17 pesetas”, *El País*, 14 de septiembre.
- LISPECTOR, Clarice (2013): *La hora de la estrella*, Madrid: Siruela.
- LEIGH FOSTER, Susan (2013): “Coreografiar la historia”, en Naverán, Isabel de; Écija, Amparo (eds.): *Lecturas sobre danza y coreografía*, Murcia: CENDEAC, pp. 13-28.
- FOLIGNO, Ángela de (2014): *Libro de la experiencia*, Madrid: Siruela.
- LIDDELL, Angélica (2014): *El sacrificio como acto poético*, Madrid: Con tinta me tienes.
- MILLET, Kate (2010): *Política sexual*, Madrid: Cátedra.
- MORALES, Antonio Miguel (2019): *Anatomía de un vencejo*, Vigo: Ediciones Invasoras.
- OLIVEIRA, Guillermo de (2018): *Desenterrando Sad Hill*, España: Zapruder Pictures (documental).
- QUIRÓS MOLINA, Raúl (2015): *El pan y la sal* (inédito).
- ROMS, Heike (2006): “Encountering memory: Acco Theatre Center’s Arbeit macht frei MiToitland Europa”, en Kelleher, Joe; Ridout, Nicholas (eds.): *Contemporary Theatres in Europe*, London: Routledge, pp. 47-60.
- TABUYO ORTEGA, María (1999): “Introducción” a Hadewijch de Amberes: *El lenguaje del deseo, Poemas de Hadewijch de Amberes*, Madrid: Trotta.
- TRECCA, Simone (2016): “Introducción. Teatro y política: los escenarios de la memoria y la identidad en la España actual”, *Krypton*, 7, pp. 3-6.
- VALVERDE, Clara (2014): *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma generacional de la violencia política del siglo XX en el Estado español*, Madrid: Icaria.