

El teatro hispánico actual frente al escenario del conflicto árabe-israelí¹

Paola BELLOMI
Università di Siena

Resumen

El conflicto árabe-israelí es uno de los escenarios de guerra de más larga duración en nuestra época contemporánea, todavía abierto ya que no se ha llegado a una solución definitiva y pacífica entre los contendientes. El propósito de este trabajo es analizar un corpus de obras teatrales españolas actuales relacionadas con este enfrentamiento, con el fin de indagar el vínculo que los autores ibéricos han establecido con un horizonte geo-político bastante alejado de la realidad española. La hipótesis es que el teatro hispánico se ha acercado a la representación de este conflicto, todavía presente, a través de la conexión histórico-cultural con la memoria de la Shoah.

Palabras clave: teatro español actual, conflicto árabe-israelí, representación de eventos traumáticos, memoria histórica, shoah.

Abstract

The Arab-Israeli conflict is one of the longest-lasting war scenarios in our contemporary era, still open as no final and peaceful solution has been reached between the contenders. The purpose of this paper is to analyse a corpus of current Spanish theatre works related to this fight, in order to investigate the link that the Iberian authors have established with a geo-political horizon quite removed from the Spanish reality. The hypothesis is that the Hispanic theatre has approached the representation of this conflict still present through the historical-cultural connection with the memory of the Shoah.

Keywords: contemporary Spanish theatre, Arab-Israeli conflict, trauma studies, historical memory, Shoah.

¹ Este artículo forma parte de las líneas de investigación del proyecto “E.S.THE.R. Enquiry on Sephardic Theatrical Representation”, bajo la dirección de Paola Bellomi (SIR 2014, RBSI14IDE8).

DES-ESPERAR.

Y el telediario de la noche me la suda.

Y Obama me la suda.

Y los palestinos me la sudan.

Y los judíos me la sudan.

Y los putos teatreros de mierda me la sudan.

Y los putos danzarines de mierda me la sudan. (Liddell, 2011: 67)

Con este lenguaje impactante, pero teatralmente eficaz, Angélica Liddell resume, en voz de su álder ego Angélica, la cuestión árabe-israelí. La cita, sacada de *La casa de la fuerza* (2008), nos comunica una serie de datos: el primero es la presencia de este conflicto armado en la vida cotidiana del mundo occidental, un conflicto que entra en las casas de la gente y en su existencia a través de un dispositivo –la pantalla del televisor– que está transmitiendo el telediario; este detalle nos sugiere otro razonamiento, es decir el papel que los medios de comunicación juegan en la representación de este enfrentamiento. Además, el lenguaje verbal empleado nos indica la posición de la protagonista (que, en cierto sentido, podría coincidir también con nuestra posición) frente al tema de la cuestión árabe-israelí: la grosería de las palabras de Angélica subraya cierto cansancio frente a la política occidental (representada por el entonces presidente Obama) y a los propios contendientes, los palestinos y los israelíes. Sin embargo, no puede pasar desapercibido otro elemento, muy recurrente a todos los niveles de la comunicación, es decir la identificación de los judíos con los israelíes, cuando es bien sabido que no todos los habitantes de Israel son de religión hebrea, ni todos los judíos son ciudadanos israelíes; esta confusión puede causar (como de hecho ha causado) un peligroso acercamiento entre la opinión acerca de la política agresiva israelí y la sobre la población judía que vive fuera de la Tierra prometida y que poco o nada tiene que ver con el conflicto en Medio Oriente.

La casa de la fuerza no es una obra propiamente sobre esta guerra, pero es significativo que este tema entre, aunque de manera marginal, en la reflexión teatral de una de las figuras más innovadoras de la escena española.

En el segundo acto (o segunda parte) del drama, en su monólogo la protagonista rememora su estancia en Venecia, relacionándola con el estallido de un nuevo ataque militar por parte del ejército israelí en la franja de Gaza (Liddell, 2011: 54), una operación que Angélica no duda en calificar de “matanza de civiles” (Liddell, 2011: 67). Pero, como nos ha acostumbrado esta dramaturga, las palabras que sus personajes emplean se basan en hechos concretos, crudos como tan solo los números pueden ser; como ya en *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003), donde se enumeraban los muertos africanos ahogados en el Mediterráneo intentando llegar con sus pateras a las costas europeas, en *La casa de la fuerza* también son las cifras del telediario que, con la brutalidad del lenguaje informativo, nos hablan de la inhumanidad de la guerra:

CAOS EN GAZA

130 NIÑOS HERIDOS.

Y a mí me daba igual.

[...]
 Breaking news!!!!
 Breaking news!!!!
 Breaking news!!!!

La muerte en directo.

LAS ENCUESTAS ELECTORALES EN ISRAEL PREMIAN EL USO DE LA FUERZA.

[...]

HAMÁS PROCLAMA “EL DÍA DE LA IRA”.

Y ojalá yo también hubiera proclamado mi día de la ira.

2600 HERIDOS

OJALÁ HUBIERA SIDO YO LA ASESINA DE DIOS.

[...]

HOY HE IDO A COMER A UN RESTAURANTE KOSHER Y HE PUESTO LA PORTADA DE EL PAÍS SOBRE MI MESA.

ISRAEL MATA A 30 REFUGIADOS EN UNA ESCUELA DE LA ONU.

Esta portada delante de las barbas del judío.

HA SIDO UNA ESTUPIDEZ.

LA FUERZA DEBERÍA SER HUMILDE ANTE LA INJUSTICIA.

LEVÁNTAME.

680 PALESTINOS MUERTOS

3000 HERIDOS.

Y a mí ya me daba igual. Todo me daba igual. (Liddell, 2011: 56-59)

De esta larga cita se puede notar como la representación del conflicto árabe-israelí se exprese a través del filtro del lenguaje de la comunicación, con su tono sensacionalista (“Breaking news!!!!”) y del filtro de la palabra común, cotidiana, que denota los mecanismos mentales que caracterizan, en parte, la opinión pública sobre este argumento: en un restaurante *kosher* de Venecia, Angélica muestra, con un intento intencionalmente provocador, la portada de *El País* en la cual se anuncia la matanza de treinta refugiados por parte del ejército israelí; este gesto nos hace suponer que el personaje identifique a los judíos venecianos o a los clientes del restaurante con los soldados israelíes, según el falso silogismo por el cual si eres israelí eres judío, por tanto si eres judío eres israelí; pero en ninguna ocasión se pone en marcha el mismo mecanismo a propósito de los otros contendientes, es decir que si eres palestino eres musulmán y, por tanto, si eres musulmán eres palestino.

A pesar de que en *La casa de la fuerza* se acerque el destino de la población judía europea a la de Israel, no se establece ninguna relación entre las pasadas persecuciones padecidas por el “pueblo elegido” y la actual situación del pueblo palestino. Este aspecto no deja de llamar la atención, ya que en los textos que he logrado reunir en un corpus

de obras dramáticas españolas dedicadas a la representación del conflicto árabe-israelí no solo es frecuente la ecuación entre la identidad religiosa y la política, sino también la entre la memoria del destino trágico de los judíos en los guetos y en los campos de exterminio y la actual situación de segregación de los palestinos.

De hecho, si nos detenemos sobre el tratamiento reservado, en la prensa española, a las noticias sobre este enfrentamiento, nos damos cuenta de que muy a menudo recurren locuciones como: “Holocausto palestino”, “genocidio de Gaza” o “campos de concentración en Palestina” (Baer, 2011: 515); es decir que, de acuerdo con cuanto afirmado por Alejandro Baer, “en torno al lugar común “Holocausto” y con el trasfondo del conflicto israelí-palestino se articulan en España discursos activadores de una nada desdeñable hostilidad antisemita” (2011: 516). Aunque sería incorrecto sostener que la totalidad de la información española es partidaria del bando palestino, hay que considerar aquel fenómeno que “homogeneiza el flujo informativo hacia los diarios y reduce la pluralidad interpretativa de la ciudadanía” (Maciá-Barber, 2013: 95); lo cual equivale a afirmar que la información reservada a la cuestión palestina, en los periódicos ibéricos, muy a menudo acude a una simplificación de los términos de discusión.

Tanto en los medios de comunicación como en la producción literaria, una de las preguntas más frecuentes acerca del conflicto árabe-israelí es: ¿cómo pueden los judíos, después de la tragedia nazi, ejercer tanta violencia sobre una minoría como la de los palestinos? Hay que volver a subrayar que los términos del interrogante están mal puestos y confundir identidad judía e identidad israelí tiene como consecuencia inmediata la vuelta a episodios antisemitas en todo el mundo².

El teatro español contemporáneo se ha acercado al tema de la representación de la cuestión en el Oriente Medio con un número no muy extenso de obras; este *corpus* – cuya delimitación está todavía en proceso– incluye los siguientes títulos:

- *El conflicto árabe-israelí (Paso)* (1966), de Max Aub;
- *En la cuerda floja. Balada de un tren fantasma* (1974), de Fernando Arrabal;
- *Sefarad* (1992), de José Monleón;
- *Reservado el derecho de admisión* (1993), de Petra Martínez y Juan Margallo;
- *El suicidio del ángel* (2007), de Aurora Mateos;
- *So happy together* (2008), de Laila Ripoll, Jesús Laiz, Yolanda Pallín y José Ramón Fernández;
- *La casa de la fuerza* (2008), de Angélica Liddell;
- *Bajo el cielo de Gaza* (2015), de Luis Matilla;
- *El cielo y yo* (2015), de Marco Magoa (parte de la trilogía *Mare Nostrum, finis somnia vuestra*).

Se trata de dramaturgos a los que, quizá con la exclusión de Aurora Mateos y de Marco Magoa, al momento de la redacción de estas obras, ya se les consideraba como autores afirmados; es decir que la cuestión palestina parece entrar en su trayectoria

² Quizá no sea de sobra recordar que el primer atentado reivindicado por Dáesh en Europa fue justamente en el Museo judío de Bélgica, en Bruselas, el 24 de mayo de 2014.

artística cuando ésta ya tiene su rumbo y su lenguaje estético (pienso en Arrabal o Matilla, por ejemplo).

En esta nómina de títulos, el conflicto aparece en algunos textos como el eje principal de la obra (*El conflicto árabe-israelí (Paso)* o *Bajo el cielo de Gaza*, por ejemplo), mientras que en otras ocupa solo una parte de la narración (*En la cuerda floja* o *La casa de la fuerza*). Es interesante interrogarse también sobre el contexto histórico-político en el que estas obras se originaron: para dar tan solo unos datos, cuando Aub escribe su breve *canovaccio* (la entrada del diario en la cual aparece este esbozo de drama está fechada al 31 de diciembre de 1966) (Aub, 2003), se encontraba en Israel para una estancia en la Universidad Hebrea de Jerusalén y a los pocos meses estallaría la Guerra de los seis días (5-10/06/1967); Arrabal redacta *En la cuerda floja* cuando la comunidad internacional estaba reconociendo la OLP (Organización para la Liberación de Palestina) como representante del pueblo palestino; la redacción del texto de Petra Martínez y Juan Margallo coincide con la firma de los Acuerdos de Oslo entre Israel y la OLP para llegar a la conclusión del conflicto; entre 2006 y 2007 se producen los ataques que Angélica Liddell incorpora en su obra al año siguiente; finalmente, es de 2014 el conflicto armado entre la Franja de Gaza e Israel, que puede haber motivado a Luis Matilla para la redacción de su drama en 2015. Se puede presuponer, por tanto, que las obras de este *corpus* se originen en la actualidad de los eventos históricos y se correspondan con una exigencia de denuncia y de testimonio de la violencia en acto.

A parte la relación con el presente, es posible notar otro elemento recurrente, aunque no constante, en este *corpus*: en la mayoría de los textos citados, se hallan referencias a la Shoah; en cambio, en contadas ocasiones se establece una relación entre las antiguas persecuciones de los judíos ibéricos y la conflictiva realidad entre israelíes y palestinos. El caso más emblemático de esta línea argumental sería el drama *Sefarad* que José Monleón escribió en 1992 en concomitancia con las celebraciones para los 500 años del descubrimiento de América, pero que también coincidieron con los 500 años de la expulsión de los judíos de España; es su texto, Monleón menciona tanto el mito de la España de las tres culturas (y, de hecho, en una parte de la obra se evoca la convivencia pacífica entre cristianos, musulmanes y judíos en la época pre-diaspórica) como el conflicto entre árabes e israelíes; de hecho, la obra se presenta también como un acto de acusación contra la política internacional, culpable tanto y como los propios contendientes del estallido y prosecución del enfrentamiento. En una de las últimas líneas que cierran el drama, Shlomo, un judío israelí de origen sefardí, construye un puente entre la memoria de las persecuciones durante la época de los Reyes Católicos, las franquistas y, finalmente, las en marcha en el Oriente Medio:

Fue en Al-Ándalus, en Sefarad, en buena parte de lo que ahora es España, donde no sólo dejamos nuestros muertos y nuestros bienes, sino a muchos judíos y muchos árabes que son parte sustancial de aquel país y que, a buen seguro, en otras circunstancias, sin saber muy bien de donde les brotaba la rebeldía, han seguido enfrentándose con los nuevos integristas nacionales. Nuestra sangre se quedó allí, para desesperación de cuantos han querido hacer de España una nación disciplinada y monolítica. Sefarad es una parte de mi pueblo, como mi pueblo lo es de Sefarad. [...] He de pensar mucho en todo esto para querer estas tierras de Israel, sin confundirlas con una fortaleza. [...]

Muchos judíos me dirán que la autonomía de las tierras ocupadas resolverá el problema palestino, mientras otros seguirán repitiendo que nada mejor para los árabes que ser mano de obra en un país próspero como Israel. Mis amigos palestinos, en cambio, hablarán de su patria ocupada y de los niños que arrojan piedras y reciben balas de nuestros soldados. (Monleón, 1993: 113)

Monleón no es el único autor español que sugiere una línea de continuación entre las persecuciones de ayer y las de hoy; además no es el solo en poner en relación el destino trágico de los judíos (tantos los ibéricos como los europeos todos) con el de las víctimas del franquismo. En la cita anterior, Shlomo defiende la hipótesis según la cual los perseguidos por la dictadura de Franco son los herederos de los conversos de la España medieval (“Nuestra sangre se quedó allí”, afirma) y además se identifica con la generación de los hijos de las víctimas de la Shoah, una identificación que parte de su propio nombre: Shlomo Reich, “apellido que, curiosamente, recuerda la muerte de seis millones de compatriotas” (Monleón, 1993: 100); dirigido al personaje identificado como el “Palestino”, Shlomo se interroga con estas palabras:

¿Por qué vine a Jerusalem?, ¿qué hago en este barrio palestino, obligado por mis jefes a llevar una pistola que no estoy dispuesto a utilizar?, ¿por qué denuncio una situación de la que he elegido libremente –¿libremente?– formar parte? No te hablaré (*al PALESTINO*) de la destrucción de nuestros ghettos [sic] ni de la horrible muerte de seis millones de judíos, ayer, en nuestra civilización, sin posibilidades alguna de defenderse. [...] *Aquí estoy, atrapado por la memoria y por el presente.* (Monleón, 1993: 101, cursiva mía)

Y, pocas líneas después, siempre dirigiéndose al Palestino, afirma: “Ahora ya sois como fuimos nosotros. Sois los nuevos judíos y nosotros iguales a quienes echaron a nuestro pueblo de sus casas durante siglos” (Monleón, 1993: 102-103).

En las obras que tratan el tema del conflicto árabe-israelí, es frecuente encontrar la ecuación que el propio Shlomo expresa, es decir la identificación entre las víctimas judías de ayer y las palestinas del presente; además se nota un proceso de transformación de la figura del judío, en este *corpus*, de víctima de las barbaries europeas a verdugo del pueblo palestino. En cambio, en los textos reservados a la memoria de las víctimas de la persecución nazi no se establece esta conexión con el presente; el listado de obras del así llamado ‘teatro concentracionario’ español es ya bastante importante, pero creo poder afirmar que en ninguna de ellas se hace referencia a la actualidad palestina para compararla con las pasadas tragedias del pueblo judío europeo.

Esto parece confirmar que la equiparación entre la política agresiva de Israel y la violencia nazi se da en sentido unívoco (en las obras que tratan directamente el tema del conflicto palestino) y no en las que se ocupan de la representación de la memoria de la Shoah, tanto se trate de perseguidos judíos (como en la trilogía de la Shoah de Juan Mayorga), como de los perseguidos republicanos (como en *Raquel, hija de Sefarad*, de 2005, de Antonia Bueno, *El convoy de los 927*, de 2008, de Laila Ripoll o *El triángulo azul*, de 2014, firmado por Ripoll y Mariano Llorente). Tan sólo en el drama de Max Aub *San Juan* (1943) se puede interpretar una frase de uno de los protagonistas, Efraím, como una denuncia hacia la actitud de los propios judíos palestinos frente al destino trágico de sus correligionarios (cuando Aub escribe la obra, todavía no se había fundado el

Estado de Israel, pero ya existían los asentamientos que llevarían a la proclamación de la independencia). El buque San Juan se encuentra anclado a la vista de un puerto del Asia Menor, quizá Palestina; transporta a un grupo de más de 600 judíos europeos, en fuga de las persecuciones alemanas, pero que ningún país quiere desembarcar, condenando a muerte a todos los navegantes, ahogados en el mar Mediterráneo durante una tormenta; como grita Efraím, “¡Ni los nuestros nos admiten!” (Aub, 2006: 157).

En el caso de las obras concentracionarias, se puede hablar de dramas históricos y de la memoria, dado que se cuentan hechos reales a veces acaecidos en el pasado de los que narran y a veces estos mismos hechos pertenecen de manera directa a la vida de quienes relatan o ejercen en el escenario. También se hallan casos de dramas posmemoriales, en el sentido de que son los hijos y nietos de los supervivientes quienes introducen la acción y rememoran los eventos trágicos padecidos por sus familiares; pero no solo: son ellos mismos un ejemplo de las consecuencias indirectas de las persecuciones, dado que han crecido en un entorno post-traumático, que ha dejado unas huellas dolientes en ellos también.

Si se excluye a Aub, los demás creadores nombrados no han tenido un conocimiento directo de los campos de concentración; Arrabal sería el otro autor que vivió en su propia experiencia la reclusión en una cárcel franquista, en 1967, y por tanto, cuando habla de violencia de la dictadura, no solo se está refiriendo al homicidio de su padre, un general republicano asesinado por los falangistas al comienzo del enfrentamiento, sino también al trauma que su aprisionamiento le causó. Los demás autores (Mayorga, Bueno, Ripoll, Llorente, etc.) escriben sobre las tragedias de los campos, pero sin haber sido ellos los testigos de esas atrocidades (afortunadamente); son los herederos de esos presos. De acuerdo con Marianne Hirsch, se puede afirmar que

la generación de la posmemoria, al desplazar y recontextualizar en su trabajo histórico, artístico y literario imágenes muy conocidas, ha conseguido que dicha repetición sea no un instrumento de fijación o parálisis o una mera re-traumatización –como es el caso frecuente de los supervivientes del trauma– sino, sobre todo, un vehículo útil de transmisión de un legado traumático para que pueda ser elaborado. (2012: 151)

Es lo que vemos también en una obra como *El convoy de los 927*, de Laila Ripoll, en cuya primera acotación se especifica el empleo de un ciclorama en el que se proyectan “*imágenes del final de nuestra Guerra Civil: bombardeos en ciudades y gente hacia los refugios, niños muertos sacados de entre los escombros; huida de los refugiados españoles hacia la frontera francesa*” (2009: 57).

Volviendo a citar el estudio de Hirsch, se puede subrayar que también en el caso de los dramas concentracionarios ibéricos “más que simples y generalizados ‘iconos de la destrucción’, estas imágenes han terminado por funcionar en sí mismas, más específicamente, como tropos de la memorias del Holocausto y tropos de la fotografía” (2012: 157); aunque la historiadora se esté refiriendo aquí a una serie de imágenes icónicas de la Shoah, es posible suponer que también las fotos y los fotogramas de “nuestra” Guerra Civil (como dice Ripoll) que aparecen en *El convoy* cumplan con esta

función. Además, hay que notar que “la memoria del Holocausto en España está estrechamente ligada a la memoria de la Guerra Civil española y del franquismo” (Hristova, 2011: 13); y sin embargo se trata de una “memoria prestada” la de la Shoah en la cultura ibérica actual, dado que hasta bien entrada la democracia los españoles casi no tuvieron acceso a la literatura testimonial de las víctimas de la persecución nazi-franquista. Como ya notaba Hirsch a nivel general, también a nivel local, es decir si nos referimos al entorno español, se puede afirmar que en el discurso actual occidental la Shoah se ha transformado en un *topos*. A este propósito, comparto la posición del sociólogo Alejandro Baer cuando afirma que

las imágenes y conceptos del Holocausto y el término ‘Holocausto’ mismamente, junto con el repertorio simbólico asociado a los ‘desaparecidos’ en el Cono Sur (a su vez influido por el Holocausto) constituyen, por así decir, un patrón matricial de las formas varias de producción, circulación y consumo de memoria traumática en los citados contextos. (2011: 513)

Como metáfora de una de las peores catástrofes humanas, el significado del Holocausto ha venido adquiriendo un matiz universal, sinónimo de las terribles persecuciones padecidas por una minoría indefensa. De ahí se pasa a la extensión del uso del término a otros momentos históricos y eventos traumáticos que se perciben como parecidos. Volviendo a citar al estudio de Baer, “otro eje discursivo muy presente en la memoria española del Holocausto [es]: el sufrimiento palestino codificado en términos del genocidio judío y la demanda de su memoria en igualdad de condiciones” (2011: 514). Baer menciona un artículo de opinión de Elvira Lindo, escrito a partir del encuentro de la autora con el reconocido intelectual israelí Aharón Appelfeld, que en 2005 se encontraba en España para promocionar su autobiografía *Historia de una vida*. Describiendo la actitud de los periodistas acudidos al evento, Lindo subrayaba cómo “le preguntaban por el conflicto palestino-israelí o sobre el hecho de que no aparezcan palestinos en su libro. Él explicaba, con santa paciencia, que las memorias surgen de las vivencias íntimas, no son libros de historia, y que los sentimientos no se eligen” (2005); la escritora anotaba también que

Es habitual que los españoles, tan ajenos siempre a la historia del nazismo, sintamos la obligación de mentar la situación actual de Oriente Medio cada vez que escribimos sobre las víctimas del nazismo o sobre Auschwitz. Uno cree apreciar que ese tic está provocado más por querer dejar claro cuál es nuestra ideología que por la incuestionable solidaridad con Palestina. Un tic perverso porque las víctimas del nazismo no tienen por qué cargar con las responsabilidades de otros, incluidas las responsabilidades de Europa, la gran culpable. (2005)

Este “tic” del que habla Elvira Lindo, se halla también en la producción dramática dedicada a la representación del conflicto palestino-israelí. Para proponer tan solo dos ejemplos, me centraré en *El suicidio del ángel* (2007), de Aurora Mateos y *So happy together* (2008), de Ripoll, Laiz, Pallín y Ramón Fernández.

El texto de Mateos se basa en la relación entre un joven judío israelí, Ilán, y una joven musulmana marroquí, Aicha; los dos viven juntos en París, en un presente que podemos determinar en el 2005, durante las revueltas en las *banlieues*. La pareja tiene que

enfrentarse no solo con la enfermedad mental de Ilán, que sufre esquizofrenia, sino también la hostilidad abierta de la Madre del chico, un personaje que nunca aparece en el escenario, pero que cumple con el papel de figura del orden. La Madre, que entendemos vivir en Israel, chantajea emocionalmente a Ilán para que deje a Aicha, una “infel” y “enemiga”, recordándole que es su deber defender su patria de las amenazas externas. Junto con la Madre, otros dos personajes encarnan la posición agresiva israelí frente a cualquier intento de paz y diálogo (representado en el drama por el amor entre Ilán y Aicha): se trata de dos soldados, que en realidad son proyecciones mentales de Ilán y simbolizan su sentimiento de culpabilidad por su enfermedad y por su posición neutral en el enfrentamiento político entre Israel y Palestina. Los soldados gritan en la cara a Ilán que es un “traidor” por estar con una mujer musulmana y le sugieren que la mate “porque tu gente muere y ella es la culpable” y añaden que a Ilán “le da igual su madre y los suyos por culpa de esa árabe de mierda” (Mateos, 2007: 51).

Pero el profundo malestar de Ilán ahonda sus raíces en el símbolo que él encarna y que entiende que no está respetando como pretendería su Madre (y, por extensión, la sociedad israelí); Ilán es un nieto de supervivientes de la Shoah e hijo de israelíes, como explica cuando se presenta a Aicha: “Soy judío, para que lo sepas. Y soy tan tradicional que me he pasado el verano en un kibutz. [...] Pero un judío como en las pelis, con mi abuelo en campos de concentración y madre en Israel llamando a diario” (Mateos, 2007: 35). Su ‘objeción de conciencia’ frente a la violencia militar de su país de origen se extiende, aunque él no lo quiera, a la traición de la memoria de la Shoah, provocando un *vulnus* que es común en mucha literatura que trata sobre el conflicto árabe-israelí.

Una situación parecida se encuentra en *So happy together*, en las figuras de los dos hermanos israelíes Samuel y Natán, ambos soldados empleados en las acciones militares de control en la línea de frontera entre Israel y los territorios palestinos. En un monólogo, Natán deja claro al público que pertenece a la segunda generación de los supervivientes de la Shoah:

Quando mi hermano Samuel y yo éramos aún muy pequeños mi padre nos contó una historia. Esa historia me ha acompañado toda mi vida. Mi padre decía que Israel era un refugio para todos los judíos del mundo. En los demás países, los judíos vivían con el constante miedo a que apareciese un despiadado perseguidor, como sucedió en Alemania Israel representaba la seguridad del hogar, la paz de ese sitio al que los judíos podían escapar cuando se sintieran en peligro. [...] Convertir Israel en el refugio de los judíos, ese era el propósito de los fundadores de la nación cuando establecieron el estado. Sin embargo, ahora ocurre todo lo contrario. En todo el mundo los judíos viven seguros, y solo hay un lugar en la tierra en el que están amenazados constantemente: Israel. (Ripoll; Laiz; Pallín; Fernández, 2008: 109-111)

Pero si Natán vislumbra los límites de la política israelí, su hermano Samuel personifica en cambio el israelí estereotipado, fanático y violento en su defensa del Estado en virtud de las pasadas persecuciones antisemitas que, para él, justifican la actitud agresiva de su gobierno. Dirigido a su hermano, Samuel le (y nos) ordena que rememore la tragedia de su pueblo:

Escúchame, cabestro. [...]

¿Es que no has aprendido nada?
 ¿Es que no tienes memoria, idiota?
 A esto se le llama supervivencia, imbécil, SU-PER-VI-VEN-CIA. [...]

¿Qué quieres, ver a tus hijos con un tatuaje en la muñeca?
 ¿Quieres ver a Osher [hija de Natán] en un camión de ganado?
 Imagínatela, desnutrida, con la piel gris como la ceniza,
 Imagínatela en un montón, carne muerta entre otros cuerpos.
 Imagínate a tu hija en una zanja, cubierta de cal viva,
 en un horno crematorio, los huesos hechos ascuas,
 imagina el olor de su carne quemada,
 sus pequeños órganos taladrados por jeringas con gasolina,
 la agonía espantosa provocada por el Zyclón B,
 su boquita buscando el aire, como los peces en la pecera rota,
 amputaciones, extracción de órganos en vivo, piscinas de agua helada,
 y me quedo corto,
 siempre nos quedaremos cortos...

¿Eso es lo que quieres para tu hija, imbécil?
 ¿Quieres que la historia se repita? (Ripoll; Laiz; Pallín; Fernández, 2008: 122)

Tanto en el ejemplo sacado de Aurora Mateos como en este monólogo extraído de *So happy together*, estamos leyendo o asistiendo a dos propuestas que se podrían definir de posmemoria ficcional. Tanto Ilán como Samuel y Natán son hijos o nietos de supervivientes de la Shoah; como tales, sienten el peso ético de su herencia, pero su doble identidad –israelí y judía– es la causa de su sufrimiento, ya que ellos pueden tan solo intentar entender lo que padecieron sus familiares en los campos de concentración, dado que no fueron ellos a experimentar la tortura y las privaciones de las que hablan; su trauma deriva indirectamente de la Shoah y directamente de la política de su país de nacimiento, que les ha condenado a una guerra interminable que los políticos alimentan haciendo hincapié en la memoria del Holocausto. Ilán, Samuel y Natán serían un ejemplo del proceso de “identificación apropiativa” del que habla Hirsch a propósito de la generación de la posmemoria (2012: 150), es decir de aquel mecanismo que se pone en marcha en quienes comparten con los supervivientes una relación estrecha (son hijos o nietos de las víctimas), que crecen con el trauma de sus padres o abuelos, pero sin realmente tener acceso a las profundidades de sus indelebles heridas; y sin embargo sienten la importancia de su función como mecanismos de rememoración y por esto sienten el peso y/o la necesidad de apoderarse de esas memorias, para que sigan manteniéndose vivas en el presente.

Si bien se puede afirmar que Ilán, Samuel y Natán son ejemplos de la así llamada generación de la posmemoria, hay también que subrayar que se trata de una posmemoria ficcional: todos los textos que he encontrado hasta ahora relacionados con el conflicto en Israel y que hacen referencia a la tragedia de la Shoah son obras de ficción, a veces inspirados en hechos reales, pero nunca son experienciales. Si pensamos en los dramas concentracionarios legados a los presos republicanos, es posible que los autores de los textos tengan alguna relación con algunos de los protagonistas; o quizá no; pero lo que es bastante más cierto es que es muy difícil encontrar una conexión directa entre los dramaturgos de las obras relacionadas con el enfrentamiento israelí-palestino y su propia

experiencia; con lo cual, si es posible que, por lo que se refiere al *corpus* de obras concentracionarias, la memoria y la posmemoria puedan ser reales, en el caso del *corpus* sobre el conflicto en el Oriente Medio, la verdad de lo representado no coincide con la realidad de una experiencia concreta, sino con la ficcionalización de esa realidad.

Los dramaturgos están creando una posmemoria ficcional o, quizá mejor, una ficción posmemorial. Entonces habría que plantearse una pregunta que nace de las reflexiones de Hirsch: ¿hasta qué punto es lícito, para los artistas, apoderarse de la historia y de la memoria para construir una verdad posmemorial que es respetuosa de los hechos e inventada a la vez?

Al analizar una de las viñetas de *Maus* de Spiegelman, Hirsch pone al descubierto la operación mistificadora del autor de la novela gráfica al dibujar la salida del padre de la puerta de Auschwitz con el tristemente famoso letrero “Arbeit macht Frei”; como explica la estudiosa, cuando liberaron el campo, la puerta ya no se empleaba, con lo cual Valdek en la realidad nunca salió de allí. Spiegelman, a pesar de conocer este detalle, decide dibujar la salida sin respetar la verdad histórica por el alto significado simbólico que la imagen de la puerta ya había alcanzado a finales de los setenta, cuando el creador comienza la publicación de los primeros episodios de su novela (Hirsch, 2012: 160, 163, 165). Se trata de un caso de ficcionalización de la memoria, que amplifica la potencia de la imagen y del mensaje. Tanto Hirsch como Baer subrayan la importancia que la cultura visual ha tenido en la creación del horizonte narrativo sobre la Shoah; los dos estudiosos han puesto en evidencia cómo la representación visual de esta tragedia, a lo largo de las décadas, se ha afianzado en un *corpus* de imágenes fuertemente impactantes que se han reproducido de manera sistemática en cualquier tipo de soporte y para cualquier finalidad (otra vez, piénsense en el ejemplo de la puerta del campo de Auschwitz). Incluso se llega a cuestionar la legitimidad de esta operación, dado que al descontextualizar la imagen (o el texto), el riesgo es que se manipulen el dato y el mensaje hasta anular la verdad histórica (Hirsch, 2012: 149). Por lo que se refiere a la situación española, Baer llega a sostener que

es fundamental subrayar que el Holocausto llegaría al gran público a través de las películas americanas y europeas que se han ocupado (para desazón de muchos) de este tema. La serie *Holocausto* se emite en 1979 en la televisión estatal española y supone la primera gran repercusión mediática, aunque el tema tiene su apogeo en los años 90. En 1994 se estrena con gran éxito *La Lista de Schindler* y en 1998 *La vida es bella*. (2011: 506)

La misma crítica o consideración puede dirigirse a los textos sobre el conflicto israelí-palestino: la descripción que Samuel hace de los campos nazis se corresponde con un largo archivo visual compuesto por imágenes y secuencias filmicas icónicas de la Shoah. En cierto sentido, el teatro también está canonizando “la memoria y el olvido” (Hirsch, 2012: 164); y sin embargo es una tarea que no solo tiene un valor estético, sino también ético.

Nos recuerda Hirsch que “el trabajo de la posmemoria consiste precisamente en desenterrar de nuevo esos hoyos, desempolvar las capas de olvido, descender bajo la superficie que disimula los crímenes para intentar ver qué revelan las fotografías y lo

que en ellas está oculto” (2012: 165); entonces, para que las imágenes de guerra que pasan en un telediario no queden como un ruido de fondo en nuestras vidas cotidianas, es necesario que el teatro (y el arte en general) sigan denunciando esas violencias, para que al personaje de Angélica se la sigan sudando los palestinos y los judíos y en cambio al público que escucha sus palabras le siga importando la memoria y el destino de esos perseguidos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRABAL, Fernando (2009): “En la cuerda floja. Balada del tren fantasma”, en Arrabal, Fernando: *Teatro completo*, vol. 2, León: Everest, pp. 1225-1269.
- AUB, Max (2003): *Nuevos diarios inéditos (1939-1972)*, edición de Manuel Aznar Soler, Sevilla: Renacimiento.
- AUB, Max (2006): *San Juan*, en Aub, Max: *Obras completas. Teatro mayor*, Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 149-205.
- BAER, Alejandro (2011): “Los vacíos de Sefarad. La memoria del Holocausto en España”, *Política y Sociedad*, 48 (3), pp. 501-518.
- HIRSCH, Marianne (2012): *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid: Carpe Noctem.
- HRISTOVA, Marije (2011): *Memoria prestada. El Holocausto en la novela española contemporánea: los casos de Sefarad de Muñoz Molina y el Comprador de aniversarios de García Ortega*, tesis doctoral defendida en la University of Amsterdam.
- LIDDELL, Angélica (2011): *La casa de la fuerza, Te haré invencible con mi derrota, Anfaegtelse*, Segovia: La Uña Rota.
- LINDO, Elvira (2005): “El tic”, *El País*, 02 de febrero, https://elpais.com/diario/2005/02/02/ultima/1107298802_850215.html.
- MACIÁ-BARBER, Carlos (2013): “Ética, fotoperiodismo e infancia: imagen del conflicto palestino-israelí en España”, *Cuadernos.Info*, 33, pp. 89-98, <https://dx.doi.org/10.7764/cdi.33.528>.
- MAGOA, Marco (2016): *Mare nostrum, finis somnia vestra*, Madrid: Playa de Ákaba.
- MARTÍNEZ, Petra; MARGALLO, Juan (1993): *Reservado el derecho de admisión*, Madrid: Sociedad General de Autores de España.
- MATEOS, Aurora (2008): *El suicidio del ángel*, Granada: Diputación de Granada.
- MATILLA, Luis (2015): *Bajo el cielo de Gaza*, Madrid: Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud.
- MONLEÓN, José (1993): “Sefarad”, *Primer Acto*, 247, pp. 97-113.

RIPOLL, Laila (2009): “El convoy de los 927”, *La Ratonera*, 25, pp. 57-78.

RIPOLL, Laila; LAIZ, Jesús; PALLÍN, Yolanda; FERNÁNDEZ, José Ramón (2009): “So happy together”, *Acotaciones*, 23, julio-diciembre, pp. 83-132.