

Hacer memoria en España. El desarrollo del teatro de la memoria desde los años de la Transición hasta la actualidad

Wilfried FLOECK
Justus-Liebig-Universität Giessen

Resumen

En España tanto la discusión sobre la teoría de las culturas de la memoria como la integración de la memoria en la literatura tardaron mucho en desarrollarse a causa de la política franquista y, en los años de la transición, del pacto de silencio y de la política de reconciliación. En el teatro la recuperación del pasado reciente alcanzó solo a principios del siglo XXI un verdadero *boom*. Desde el teatro de los testigos oculares hasta el teatro de los nietos de las dos últimas décadas puede observarse un desarrollo que se refiere, en primer lugar, a la manera de configurar las experiencias del pasado reciente. El objetivo del presente estudio consiste en presentar una visión panorámica de este desarrollo desde el teatro de la memoria hasta el teatro postmemorial destacando, sobre todo, tanto las convergencias como las divergencias entre el contenido y la forma estética de las producciones teatrales de las distintas fases.

Palabras clave: teatro español del siglo XXI, teatro de la memoria, nietos, testigos, Transición.

Abstract

As a result of Francoist politics and the reconciliation policy in the years of transition from the Franco dictatorship to democracy, a discussion about cultures of remembrance and the treatment of the problem of the recent past in literature emerged quite late. In the theater, it was not until the beginning of the 21st century that coming to terms with the past became a booming topic. From the theater of the eyewitnesses to the recent theater of the third generation, a distinct development is discernable mainly in the ways in which the traumatic experiences of the recent past have been constructed. The aim of the study at hand is to provide an overview of this development from the theater of remembrance to the post-memorial theater and thereby identifying similarities and differences among the plays at different stages of their development.

Keywords: XXIst century Spanish drama, memory drama, grandchildren, witnesses, Transition.

LA SHOAH COMO BASE DE LA CULTURA DE LA MEMORIA

En la era de la globalización la recuperación de la memoria de un pasado traumático reciente se ha transformado en las últimas décadas en un fenómeno universal. Sin embargo, la base de todas las culturas de la memoria son las experiencias

traumáticas del holocausto, que se han desarrollado en una temática transnacional que se encuentra en múltiples literaturas nacionales. En las últimas décadas, las fronteras nacionales del concepto de memoria están difuminándose cada vez más. La memoria del holocausto no solo se extiende a otros países, sino que se relaciona con experiencias parecidas. “En la era de la globalización”, escriben Daniel Levy y Natan Sznajder, “la memoria colectiva no puede delimitarse a un acto fijado territorial o nacionalmente” (Levy; Sznajder, 2007: 9). Las referencias tanto al nacionalsocialismo como al estalinismo, tanto a la guerra de Vietnam, a los genocidios en los Balcanes y en África como a las experiencias traumáticas de la destrucción de las Torres Gemelas de Nueva York o a las guerras en el Próximo Oriente, no ponen, por ello, en cuestión la singularidad de la shoah. La memoria del holocausto ha conservado hasta nuestros días una posición sin parangón. Sobre todo “en Europa las bases de una memoria cosmopolita se desarrollan exactamente en la discusión permanente sobre el exterminio de los judíos” (Levy; Sznajder, 2009: 9).

En la Península Ibérica la cultura de la memoria colectiva empezó bastante tarde, debido a la larga dictadura de Franco y al pacto de silencio y a la estrategia de reconciliación durante los años de la transición. Las experiencias traumáticas de la guerra civil y de la dictadura de Franco se relacionaron pronto con las experiencias del nacionalsocialismo, ya que los dos eventos estaban estrechamente ligados. La mayoría de los soldados republicanos españoles que se habían refugiado en Francia, fueron internados en los campos franceses y, más tarde, transferidos al campo de concentración de Mauthausen, en Austria. En principio, la cultura de la memoria colectiva conoció en España un desarrollo parecido al de Alemania. A una década de olvido y de silencio siguió, desde los años ochenta, una discusión intensa sobre los años traumáticos de la guerra civil y del franquismo y, desde los últimos años del siglo pasado, también sobre el problema del holocausto, que se plasmó, en primer lugar, en la poesía y la novela. Obras como *Himmelweg* y *El cartógrafo*, de Juan Mayorga, ilustran que los ghettos judíos del nacionalsocialismo y los campos de concentración han llegado también al teatro español. En los últimos años Antonia Amo Sánchez (2017b) ha analizado, en el campo del teatro, tanto las obras de los testigos oculares, desde Max Aub (*Morir por cerrar los ojos*, 1944) hasta Jorge Semprún (*Gurs, una tragedia europea*, 2014), como las obras de la segunda generación, desde Laila Ripoll (*El convoy de los 927*, 2009, y *El triángulo azul*, 2014, escrito junto con Mariano Llorente) hasta José Ramón Fernández (*J'attendrai*, 2013). Hoy en día, en España la recuperación de la memoria se refiere en primer lugar a los años de la guerra civil y de la dictadura de Franco. Tal como Auschwitz es en el mundo el símbolo de los campos de exterminio y del holocausto, así en España, Mauthausen y todavía más Guernica (Kühner, 2008: 197; Inal, 2015: 81 ss.) se han transformado en el símbolo de la guerra civil y de sus nefastas consecuencias para los perdedores republicanos.

LA TEORÍA DE LAS CULTURAS DE LA MEMORIA

El fenómeno transnacional del *boom* de la literatura de la memoria tiene que ver también con el auge de la teoría de las culturas de la memoria, que se ha transformado en las últimas décadas en el nuevo paradigma de las ciencias culturales. En la tradición de los estudios de Maurice Halbwachs, Pierre Nora y, en Alemania, de Jan y Aleida Assmann y Ansgar Nünning y sus alumnos han aparecido en los últimos años varios estudios sobre la rememoración del pasado reciente en la literatura. El aumento del interés general por el pasado reciente está asimismo en relación con el hecho de que los testigos oculares de las grandes catástrofes del siglo pasado vayan muriéndose y de que, por eso, la rememoración de esos acontecimientos tenga que realizarse a través de textos escritos, sean de carácter historiográfico o ficticio. En terminología de Jan Assmann (1992), podemos decir que la memoria comunicativa está transformándose en la memoria cultural por la que los hombres intentan recordar la historia, fijarla y transmitirla a las generaciones futuras. Mucho más que el trabajo historiográfico, el trabajo de la memoria individual y colectiva se basa en la selección y construye la realidad histórica según sus propias circunstancias emocionales, ideológicas y sociales. Uno de los descubrimientos más importantes de Maurice Halbwachs es el condicionamiento social de la memoria tanto individual como colectiva. Hoy en día, conocemos igualmente la estrecha relación entre memoria e identidad. La aparición de los dos fenómenos tiene que comprenderse como un proceso dinámico y una construcción progresiva. En las sociedades modernas, caracterizadas por la pluralidad de los discursos ideológicos y por la hibridación cultural, no existen identidades nacionales, sino identidades de grupos, un fenómeno que ha aumentado de forma evidente desde el desmoronamiento de los grandes relatos en la posmodernidad. La identidad colectiva de un grupo es, en gran parte, el resultado de su comprensión común del pasado. El trabajo de rememoración e interpretación del pasado ayuda a crear una identidad individual y colectiva y contribuye, al mismo tiempo, a comprender y explicar el presente. Según Aleida Assmann “nos definimos por lo que recordamos y olvidamos colectivamente” (Assmann, 1999: 63). La represión de acontecimientos traumáticos, que, psicológicamente, es algo comprensible y natural, puede tener consecuencias patológicas, o, como lo formulaba uno de los protagonistas de la novela *El pasajero de ultramar* (1976), de José María Guelbenzu: “Perder la memoria es, en cierto modo, perder el norte” (Guelbenzu, 1982: 15). En casos especiales, un proceso de desmemoria temporal puede también conducir a resultados positivos. Pero a la larga, ni los individuos ni los grupos pueden sustraerse al proceso de rememoración de su propio pasado sin arriesgar graves problemas de identidad.

En España, la discusión teórica sobre las culturas de la memoria todavía no ha alcanzado la misma intensidad y profundidad que en otros países. Se limita esencialmente a la recepción de autores franceses y americanos como Maurice Halbwachs, Pierre Nora, Paul Ricœur y Marianne Hirsch. Es significativo que los estudios de Jan y Aleida Assmann todavía no se hayan traducido al español. En la hispanística internacional apenas se utilizan los conceptos de memoria comunicativa y de memoria cultural para distinguir la memoria de los testigos oculares de la de las

generaciones posteriores. Para estas últimas, los autores se refieren más bien al concepto de literatura postmemorial de la crítica americana Marianne Hirsch. Para Hirsch el concepto de postmemoria no equivale al fin de la memoria; se refiere más bien a la transferencia de la memoria a través de los relatos que los padres y los abuelos transmiten a sus hijos y nietos. Es una memoria transmitida de experiencias traumáticas a través de las generaciones (Hirsch, 1997: 22; 2012: 1-6). Al mismo tiempo, se trata también de la memoria trasladada mediante textos escritos y otros medios, como fotografías, documentos cinematográficos, lugares, objetos o música. Esta forma de memoria se distingue de la historia documental por la importancia en ella de la fantasía e imaginación y, sobre todo, por su construcción literaria, es decir, por su literariedad. Al mismo tiempo, la postmemoria de Marianne Hirsch es más afectiva, más familiar y personal que la memoria cultural de los Assmann. Para designar la memoria en España se utiliza, en primer lugar, el concepto de memoria histórica que puede equipararse, *grosso modo*, al concepto de memoria cultural y colectiva. Se utiliza casi siempre en relación con la memoria de los acontecimientos traumáticos de la guerra civil y de la dictadura de Franco.

El papel de la literatura en el proceso de rememoración del pasado reciente es muy importante. Los textos literarios constituyen un medio privilegiado en la construcción de memorias e identidades colectivas. Gracias a su carácter polivalente, la literatura puede construir versiones distintas del pasado de una sociedad. No es solo capaz de confirmar las versiones oficiales de la memoria histórica, sino también de ofrecer versiones innovadoras de la reconstrucción del pasado. Es capaz de construir modelos de memoria colectiva alternativos, que expongan visiones y experiencias marginales o suprimidas por el discurso oficial. Puede así contribuir tanto a la estabilización como a la deconstrucción de la memoria dominante. En su estudio reciente *El telón de la memoria* (2016) Anabel García Martínez explica la compleja relación entre memoria y literatura recurriendo al modelo de la triple mimesis que Paul Ricœur traza en su estudio *Temps et récit*, de 1983. En su modelo de tres fases distintas de la mimesis, Ricœur subraya el carácter dinámico de toda recreación literaria del mundo en un recorrido que va desde la ‘prefiguración’ del texto, pasando por la ‘configuración’ textual de la obra ficcional hasta llegar a la ‘refiguración’ por la recepción de la obra (2016: 55 ss.; v. también Erll, 2005: 101-105). “Reunir, combinar y reestructurar los elementos y narraciones de la memoria colectiva de manera innovadora: en esto consiste la función específica de la literatura de la memoria” (García Martínez, 2016: 41).

La recuperación de la memoria histórica en España se realiza, en primer lugar, en los textos narrativos. La rememorización se ejecuta a través del acto de la narración. Hacer memoria es narrar. Es una de las razones por las que la novela es el género predilecto de la memoria (Floeck; García Martínez, 2011: 98 ss.). Sin embargo, en los años de la transición empieza a extenderse al teatro. Esta evolución se ve propiciada por el hecho de que el carácter narrativo del teatro del siglo pasado ha aumentado cada vez más. Es significativo que en dos tercios de los textos dramáticos que se consagran a la recuperación de la memoria nacional los aspectos narrativos jueguen un papel importante. En obras como *El álbum familiar* (1982), de José Luis Alonso de Santos, Yo

fui actor, cuando Franco (1990), de Ignacio Amestoy, *En igualdad de condiciones* (1995), de Pilar Pombo, *Perfume de la memoria* (1989-1999), de Miguel Murillo, o *La Trilogía de la juventud* (1999-2002) de José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Javier García Yagüe, los protagonistas cuentan sus memorias a sí mismos o a otros personajes. En muchas otras obras la predominancia de la memoria narrada es obvia. En el estudio mencionado, Anabel García Martínez ha analizado detalladamente la especificidad del discurso dramático/teatral de la memoria. Ve las desventajas frente a los géneros narrativos en sus

limitaciones temporales a causa de la receptividad limitada del público, espaciales a causa de las condiciones técnicas del escenario, personales a causa del número finito de los *dramatis personae* y temáticas a causa de la tendencia hacia la concentración dramática y los límites de lo teatralmente representable. (García Martínez, 2016: 89)

Estas limitaciones se ven contrapesadas por tres ventajas del texto dramático/teatral frente a los géneros narrativos, es decir, por la inmediatez de la representación, la intensidad de la situación comunicativa entre el escenario y el público y su plurimedialidad.

LA RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA EN ESPAÑA

El proceso de recuperación del pasado reciente en España ha tardado mucho, sobre todo por razones psicológicas y políticas. La supresión de acontecimientos traumáticos es una reacción natural del ser humano, que no quiere recordar ni la violencia cometida ni la sufrida (Meier, 2010: 7 ss.). En España la situación política ha contribuido a aumentar la silenciación del pasado traumático reciente. Bajo el régimen de Franco apenas era posible una discusión crítica de la guerra civil y de la dictadura. En principio, existían dos versiones del pasado: el discurso de los vencedores y el de los vencidos. El franquismo intentó apropiarse del discurso oficial de la memoria colectiva, imponiendo su visión de la guerra civil como cruzada gloriosa. Sin embargo, no se crearon grandes obras teatrales que celebraran el heroísmo y el triunfo de los nacionales. Los textos dramáticos de los autores de la derecha, desde Joaquín Calvo Sotelo hasta José María Pemán y Juan Ignacio Luca de Tena, solo contenían alusiones a la contienda fratricida, pero sin ponerla en el centro de su configuración dramática. Sus obras carecen de un análisis genuino y profundo, tanto de las causas sociales como de las secuelas crueles de aquella guerra tan reciente.

Solo en el teatro del exilio fue posible configurar el pasado reciente desde una perspectiva distinta, como en el caso de las conocidas obras de Max Aub, José Bergamín, Pedro Salinas, Rafael Alberti o Fernando Arrabal. Las pocas obras revisionistas de autores como José Martín Recuerda (*La llanura*, 1947), Antonio Buero Vallejo (*El tragaluz*, 1967) o Jerónimo López Mozo (*Guernica*, 1969), que tematizaron la guerra y el tema de las 'dos Españas', no tuvieron influencia porque no pudieron ser ni publicadas ni estrenadas antes de la muerte del dictador o no alcanzaron éxito de público, como en el caso de *El tragaluz*. Dos décadas más tarde, los autores se esforzaron ya por presentar

no una visión de pura confrontación, sino más bien una actitud de reconciliación. Mientras que el drama de Buero Vallejo se concentra en el conflicto individual entre los miembros de una familia y su actitud frente a la guerra fratricida, la obra de López Mozo puede leerse como una obra contra la guerra en general y en favor de una paz universal. En los años sesenta se produjo, en efecto, un lento cambio en la visión oficial del pasado reciente enfocado a reducir la confrontación entre la España de los vencedores y la de los vencidos y a preparar el camino de una paulatina reconciliación. La guerra civil se transformó de ‘glorioso alzamiento’ en ‘contienda trágica’, aunque necesaria, y hasta en una ‘locura colectiva’ que nunca más tendría que repetirse. “Reconciliación vino a ser, pues, como un relato que liquidaba todos los grandes relatos”, escribe Santos Juliá (2004: 462).

En los años de la transición de la dictadura a la democracia el pasado fue silenciado por miedo a provocar una nueva confrontación entre los militantes del franquismo y los adeptos a la república. La consecuencia fue un pacto general de silencio y una política de reconciliación, lo que facilitó seguramente la transición a la democracia, pero que impidió, al mismo tiempo, una discusión crítica y una superación del pasado con sus violencias y crímenes. Solo después de la consolidación de la joven democracia empezó en los años noventa en la sociedad española una reflexión crítica sobre el pasado reciente y un proceso de recuperación de la memoria que provocó a finales del siglo pasado un verdadero *boom*. Su punto culminante político y social fueron la fundación de la *Asociación de la Recuperación de la Memoria Histórica* (ARHM) por Emilio Silva Barrera a raíz de la primera exhumación, en 2000, de una fosa común de republicanos asesinados y la aprobación de la *Ley de la Memoria Histórica* por el Congreso de los Diputados en 2007.

Aunque la literatura, el cine y el teatro no observaron estrictamente el pacto de silencio informal, siguieron, sin embargo, en gran parte la corriente principal de una política de reconciliación. Solo a finales de los años ochenta y principios de los noventa, las llamadas a aplicar una perspectiva crítica y construir una ‘contramemoria’ contra la política de la memoria oficial fueron cada vez más perceptibles. Bajo estas condiciones se formó en España un nuevo modelo teatral que se distinguía claramente del modelo del teatro histórico de la generación realista tal como Antonio Buero Vallejo lo había establecido desde los años cincuenta. Este nuevo modelo no configuró las grandes colisiones entre las ideologías opuestas, no quiso explicar el pasado ni revisar el discurso oficial de la historia nacional y no ofreció una solución a los grandes problemas del mundo, sino que se limitó a configurar la historia reciente desde la perspectiva actual de las víctimas renunciando, al mismo tiempo, a presentar visiones utópicas para el futuro. El tiempo de los grandes relatos se había terminado definitivamente. El primero en denominar este nuevo modelo teatral ‘teatro de la memoria’ fue José Sanchis Sinisterra, quien en el programa de mano de su obra *Terror y miseria del primer franquismo* (2002) había escrito: “En vez de usar el pretencioso término de ‘teatro histórico’, prefiero hablar de ‘teatro de la memoria’” (Sanchis Sinisterra, 2003: 42). Pocos años más tarde, el término ya se había extendido y hoy es aceptado tanto por los autores como por los críticos. “Al proyecto de olvido de los verdugos y de sus herederos”, escribe Juan Mayorga algunos

años más tarde, “debería oponerse un teatro de la memoria que participe en el combate contra la docilidad y el autoritarismo” (Mayorga, 2016: 334).

EL TEATRO DE LA MEMORIA Y SU DESARROLLO EN ESPAÑA

Mientras que existe una amplia investigación sobre la recuperación de la memoria en el cine y la novela, el teatro de la memoria se ha estudiado bastante poco. Solo hay tres tesis doctorales sobre el tema (Fox, 2003/04; Guzmán, 2012; García Martínez, 2016), de las cuales únicamente las dos últimas están publicadas. La tesis de Alison Guzmán sitúa el teatro sobre la guerra civil y la dictadura en su contexto histórico, social y literario y ofrece breves análisis de 149 piezas sobre el tema. El libro de Anabel García Martínez, por el contrario, renuncia a toda exigencia de totalidad, prefiriendo un estudio en profundidad tanto en la integración del tema en el marco de los estudios culturales como en su contextualización histórica y un análisis ejemplar de obras teatrales representativas. Utiliza un corpus total de 72 piezas teatrales, de las cuales solo analiza detalladamente ocho. Además, subraya los aspectos temáticos y estéticos mediante el análisis de las ocho obras representativas. A finales de 2017, Antonia Amo Sánchez presentó en la Universidad de Estrasburgo un estudio de habilitación dedicado al teatro concentracionario español (*De Pluton à Orphée: le théâtre concentrationnaire espagnol (1945-2015)*), en el que se analizan las experiencias traumáticas de los refugiados españoles en los campos de internamiento franceses y en el campo de concentración austríaco de Mauthausen (v. también el artículo de la autora en el presente libro).

El teatro de la memoria no es un género literario autónomo, sino un subgénero teatral que puede caracterizarse tanto por su contenido como por su estética específica y distinguirse bastante bien del modelo anterior del teatro histórico. Además, no se trata de un modelo fijo e invariable, sino de un modelo que –como todas las creaciones culturales– evoluciona y cambia según las condiciones históricas bajo las cuales nace. El objetivo de mi estudio consiste en presentar una visión panorámica del desarrollo del teatro de la memoria en España destacando, sobre todo, tanto las convergencias como las divergencias entre el contenido y la forma estética de las producciones teatrales de las distintas fases. En este panorama las obras de los nietos, escritas desde principios de nuestro siglo, forman la mayor parte del corpus. En mi trabajo seguiré las tres fases que Anabel García Martínez ha propuesto en su mencionado estudio. Distingue una primera, de 1975 a 1983, que caracteriza con las palabras clave de ‘reconciliación e identificación’, una segunda fase bastante breve, de 1987 a 1990, que constituye una transición entre el primer y el último grupo y que define como ‘crítica y disidencia’ y una tercera fase, de 1993 al presente, que caracteriza con el eslogan de ‘justicia y reparación’. En esta última fase nace la mayor parte de los textos dramáticos sobre la recuperación del pasado reciente. Se trata de la fase del *boom* de la memoria o de la fase de la postmemoria.

La distinción entre el teatro de los testigos oculares y el teatro postmemorial no es siempre clara porque depende del hecho de si este teatro se refiere únicamente a la guerra civil o si incluye igualmente los largos años de la dictadura de Franco. En el

primer caso, se trataría de autores nacidos antes de la guerra civil, pero que vivían en el exilio, como Rafael Alberti, Max Aub, Jorge Semprún, Teresa Gracia, Fernando Arrabal, o que se quedaron en España donde no tenían la posibilidad ni de publicar ni de estrenar sus obras o carecían de éxito de público, como, sobre todo, Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Hubo unos pocos autores que lograron obtener un éxito de público adaptándose al gusto dominante de la sociedad de la transición, como es el caso de Fernando Fernán-Gómez. Los dramaturgos nacidos en los años cuarenta y cincuenta, como José Sanchis Sinisterra, 1940; Jerónimo López Mozo, 1942; José Luis Alonso de Santos, 1942; Ignacio Amestoy, 1947; o Miguel Murillo, 1953, no tenían una visión personal de la guerra civil, pero estaban todavía muy cerca de los eventos fratricidas, cuya experiencia les había transmitido su propia familia. Podemos, por eso, llamarlos la generación de los hijos. Su teatro oscila –según el tema– entre el teatro testimonial y el post-testimonial. Pero la mayor parte del teatro de la memoria pertenece a la generación de los nietos, es decir, de los autores nacidos a finales de los años cincuenta y más tarde, como Juan Copete, 1961; José Ramón Fernández Domínguez, 1962; Mariano Llorente, 1965; Juan Mayorga, 1965; Yolanda Pallín, 1965; Laila Ripoll, 1967; Itziar Pascual, 1967; y Gracia Morales, 1973. Forman la generación del boom del teatro de la postmemoria.

Como obras más típicas de los años de la transición, es decir, de la fase de ‘reconciliación e identificación’, pueden considerarse *Las bicicletas son para el verano*, de Fernán Gómez, y *El álbum familiar*, de Alonso de Santos. Al contrario del modelo bueriano del teatro histórico, presentan las experiencias de la guerra civil desde una perspectiva personal e individual. En sus principios, el nuevo modelo del teatro de la memoria no parece interesarse por la presentación directa de los grandes conflictos políticos e ideológicos ni por el análisis de las responsabilidades de los procesos históricos, sino por sus repercusiones en la vida del pueblo común. Sobre todo *Las bicicletas son para el verano* es una obra sobre la vida cotidiana de la clase pequeño-burguesa bajo la circunstancia de una guerra civil. Esta se mantiene como trasfondo sin entrar en el primer plano de la acción dramática. Finalmente, a pesar de las diferencias ideológicas de los protagonistas, la división del país en las dos Españas no se nota ni en el comportamiento de los personajes dramáticos ni en su evaluación de la trágica contienda. A pesar de las simpatías del autor por el liberalismo democrático del protagonista, la obra no es una acusación contra el bando de los nacionales, sino una denuncia de la guerra fratricida y una obra a favor de la paz. La obra de Fernán-Gómez se adapta perfectamente a las exigencias del momento histórico de la transición y confirma la tesis de Maurice Halbwachs según la que los recuerdos del pasado están determinados por las circunstancias del presente. El enorme éxito de la obra demuestra que con su afán de reconciliación correspondió al deseo colectivo de la sociedad de su tiempo.

La obra de Alonso de Santos, estrenada como la de Fernán Gómez en 1982, cuenta las experiencias traumáticas de la guerra civil y de los primeros años de la dictadura franquista igualmente desde una perspectiva personal y tiene, además, un carácter claramente autobiográfico. Toda la obra consiste en un acto de rememoración en el que el autor adulto reconstruye en los años de la transición, en una especie de

sueño, cómo él mismo, a la edad de 12 años, deseaba obtener un billete de tren para huir de la estrechez de la vida en el campo y forjarse una nueva existencia. Se da cuenta de que después de la caída tanto del franquismo como de los grandes relatos ha perdido la fe en el sentido de la historia y de la vida. Necesita rendirse cuentas a sí mismo, hallar una justificación ética a su actitud y reencontrar su identidad. El proceso de recordar es más evidente que en la obra de Fernán-Gómez, y esta memorización se realiza a través del acto de contarse uno a sí mismo su propia historia. Ya aquí se nota que el teatro de la memoria se define en gran parte por su carácter narrativo. Recordar y contar, muchas veces, son un mismo proceso. A pesar de la perspectiva subjetiva de la obra, el autor parece consciente de que su caso personal es, al mismo tiempo, representativo de toda su generación. De esta manera, la memoria individual de José Luis Alonso de Santos se transforma en la memoria colectiva de su generación. Las dos obras de la transición se sitúan todavía en la tradición del teatro realista de la generación anterior. Sin embargo, por su construcción onírica, *El álbum familiar* se caracteriza ya por una estética más compleja y más moderna. Con su construcción abierta, asociativa y fragmentaria, la mezcla de varios niveles espacio-temporales y su carácter narrativo anticipa ya la renovación estética del teatro de la generación posterior.

En las pocas obras de la segunda fase, desde *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, de 1987, y *Yo fui actor cuando Franco*, de Ignacio Amestoy, de 1990, hasta las dos piezas de *Perfume de la memoria*, de Miguel Murillo, se pueden notar, sobre todo, tres aspectos que las distinguen de las producciones de los años de la transición: una tendencia a una perspectiva más colectiva, un compromiso más crítico frente a la política memorialista de la sociedad y una mayor complejidad e innovación estética. Sobre todo *¡Ay, Carmela!* puede considerarse como la primera obra que critica abiertamente el pacto de silencio y la política del olvido y exige una recuperación de la memoria histórica. Su innovación estética se muestra, por ejemplo, en su complejidad en la construcción espacio-temporal, la yuxtaposición de varios niveles de ficción y en un carácter narrativo y una metateatralidad más destacados –aspectos todos que se intensifican en la última fase del teatro de la memoria. Aunque el autor muestra sus simpatías a favor de la protagonista Carmela y su lucha contra la violencia de los nacionales, la obra no presenta una visión maniqueísta de la situación, lo que se muestra, sobre todo, en la plasmación de Paulino que, a pesar de su miedo y su oportunismo no es condenado, sino que conserva su dignidad. Con Anabel García Martínez podemos posicionar la pieza

como obra bisagra en relación con las tres fases del teatro de la memoria, compartiendo con la primera y la tercera fase la subjetivización de la perspectiva desde ‘abajo’, la relegación del contexto histórico a un segundo plano, la falta de acusaciones explícitas o reivindicaciones de venganza, el énfasis en la retórica de la reconciliación y una actitud de compromiso ético-humanitario. Se diferencia del periodo inicial por una crítica más abierta del pacto de silencio y por la introducción de una dimensión nacional-colectiva en el compromiso memorialístico. (García Martínez, 2016: 294)

Con esta pieza el teatro de la memoria se ha establecido definitivamente en la España democrática.

La fase de ‘justicia y reparación’ empieza a finales de los años noventa. Es la fase del *boom* del teatro de la memoria. Contiene tantas obras que no es ni tan siquiera posible mencionarlas en el espacio limitado del presente estudio. Pero los múltiples trabajos contenidos en el presente libro se dedican, en gran parte, al análisis de las obras representativas del *boom*. Aquí solo quisiera destacar algunos rasgos típicos de este último teatro de la memoria. Sus creaciones no se distinguen radicalmente de las obras anteriores, sino que ponen otros acentos.

Un aspecto que es común a todas las obras de la memoria desde la transición hasta hoy en día es su lucha contra el olvido, su anhelo de recuperar la memoria histórica y su compromiso ético con las víctimas del pasado reciente. “Está prohibido olvidar”, dice Sanchis Sinisterra en una entrevista en *El Mundo* con ocasión del estreno de *Terror y miseria en el primer franquismo* (Francisco, 2002: 45). “Sólo vive el que recuerda” afirma el relojero de la obra *El arquitecto y el relojero*, de López Mozo (2001: 49) y el protagonista de *El pájaro de plata* (1999), de Miguel Murillo, dice: “Lo peor de todo es la tortura del silencio” (Murillo, 2001: 120). Más que las obras anteriores, las creaciones del teatro postmemorial reivindican para las víctimas justicia y reparación. Se enfocan también más hacia las víctimas colectivas, como los reclusos de la clínica en *El jardín quemado* (1998), de Juan Mayorga, las diez mujeres detenidas en una prisión franquista en *Presas* (2007), de Verónica Fernández e Ignacio del Moral, o los niños robados y detenidos en un orfanato de la postguerra en *Los niños perdidos* (2005), de Laila Ripoll. Como muchos otros personajes de las obras del boom, simbolizan a todas las víctimas olvidadas del pasado reciente. Además, desde los años noventa, el teatro de la memoria no solo se distancia cada vez más del pacto de silencio, sino también de la política de reconciliación. Establece una contramemoria antifranquista que se posiciona al lado de las víctimas y, muchas veces, no tiene miedo de criticar abiertamente a los representantes del franquismo o de la política actual como responsables de la violencia e injusticia o de la política del olvido. A pesar de sus esfuerzos por impedir una representación maniqueísta, distinguen abiertamente entre verdugos y víctimas y se ponen del lado de las últimas. Desde *¡Ay, Carmela!* hasta *Los niños perdidos*, esta posición se intensifica cada vez más.

Otro aspecto característico de las obras postmemoriales es la representación de los acontecimientos del pasado desde la perspectiva del presente o la creciente conexión entre pasado y presente. Como ejemplo quisiera solo mencionar *Soliloquio de grillos* (2003), de Juan Copete, obra en la que tres mujeres asesinadas por rojas en los años cuarenta comentan desde su tumba anónima en una cuneta lo que oyen en la carretera encima de ellas y se cuentan, al mismo tiempo, su vida durante la guerra civil y el primer franquismo, que se teatraliza en varias escenas retrospectivas.

También en la construcción estética de las obras se puede observar un desarrollo cuyos rasgos típicos quisiera esbozar en pocas palabras. Generalmente se puede constatar con Antonia Amo Sánchez “una clara desobediencia aristotélica” (2017b: 33) y un alejamiento del realismo tradicional. Se puede hablar también de una creciente concienciación frente a la necesidad de ficcionalizar y de literarizar la realidad histórica y de buscar nuevas técnicas estéticas para poder representar las experiencias traumáticas

y “decir lo indecible”. Muchas veces, la consecuencia es una enorme complejidad estética y el esfuerzo de cada autor por buscar una expresión adecuada para su plasmación. Sin embargo, a pesar de la mencionada complejidad e individualidad estéticas, es posible destacar algunos rasgos comunes.

Muy evidente es, por ejemplo, el regreso hacia múltiples formas narrativas. Los acontecimientos traumáticos, generalmente, no se presentan directamente en el escenario, sino que se cuentan a través del recuerdo de los protagonistas o de narradores especiales. Muchas veces las escenas narradas alternan con *flashbacks* en los que se visualizan y se teatralizan algunas experiencias narradas. Mientras que el teatro clásico se caracteriza por la predominancia de los diálogos, el teatro actual, y especialmente el teatro de la memoria, se distingue por su carácter narrativo y por su predilección por los monólogos en los que un yo cuenta a los otros personajes o al público su vida en el pasado. Las formas de narración y sus funciones son muy variadas. En *NN 12* (2010), de Gracia Morales, la Forense relata la historia del esqueleto de una fosa común, examinado por ella de manera neutral y científica, lo que crea distancia y autenticidad casi documental. En *Las manos* (1999), primera obra de la *Trilogía de la juventud*, de José Ramón Fernández, Yolanda Pallín y Xavier G. Yagüe, los protagonistas-actores se dirigen directamente al público para contarle su historia, lo que crea igualmente a la vez distancia frente a los acontecimientos narrados, autenticidad y aproximación entre actores y espectadores. Como otros autores, Sanchis Sinisterra experimenta en los cuadros de *Terror y miseria en el primer franquismo* con técnicas de narratividad y teatralidad. El Yo anónimo que comenta las historias de los personajes en el drama *J'attendrai* (2017), de José Ramón Fernández, tiene –como el Yo de *El Álbum familiar*, de Alonso de Santos– claras connotaciones autobiográficas. Sin embargo, puede relacionarse también con los otros protagonistas de la pieza, y por eso el autor le presta, alternativamente, la voz de todos los personajes del drama. En *El triángulo azul* (2014), de Laila Ripoll y Mariano Llorente, es el personaje histórico Paul Ricken, jefe del Departamento de identificación fotográfica en el campo de concentración de Mauthausen quien –antes de dispararse una bala en la boca– intenta justificar sus remordimientos narrando su historia. Casi todas las obras ilustran que narrando se hace memoria, pero también la tensión entre ‘no poder contar’ y ‘prohibido callar’.

Otro rasgo típico del teatro postmemorial es la fragmentación de la acción dramática y de las historias recordadas y narradas. La acción lineal y coherente del teatro aristotélico que se desarrollaba en un lugar único y en un tiempo no demasiado amplio, porque solo de esta manera era posible mantener el postulado de la ilusión de la realidad, apenas se encuentra en el teatro de los nietos. La fragmentación de la acción dramática a través de la yuxtaposición de varias secuencias relativamente autónomas caracteriza la mayoría de las obras. A menudo, el cambio continuo del lugar de la acción y el procedimiento de intercalar distintos niveles del tiempo y de la realidad aumentan la complejidad de la acción dramática todavía más. Muchas de las obras se componen de una gran multitud de breves secuencias autónomas con las que el espectador tiene que reconstruir una acción más o menos plausible. En la introducción a su edición de la obra *Terror y miseria en el primer franquismo*, Milagros Sánchez Arnosi habla de “lo inacabado, lo

fragmentario [y] la textualidad abierta y polisémica” de su construcción (Sanchis Sinisterra, 2003: 12), una característica que podría aplicarse a la mayoría de las obras mencionadas. Frecuentemente, la deconstrucción de la acción, del espacio y del tiempo y la predilección por lo inacabado responden al funcionamiento de la memoria, pero, muchas veces, son también la expresión estética de la vida desgarrada y destrozada de las víctimas de una guerra y una dictadura atroces.

Otro rasgo típico del último teatro de la memoria es la mezcla de varios niveles de ficción y realidad. Ya en *El álbum familiar* de Alonso de Santos, la yuxtaposición entre la realidad del presente y la memoria del pasado a través de una especie de sueño despierto del protagonista determina en parte la construcción estética de la obra. En *Perfume de mimosas* (1989) la frontera entre sueño y realidad se traspasa continuamente. La participación de los muertos se halla también ya en los dramas de la generación de los hijos, si pensamos, por ejemplo, en el papel de la abuela muerta de *El álbum familiar* o en la Carmela de Sanchis, que vuelve del imperio de la muerte para entrar en la vida real de su compañero o, mejor dicho, que pasa de su segundo nivel ficcional al primer nivel ficcional de Paulino. Pero esta tendencia aumenta en el teatro de la memoria de los nietos. En varias obras, como *Soliloquio de grillos*, *Père Lachaise* (2003), de Itziar Pascual, en *Presas*, en *J'attendrai* o en *NN 12*, los muertos asumen un papel importante. Mediante la memoria los muertos reciben una nueva vida. “Existimos los muertos”, dice uno de los Fantasmas en *J'attendrai*. “Mientras nos recuerda alguien, existimos” (Fernández, 2019: 63). En *Los niños perdidos* la construcción estética de la obra, con la coexistencia de cuatro niveles de ficción, es particularmente compleja. Solo al final de la acción el espectador se da cuenta del hecho de que tres de los cuatro niños ya están muertos desde hace varios años y solo existen en la cabeza de su compañero Tuso, un deficiente mental que cuenta desde un nivel temporal posterior lo que se le pasa por la cabeza y sus recuerdos oníricos del pasado común en un orfanato franquista.

La voluntad de decir lo indecible y de representar las experiencias traumáticas sin poner las atrocidades directamente en escena, invita a los autores a buscar nuevos caminos, a veces sorprendentes, pero que puedan ayudar a encontrar cierta distancia frente a los traumas del pasado reciente. Como ya hemos visto, una de las técnicas distanciadoras es la narración de los hechos. Pero hay otros procedimientos que sirven al mismo objetivo, técnicas que, a primera vista, parecen poco adecuadas, pero que crean igualmente distancia y son muy eficaces para traducir el horror insoportable. Se trata de la aplicación del humor, de la ironía, de la parodia, de la sátira o de lo grotesco. Se introducen en muchas de las obras mencionadas y conducen, a veces, a una representación híbrida sorprendente. Ya en *¡Ay, Carmela!* conviven lo trágico y lo cómico. En *Terror y miseria del primer franquismo*, del mismo autor, se suceden varios cuadros autónomos contruidos a base de distintos códigos teatrales y modelos subgenéricos de la tradición teatral, que van del teatro del absurdo y el sainete, pasando por la alta comedia y el teatro épico, hasta el drama rural y el esperpento. Laila Ripoll, por su parte, combina en *Los niños perdidos* el humor negro y lo macabro con la representación de lo violento y lo traumático. En *El triángulo azul* los autores mezclan las atrocidades del campo de concentración con una especie de vodevil que representan

los reclusos. Con razón Isabelle Reck habla del teatro grotesco de Laila Ripoll (2012: 55-84). La hibridación genérica es, en efecto, un aspecto importante del teatro de la memoria postmemorial.

Dos de los procedimientos más destacados del último teatro de la memoria que contribuyen a crear distancia frente a lo representado y a la deconstrucción del teatro tradicional ilusionista son la autorreflexividad y la autorreferencialidad. Se manifiestan en una intertextualidad y una intermedialidad en las que los dramaturgos recurren a ejemplos de la literatura, del arte y de la música nacional y universal y, sobre todo, en la utilización de una multiplicidad de técnicas metadramáticas que van desde la creación de una atmósfera y el empleo de un vocabulario teatrales hasta la técnica del teatro en el teatro. Muchas veces los jóvenes protagonistas que intentan reconstruir la vida de sus abuelos en las obras de los nietos mencionan los textos de los testigos oculares de los campos de concentración que han consultado para poder recuperar la realidad del pasado. En *J'attendrai* la lista de los testigos es larga; va de Max Aub y Jorge Semprún hasta Primo Levi, Art Spiegelmann o Robert Antelme. Mencionan también a colegas y amigos que han escrito obras sobre el asunto y a historiadores que han escrito sobre esta época. Así los autores crean, a la vez, distancia y autenticidad. La misma función tiene el empleo de objetos, como las herramientas rurales en *Las manos*, y, sobre todo, de fotografías que ayudan a poner en marcha la memoria y la recuperación del pasado. En *Perfume de mimosas*, de Murillo, en el caserón “que será el lugar de coincidencia de realidad y sueños”, como dice el autor en una acotación, “rodea todo el espacio un conglomerado de objetos de recuerdo como fotografías de diversos momentos de la familia, retratos y utensilios diversos: abanico, rosarios de nácar, etc.” (Murillo, 2001: 47). Al mismo tiempo, el perfume de las mimosas que cubren el ataúd del padre inicia el proceso de la memoración en el hijo. Una función parecida tiene la música, como las coplas rurales en *Las manos* y, sobre todo, la música pop de los años sesenta, desde Janis Joplin y Víctor Jane hasta Bob Dylan, los Rolling Stones y los Beatles en *Imagina*. Crean, a la vez, la impresión de distancia, destacando la ficcionalización de la representación y emocionalidad. A veces, se utilizan canciones que acompañan toda una obra como un leitmotiv, prestándole, en ocasiones, hasta su título, como *Imagine*, de John Lennon y *J'attendrai*, de Rita Ketty, que provoca el recuerdo de las ejecuciones en el campo de Mauthausen evocando la ejecución histórica del preso austríaco Hans Bonarewitz. En *NN 12* la famosa canción *Lili Marleen*, de Lale Anderson, acompaña la recuperación de la memoria de la historia de la protagonista durante la investigación científica de su esqueleto por una Forense. Aquí también, la sensación contradictoria, tanto de distanciamiento como de emocionalidad, es la consecuencia.

El drama *El triángulo azul* es, sin duda, una de las obras más densas en la utilización tanto de la metateatralidad como de la música. Las alusiones intertextuales e intermediales, sobre todo a autores y artistas conocidos por su estética de lo grotesco – como Quevedo y Valle-Inclán, o Bosch, Brueghel y Goya– animan a los espectadores a reflexionar sobre la función desmitificadora y crítica de la obra (v. también Reck, 2012: 55-84). Los presos de Mauthausen representan una especie de vodevil trágico-grotesco en la forma de un teatro en el teatro en el que la orquestina cabaretista funciona como

filtro grotesco que hace el horror del campo más soportable. Aquí también, la representación teatral interior crea distancia porque el espectador no se ve expuesto a una confrontación directa con las atrocidades del campo de concentración, sino que las experimenta mitigadas por una representación vodevilesca.

El teatro de la memoria se distingue en gran parte del teatro histórico de la generación realista de Buero Vallejo por su tendencia a una perspectiva subjetiva y una despolitización general de las obras. Es verdad que conservan un espíritu crítico frente a los verdugos y, sobre todo, un compromiso ético a favor de las víctimas, pero, muchas veces, se resisten a ofrecer análisis y, sobre todo, recetas y soluciones políticas. Ya no creen en la posibilidad de difundir claros mensajes y de crear un futuro mejor con sus obras. En los años de la transición la perspectiva subjetiva es particularmente reconocible, lo que corresponde perfectamente a la política de la reconciliación. Pero también la generación de los nietos rehúye acusaciones políticas directas. Sobre todo, los autores, tanto los hijos como los nietos, renuncian a una presentación maniqueísta de la realidad del pasado. Intentan presentar una visión multiperspectivista que distribuya la culpa entre los dos lados de la contienda, sin olvidar, sin embargo, sus simpatías por las víctimas. Muchas veces ponen su mirada sobre la zona gris, tal como Primo Levi (1986) la ha caracterizado en sus recuerdos autobiográficos. *El jardín quemado* (1997), de Juan Mayorga, es un ejemplo particularmente impresionante de este procedimiento. El joven médico democrático Benet que intenta descubrir en una clínica de una de las Baleares el secreto de doce republicanos desaparecidos en el último año de la guerra civil y que está convencido de encontrar en el archivo de la clínica su asesinato por orden del director, se ve al final obligado a reconocer que la verdad es mucho más compleja y muy difícil de averiguar. El director de la clínica resulta exculpado, pero no liberado de toda culpa; los mártires republicanos son desmitificados, pero no acusados. Como la mayoría de sus colegas, Mayorga es bastante escéptico frente a las verdades absolutas. Estas se deconstruyen; los héroes nacionales se desmitifican; el doctor Benet se queda bastante perturbado. El autor transmite la responsabilidad al espectador, que tiene que buscar su verdad. Mayorga no quiere ofrecer claros mensajes políticos, sino que prefiere realizar un teatro con una estructura polisémica, un teatro que provoque la duda y que plantee preguntas sin dar respuestas; un teatro en el que el público tenga que participar en la búsqueda de un sentido:

Lo que hay que hacer es cavar galerías subterráneas, como los topos, y promover un teatro catacumbico, donde se vayan formando islas de reflexión y de crítica. Y, sobre todo, de participación. Por eso yo intento hacer un teatro en el que el espectador tenga que crear, tenga que completar. El mío es un teatro de sugerencias, de insinuaciones. (Mayorga, 1998: 7)

De manera parecida Gracia Morales declara en una entrevista en *El Público* el 13 de abril de 2011: “No quiero que el teatro proponga soluciones, sino que te deje inquieto, que te movilice” (Ponce, 2011).

Por otro lado, tenemos que constatar que la actitud de los autores tampoco es homogénea y que, a veces, una perspectiva maniqueísta se observa en las obras recientes. Para Laila Ripoll la distribución de la culpa en *Los niños perdidos* es evidente: por un lado,

los niños robados, es decir, las víctimas; por otro lado, sus verdugos, es decir, los franquistas como asesinos de los padres de los niños y los representantes del orfanato como sus torturadores. Frente a las crecientes tensiones políticas en el mundo podemos observar, en efecto, una cierta repolitización de la literatura, que se manifiesta también en el teatro. Además, los autores universalizan su obra dejando el lugar de la acción abierto. En *NN 12*, el examen del esqueleto por la Forense podría tener lugar en varios países donde hay fosas comunes con cadáveres anónimos. El retorno a lo político no significa, sin embargo, una vuelta al teatro político de los años sesenta. Es cierto que el nuevo teatro político tiene siempre la intención de descubrir los defectos del mundo, pero intenta en primer lugar reflejar la realidad política a través de nuevas formas estéticas y esconder su ímpetu ético y político detrás de aspectos estéticos. No se trata de hacer teatro político en el sentido tradicional, sino de ‘hacer teatro políticamente’, como reza el título de un libro reciente sobre este tema en el teatro alemán (Deck; Sieburg, 2011; v. también Floeck, 2014).

Un último rasgo típico del teatro postmemorial, al que hemos aludido ya brevemente, es la irrupción de lo documental en la acción dramática. La generación de los nietos no puede recurrir a su propia experiencia o al testimonio de testigos oculares. Tiene que servirse de documentos escritos, sea de textos autobiográficos de los que han sobrevivido a la guerra civil o a los campos de concentración, sea de libros de historiadores o sea de documentos y documentales de internet. En *J’attendrai el Yo, alter ego* del autor, dice ya en su primera intervención: “[...] esta obra no está basada en una historia personal, sino en los libros que he leído desde que, hace veinte años, empecé a tomar apuntes para una historia que no soy capaz de escribir” (Fernández, 2017: 27). Más tarde enumera gran parte de sus fuentes documentales y otro personaje repite: “He leído muchas cosas. En Internet hay muchas páginas sobre eso, y documentales” (68). Para *Los niños perdidos* y *El triángulo azul*, los autores han elegido igualmente una mezcla de documentación y ficcionalización. En *NN 12* son, sobre todo, la atmósfera neutral y el estilo científico los que crean la impresión de una documentación objetiva. El teatro docu-memento, como lo ha llamado Antonia Amo Sánchez (2017a), crea la impresión de autenticidad y de distancia que ayuda a decir lo indecible.

Hemos llegado al final de nuestra breve visión panorámica del teatro de la memoria. Hemos visto que se distingue claramente del modelo bueriano del teatro histórico. Hemos visto también que hay un desarrollo del teatro testimonial al teatro postmemorial sin que se pueda hablar de una ruptura ni en el contenido ni en su forma estética. El teatro testimonial es más subjetivo, más personal y, en los años de la transición, está más cerca de la política de reconciliación. La memoria del teatro postmemorial es más colectiva, con una tendencia a la universalización y, sobre todo, es mucho más crítica. El teatro de los nietos construye casi siempre una memoria anti-franquista, una contramemoria, sin, por eso, presentar una visión maniqueísta ni distribuir acusaciones unilaterales. Lo más característico del teatro postmemorial es quizás su enorme complejidad estética y su autorreflexión consciente de su propia teatralidad. Los nietos reflexionan en sus obras sobre la necesidad de ficcionalizar y de literarizar la realidad para poder contarla y representarla. Experimentan con múltiples

técnicas estéticas para crear distancia. Rechazan el teatro aristotélico ilusionista. Las múltiples técnicas narrativas y formas metateatrales sirven para facilitar la representación de una realidad irrepresentable por razón de su atrocidad. Al mismo tiempo, los autores del teatro postmemorial intentan crear un equilibrio entre distanciamiento y empatía, entre documentación neutral y participación emocional, entre distanciamiento e inmersión. Un rasgo característico del teatro postmemorial es también su experimentación con las formas y los géneros teatrales, lo que se manifiesta en una hibridación genérica desconcertante y una estética provocadora, cuyo objetivo es también animar al espectador a entrar en el juego teatral y reflexionar sobre lo que ve en el escenario. La participación del espectador es un rasgo típico del teatro reciente. Lo que es común al teatro testimonial y postmemorial es su compromiso ético y su actitud crítica frente a la realidad del pasado reciente, es su intervención intransigente a favor de la memoria, su lucha contra el silencio y el olvido. La necesidad de luchar por la recuperación de la memoria histórica y la esperanza de que el teatro de la memoria ayude a encontrar una identidad individual o colectiva y a crear un presente y un futuro que logre superar los traumas del pasado reciente.

Para terminar, quisiera subrayar que ni la actitud política ni su construcción estética son un producto especial del subgénero del teatro de la memoria. Las obras literarias en general y las creaciones teatrales en particular son, por un lado, la creación de un autor individual y, por otro lado, el resultado de una mentalidad y una estética colectivas que cambian con el tiempo como todos los productos culturales. Como es bien sabido, las últimas décadas se caracterizan con preferencia como época de la postmodernidad. Los rasgos característicos del teatro de la memoria corresponden perfectamente tanto a la mentalidad como a la estética de la postmodernidad. El teatro de la memoria es un producto del teatro postmoderno que ha dominado el teatro universal de las últimas décadas.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- ALONSO DE SANTOS, José Luis (1992): “El álbum familiar”, en Alonso de Santos, José Luis: *El álbum familiar. Bajarse al moro*, Madrid: Espasa Calpe, pp. 49-111.
- AMESTOY, Ignacio (1993): “Yo fui actor cuando Franco”, en Amestoy, Ignacio: *Yo fui actor cuando Franco. Mañana aquí, a la misma hora*, Madrid: Fundamentos.
- AUB, Max (2007): *Morir por cerrar los ojos*, Madrid: Renacimiento.
- BUERO VALLEJO, Antonio (1994): “El tragaluz”, en Buero Vallejo, Antonio: *Obra Completa. Teatro I*, Madrid: Espasa Calpe, pp. 1107-1180.
- COPETE, Juan (2003): *Soliloquio de grillos*, Mérida: De la Luna Libros.
- FERNÁNDEZ, José Ramón (2018): *J’attendrai*, Valencia: Alupa.
- FERNÁNDEZ, José Ramón; PALLÍN, María Yolanda; GARCÍA YAGÜE, Francisco Javier (2019): *Trilogía de la juventud*, Madrid: Cátedra.

- FERNÁNDEZ, Verónica; DEL MORAL, Ignacio (2007): *Presas*, Madrid: Ministerio de Cultura.
- FERNÁN-GÓMEZ, Fernando (1989): *Las bicicletas son para el verano*, Madrid: Espacsa Calpe.
- LLORENTE, Mariano; RIPOLL, Laila (2014): *El triángulo azul*, Madrid: CDN, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de Teatro.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2001): *Guernica*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/guernica--0/>.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2001): *El arquitecto y el relojero*, Madrid: ATT.
- MARTÍN RECUERDA, José (1999): *La llanura*, Granada: Ayuntamiento de Motril.
- MAYORGA, Juan (2015): *El jardín quemado*, en *Teatro 1989-2014*, Segovia: La uÑa RoTa, pp. 147-183.
- MAYORGA, Juan (2015): *Himmelweg*, en *Teatro 1989-2014*, Segovia: La uÑa RoTa, pp. 297-332.
- MAYORGA, Juan (2015): *El cartógrafo. (Varsovia, I: 400.000)*, en *Teatro 1989-2014*, Segovia: La uÑa RoTa, pp. 601-650.
- MORALES, Gracia (2010): *NN 12*, Madrid: SGAE.
- MURILLO, Miguel (2001): *Perfume de la memoria [Perfume de mimosas, pp. 41-95. El pájaro de plata, pp. 97-151]*, Murcia: Universidad.
- PASCUAL, Itziar (2003): *Père Lachaise*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra/pere-lachaise--0/>.
- POMBO, Pilar (1999): *En igualdad de condiciones*, Murcia: Universidad.
- RIPOLL, Laila (2005): “Los niños perdidos”, *Primer Acto*, 310, pp. 131-167.
- RIPOLL, Laila (2009): *El convoy de los 927*, [adaptación teatral de Boni Ortiz del radioteatro de Laila Ripoll], [http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/RIPOLL%20Laila__El%20convoy%20de%20los%202092__spagnolo__U\(8\)-D\(3\)__Commedia__1a.pdf](http://copioni.corrierespettacolo.it/wp-content/uploads/2016/12/RIPOLL%20Laila__El%20convoy%20de%20los%202092__spagnolo__U(8)-D(3)__Commedia__1a.pdf).
- SANCHIS SINISTERRA, José (1991): “¡Ay, Carmela!”, en Sanchis Sinisterra, José: *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*, Madrid: Cátedra.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2003): *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid: Cátedra.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2017a): “El teatro como documento: conexiones y paradojas entre materiales históricos y ficción teatral en *El triángulo azul* (2014), de Mariano Llorente-Laila Ripoll y *J’attendrai* (2013), de José Ramón Fernández”, en Romera Castillo, José (ed.): *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Visor, pp. 385-397.
- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2017b): *De Plutón a Orfeo. Teatro concentracionario español (1944-2015)*, Université de Strasbourg [texto inédito].
- ASSMANN, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: Beck.

- ASSMANN, Jan (1992): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck.
- DECK, Jan; SIEBURG, Angelika (eds.) (2011): *Politisch Theater machen. Neue Artikulationsformen des Politischen in den darstellenden Künsten*, Bielefeld: Transcript.
- FRANCISCO, Itziar de (2002): "Saldar cuentas con el pasado", *El Mundo*, 14 de noviembre.
- ERLL, Astrid (2005): *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*, Stuttgart/Weimar: Metzler.
- FLOECK, Wilfried (2014): "El nuevo teatro político en España. La configuración de la inmigración en el teatro español actual", *Estreno*, 40.2, pp. 39-52.
- FLOECK, Wilfried; GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel (2011): "Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975", en Reinstädler, Janett (ed.), *Escribir después de la dictadura: La producción literaria y cultural en las postdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 97-119.
- FOX, Manuela (2003/04): *La teatralizzazione della Guerra Civile spagnola*, Università di Trento [texto inédito].
- GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel (2016): *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim: Georg Olms.
- GUELBENZU, José María (1982): *El pasajero de ultramar*, Madrid: Alianza.
- GUZMAN, Alison (2012): *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, http://gedos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121231/1/DLEH_Guzman/AlisonKateWhite_Tesis.pdf.
- HALBWACHS, Maurice (2002): *La mémoire collective*, Paris: Michel.
- HIRSCH, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press.
- HIRSCH, Marianne (2012): *The generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- INAL, Benjamin (2015): *Gernika/Guernica als Erinnerungsort in der spanischsprachigen Literatur*, Frankfurt: Peter Lang.
- JULIÁ, Santos (2004): *Historias de las dos Españas*, Madrid: Taurus.
- KÜHNER, Angela (2008): *Trauma und kollektives Gedächtnis*, Gießen: Psychosozial-Verlag.
- LEVI, Primo (1986): *I sommersi e i salvati*, Torino: Einaudi.
- LEVY, Daniel; SZNAIDER, Natan (2007): *Erinnerung im globalen Zeitalter: der Holocaust*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mayorga, Juan (1998): Entrevista a Juan Mayorga, *El País*, 16 agosto.
- MAYORGA, Juan (2016): *Elipses*, Segovia: La uña RoTa.
- MEIER, Christian (2010): *Das Gebot zu vergessen und die Unabweisbarkeit des Erinnerns. Vom öffentlichen Umgang mit schlimmer Vergangenheit*, München: Siedler Verlag.
- NORA, Pierre (1984): *Les lieux de mémoire*, 7 vols., Paris: Gallimard.
- PONCE, Rocío (2011): "Los desaparecidos están enterrados bajo el suelo que pisamos", *Público*, 11 de abril.

RECK, Isabelle (2012): “El teatro grotesco de Laila Ripoll”, *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21, pp. 55-84.

RICCEUR, Paul (1983): *Temps et récit*, Paris: Éditions du Seuil.

RICCEUR, Paul (2000): *La mémoire, l'oubli, l'histoire*, Paris: Éditions du Seuil.