

De errancias y herencias: la posmemoria en el teatro concentracionario español

Antonia AMO SÁNCHEZ
Université d'Avignon

Resumen

Las producciones teatrales de temática concentracionaria en España permiten plantear una lectura crítica del concepto de posmemoria acuñado por Marianne Hirsch. ¿Cómo puede gestarse una herencia si la transmisión ha sido nula (por omitida) o defectuosa (por manipulada)? Este artículo plantea las consecuencias de la errancia memorial en el teatro concentracionario y la necesidad de recuperar los eslabones perdidos entre las generaciones de los autores testimoniales y los legatarios.

Palabras clave: memoria, teatro concentracionario español, posmemoria, herencias, generaciones.

Abstract

The theatrical productions in Spain of concentration camps allow us to propose a critical reading of the concept of postmemory (Marianne Hirsch). How can inheritance be developed if the transmission has been none (omitted) or defective (manipulated)? This article raises the consequences of memorial wandering in Spanish concentrationary theatre, and the need to recover the missing links between the generations of the testimonial and legatees authors.

Keywords: memory, Spanish concentrations camp theatre, postmemory, inheritance, generations.

El fenómeno memorístico español puede enmarcarse en un contexto global, europeo, que, desde principios del nuevo milenio, indaga en la historia utilizando el trauma como modo de representación dominante del vínculo con el pasado (Fassin; Rechtman, 2007: 29). Asimismo, desde los años 2000 irrumpen otros conceptos, entre ellos el de posmemoria, acuñado por Marianne Hirsch, y estudios novedosos de corpus literarios relativos a las deportaciones, los exterminios (Mesnard, 2007; Coquío, 2015) o el exilio español (Aznar Soler; López García, 2017; Cate-Arries, 2012; Sicot, 2010) que reactivan una reflexión necesaria sobre las herencias maltrechas o inconclusas.

También tienen cabida en este aparato crítico en torno a la memoria, las teorías en contrapunto de Régine Robin o Tzvetan Todorov, quienes alertan sobre la saturación de lo memorial y su consecuente banalización. Cohabitan, no sin contradicciones, una memoria de 'reificación' (cosificada en placas y actos [con]memorativos) y una memoria de 'reedificación' (dinámica, comprometida con una cultura de la memoria justa).

En el presente trabajo quisiera centrarme en la pertinencia de la noción de posmemoria asociada al teatro concentracionario español, variante del teatro de la memoria, hasta cierto punto víctima de las vicisitudes políticas nacionales y de incontables barreras mentales que impiden que culmine la memoria reedificadora. Para ello es conveniente contextualizar el corpus de obras concentracionarias y abordar, en paralelo, la heterotopía de esta noción –la posmemoria–, que, a mi modo de ver, plantea algunos problemas de interpretación si nos ceñimos exclusivamente a la acepción desarrollada por Marianne Hirsch (2012).

TEATRO CONCENTRACIONARIO

El corpus del teatro concentracionario español no es muy extenso. Se compone de dos conjuntos que hemos delimitado siguiendo la metáfora del poeta superviviente Varlam Shalamov: los “plutones” y los “orfeos”. Los que salieron del infierno frente a los que se asoman a él (Shalamov, 1993: 35). Estas obras dramatizan la experiencia traumática de los republicanos españoles deportados a los campos franceses y alemanes, e interrogan el sentido que tiene en España descubrir estas vivencias más de 60 años después de los hechos¹.

Los dramaturgos “plutones” dejaron constancia de su experiencia en un puñado de obras dispersas: Max Aub, *Morir por cerrar los ojos* (primera edición mexicana en 1944), Teresa Gracia, *Las republicanas* (escrita en los años 60, editada en 1984), Álvaro de Oriols, *Espanoles en Francia* (escrita en 1946, editada en 2008) y Jorge Semprún, *Gurs: una tragedia europea* (escrita en 2006, edición inminente en la editorial Renacimiento). El corpus actual, el de los “orfeos”, está firmado por autores identificados con la generación de los nietos: Carles Batlle, *Bizerta. 1939* (primera edición en 2002), *Nómadas* (2018, inédita); Laila Ripoll, *El convoy de los 927* (publicada en 2009); Jesús Arbués, *Ligeros de equipaje* (editada en 2013); Raúl Hernández Garrido, *Todos los que quedan* (editada en 2013); Laila Ripoll y Mariano Llorente, *El triángulo azul* (2014); Rubén Buren, *186 escalones* (estrenada en 2014, inédita); José Ramón Fernández, *J’attendrai* (editada en 2017) y Pilar Almansa, con su recién estrenada *Mauthausen. La voz de mi abuelo* (2018), interpretada por Inma González, nieta de un superviviente de los campos nazis.

Tanto desde la historiografía como desde el arte, el descenso al ‘infierno’ que emprende esta generación del post-trauma (incluso, para ser más precisos, del “post-post trauma”, Angel-Pérez, 2006), implica un viaje en busca de un eslabón perdido en la cadena generacional. Tal ‘viaje’ responde también a la voluntad de combatir lo que Hartog denomina la “crisis del tiempo” propia de nuestro régimen de historicidad actual, sumido en un presente flotante, que tiende a barrer toda interacción entre pasado, presente, futuro (Hartog, 2003). Junto con Didier Fassin y Richard Rechtman, Jeannette

¹ Nuestro corpus contemporáneo está únicamente constituido por obras que remiten explícitamente a la historia nacional española. Quedan de él excluidos los textos de referencialidad concentracionaria transnacional, como *Himmelweg*, de Juan Mayorga (2007), *Blut und Boden*, de Manuel Molins (2014) o *Moje Holka*, *Moje Holka*, de Amaranta Osorio e Itziar Pascual (2017).

Malkin constata asimismo que las formas contemporáneas para incorporar la memoria remiten menos a la lógica de los lugares que a la del tiempo (Malkin, 1999).

Al observar la cronología de nuestro corpus, vemos que la obra de Jorge Semprún, *Gurs: una tragedia europea* (2004) es, hasta prueba de lo contrario, el único caso de solapamiento generacional entre las producciones teatrales sobre el tema. Cabe preguntar qué filiación dar a esta obra dentro del corpus. Podríamos pensar que la propuesta de Semprún, como las de los demás “plutones”, es un referente inspirador para los legatarios. Pero nada más lejos de la realidad. Curiosamente, el teatro escrito por los más jóvenes apenas se basa en el sustrato literario-teatral concentracionario español (con la excepción de José Ramón Fernández). Las fuentes son antes los materiales biográficos, historiográficos y documentales, lo que gesta un teatro más intermedial que intertextual.

No es mero fruto del azar que Semprún escriba *Gurs: una tragedia europea* en 2006, justo cuando el tema de la memoria histórica pisa con fuerza en la creación española, al calor del debate político en torno a la recuperación del pasado reciente, que desembocará, en 2006, en el Año de la Memoria y en la consiguiente promulgación de la Ley de Memoria de 2007. *Gurs...* aparece, pues, como el eslabón contextual (que no co-textual) entre los plutones y los orfeos que reclama a gritos una vinculación generacional. La obra aborda precisamente la dificultad de integrar, hoy, la herencia histórica. *Gurs...* es también el corchete que engarza con el primer autor del corpus fundacional, a saber, Max Aub. Lo advierte Ottmar Ette (2010: 519): Semprún, español y escritor en lengua francesa, encarna un “*chassé-croisé* de la literatura europea del siglo XX con Max Aub, oriundo de París y escritor en lengua española”.

El único autor “orfeo” que ha trabajado desde la consciencia de una filiación es José Ramón Fernández, incorporando en su trayectoria ese *chassé-croisé* entre Aub y Semprún del que habla Ette. Ya en *J'attendrai*, José Ramón Fernández atiende a la importancia de ambos autores (aunque influenciado más por su prosa que no por su teatro concentracionario). Asimismo, José Ramón Fernández ha dedicado buena parte de su vida a ser, además de “orfeo”, el Teseo vencedor del *Laberinto mágico* de Max Aub, firmando la mejor dramaturgia jamás realizada hasta hoy de este monumento literario que Aub escribe basándose en su propia experiencia concentracionaria y del exilio².

Si bien se comprende que la obra teatral de Semprún no haya podido dejar huella, precisamente porque hay que recuperarla desde las tablas y la edición, llama la atención que su obra narrativa sobre su experiencia concentracionaria no sea tampoco considerada como un antecedente referencial unánime (datos aportados por los propios autores a partir de entrevistas personalizadas con quien suscribe estas líneas). En conclusión, las obras fundacionales, las de los ‘testigos oculares’, no tiene una repercusión directa en los dramaturgos post-testimoniales. Se trata de un corpus ‘errante’, por peregrino, exiliado, diluido en el tiempo, de aleatoria y dispar existencia

² El ingente corpus narrativo de Max Aub es la base del proyecto presentado en el Teatro Valle-Inclán CDN de Madrid del 7 de junio al 10 de julio de 2016, bajo la dirección escénica de Ernesto Caballero (dramaturgia y dirección galardonadas respectivamente con el premio Max Aub y el premio Valle-Inclán de Teatro 2017).

editorial³. Estas carencias en la transmisión caldean una sensación de orfandad, reconocida por los propios autores. Es una gran diferencia respecto al conjunto de obras concebidas por los herederos, grupo generacional cohesionado en un contexto común de esfuerzo memorístico.

Podemos hoy reconstruir el enmallado de las obras concentracionarias en la historia teatral española, pero jamás podrá paliarse la ausencia de conexión entre las obras tutelares y las obras post-testimoniales escritas hasta hoy, lo cual redundaría en la idea de errancia y de descuido de la memoria democrática. Algunos elementos explicativos son proporcionados por Gabriel Sansano, quien explica la relación de causa-efecto con el contexto sociopolítico español: “frivolidad y ligereza de la clase política” respecto a una *damnatio memoriae* que continúa hiriendo el tejido social colectivo (Sansano, 2014: 20). El teatro de la memoria remite a menudo a tales deficiencias, encarnadas en personajes que emprenden misiones en busca y “captura” de testimonios oculares, elucidaciones y verdades (sus herramientas suelen ser grabadoras, álbumes, archivos). Encarnan, en definitiva, la necesidad de transmisión, interrumpida durante el franquismo y la transición democrática. En nuestro corpus, obras como *Todos los que quedan*, de Hernández, *Ligeros de equipaje*, de Jesús Arbués o *Nómadas*, de Carles Batlle, basan su trama en este formato temático. Pero todas las obras, sin excepción, parten de la misma voluntad por parte de los dramaturgos: saber y recomponer.

El teatro de los legatarios aparece, pues, como un obrador de nuevas ‘pruebas’ post-testimoniales, de nuevos aportes que actúan para suplir las ausencias. Su función es también epifánica: se erige en un santuario que atesora lo que estuvo a punto de perderse en las brumas del para siempre, aspirando así a “transcender la historia”, como lo sentencia el personaje YO de *J’attendrai*:

la Historia se siente incómoda contando la vida de las personas: su hambre, su cansancio, su miedo a morir y a ser olvidados. [...] Además, a la historia se la come el polvo. A la literatura, a veces, no. Si la obra que escribo vale la pena como literatura, como arte, será leída dentro de veinte años cuando yo ya esté muerto, cuando los hijos de esos españoles de Mauthausen sean ancianos o hayan dejado de existir. (Fernández, 2017: 94-95)

En suma, nos hallamos ante un teatro que contribuye a forjar una herencia hasta ahora errante.

POSMEMORIA/POST-TESTIMONIO: PROBLEMATIZAR LA NOCIÓN DE MARIANNE HIRSCH

El título del presente trabajo incluye la noción de posmemoria, no realmente en el sentido de Hirsch, sino desde la simple correlación entre un antes y un después introducida por el prefijo “pos”. Para Hirsch la posmemoria es fruto de un legado,

³ Recordemos que si *Morir por cerrar los ojos* es publicada relativamente pronto en relación con los acontecimientos teatralizados (1944, México, ed. Tezontle; 1967 Barcelona, Editorial Aymá –en versión censurada–, 1968, México, ed. Aguilar), tanto *Las republicanas*, como *Españoles en Francia* no saldrán de la oscuridad hasta 1985 y 2008, respectivamente.

siendo la transmisión la que genera la herencia, una responsabilidad asumida por los sujetos actores. Así lo entiende al definir el marco de la “posmemoria”, el cual nombra

la relación que la ‘generación del después’ mantiene con el traumatismo personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que ‘recuerdan’ a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* constituir sus propios recuerdos⁴. (Hirsch, 2015: 19)

Pero la realidad que afronta la llamada generación de los nietos española, representada aquí en los autores de nuestro corpus coetáneo, responde solo en parte a este marco. En nuestro contexto, no se trataría tanto de asumir el legado como de fomentar las condiciones de su herencia. Para que haya transmisión debe haber contenido y acto de su-cesión.

La “era del testigo” (Wieviorka, 1998) está casi agotada. En España, el relevo normalizado apenas ha calado en la generación de los hijos, saltándose así un eslabón. La posmemoria es el receptáculo donde atesorar el legado (si lo hubiere), no su contenido en sí mismo. Si la memoria no ha fraguado en las generaciones legatarias, el receptáculo queda deshabitado, huero de un contenido perdido en la nebulosa de la historia. Como lo cuenta Pepe, el contenido quedó errante por “no saber contarlo”: “Perdóneme usted. Por no haber venido antes. Pero yo no era la persona que tenía que contar esta historia. Yo no sé contar historias” (Fernández, 2017: 89). La memoria ha sido acallada por las mordazas, (auto)censuras o diferentes tipos de complejos y culpabilidades. El Abuelo en *Ligeros de equipaje* o el abuelo Pepe en *J’attendrai* nunca han contado lo que sabían/sentían, asumiendo la responsabilidad de esta memoria errante. Pepe, testigo del horror en el “*lager* de los españoles”, lo confiesa así a su nieto Vincent:

PEPE: ¿Estudiáis alemán en el instituto?

VINCENT: Estudiábamos inglés. Alemán, sólo fue un año, no sé casi nada. Ya no estoy en el instituto.

PEPE: Ya, ya lo sé. Tienes veinte años. Yo tampoco sé gran cosa. Raus. Seize. Appellplatz. Arrest. Gaskammer. Musselman.

VINCENT: ¿Qué significa Musselman?

PEPE: Prisionero irrecuperable. Demasiado débil para trabajar.

VINCENT: De cuando los nazis.

PEPE: Sí.

(Silencio.)

PEPE: ¿Qué sabes de eso?

VINCENT: Sé muchas cosas. He leído muchas cosas. En internet hay muchas páginas sobre eso, y documentales. [...]

⁴ Marianne Hirsch emplea por primera vez esta noción a principios de los ‘90 en un artículo dedicado a *Maus* de Art Spiegelman, un cómic de 1986 en el que el artista gráfico americano despliega la historia de su familia, en parte deportada a Auschwitz, a partir de un singular tratamiento zoomórfico de los personajes (ratones prisioneros y gatos nazis). Entrevista con Marianne Hirsch publicada en la revista *L’art absolument* en abril de 2013: <http://www.ciremm.org/wpcontent/uploads/2015/06/ArtAbsPostmemoire-72dpi-copie.pdf>.

PEPE: Pero no me has preguntado.

VINCENT: No.

PEPE: Por qué.

VINCENT: Hay libros de sobra. Y en internet hay documentales. Y a ti te hace daño. Mi madre me dijo que no te preguntara. Además me daba vergüenza.

PEPE: La primera vez que tu madre me oyó gritar como esta noche era una niña. Se asustó tanto que pasó semanas sin hablarme. Tiene razón, me hace daño. Pero lo normal es que yo te hablase de aquello. Debería ser parte de mi herencia. El problema es que no sé contarla bien. (Fernández, 2017: 67-69)

Por ende, ha sido necesaria una fase de recuperación y ‘exhumación’ testimonial (en gran medida protagonizada por los nietos), indispensable para construir una dinámica de herencia.

En obras como *Ligeros de equipaje*, de Jesús Arbués, la reconstitución del legado se media gracias a los *memorabilia*: las fotografías y objetos rescatados por el abuelo del fondo de un arcón, tienen como función reactivar una memoria afectiva capaz de generar relato ante su nieto, reanudar con el lenguaje y reenganchar así los eslabones perdidos. La memoria errante se entiende como una frustración, una espectralidad, un desahucio de la memoria en la generación de los hijos, que las generaciones de después tratan de recomponer reparando las correas de transmisión. Por ejemplo, en *J’attendrai*, Vincent y Claire son los nietos del trauma, nietos respectivos de Pepe, el superviviente de Mauthausen, y de Patricia, la enamorada del francés Claude, “un fantasma de unos veinte años muy estropeados”, fallecido en Mauthausen y amigo de Pepe. Son ellos los elegidos para alimentar el fuego de una herencia salvada *in extremis* de las piras de un silencio irreversible.

Al respecto, el motivo del ‘no poder decir’ vertebrada la mayoría de las obras del corpus órfico. Lo ‘indecible’ (imposible decir, prohibido callar) adopta, en el lenguaje de los herederos, estrategias de preterición para subrayar también los límites de esta recuperación de las voces acalladas: ¿cómo y con qué legitimidad hablar de un trauma no vivido? En *J’attendrai*, el personaje llamado “YO”, claramente autorreferencial, pone el acento en dos tipos de traumas: por un lado, el de la experiencia vivida por el propio tío de José Ramón Fernández (Miguel Barberán, superviviente de Mauthausen), por otro lado, el trauma mismo de un legatario que no sabe tampoco cómo contarla:

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

[...] Nunca me atreví a preguntarle por la historia verdadera, desde aquel día. De modo que 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)

El lenguaje para acceder al trauma no esconderá las costuras, las fisuras cuarteadas de la memoria, materializándose en figuras de fragmentación, distorsión, distanciaci3n y metateatralidad. La fragmentaci3n extrema caracteriza obras como *Bizerta*, de Carles Batlle, o *Todos los que quedan*, de Raúl Hernández. En esta última, una mujer del presente

busca la verdad en un hombre del ayer, cuya identidad hecha añicos (si siquiera tiene rostro) se refleja formalmente en la escisión extrema de la estructura textual. La desconstrucción de las historias reproduce así, mediante un lenguaje atomizado, el trasfondo traumático, cuya restitución pulida resultaría inoperante.

Otro tema recurrente del corpus actual es la necesidad vital de acceder a la verdad, proceso trabado de vacíos e imposturas. En *Todos los que quedan*, la Mujer denuncia el complot institucional nacional para borrar las pruebas: “Misteriosamente, en España no queda nada. Pero acabo de venir de Alemania y allí me han dado más soluciones que aquí. Un registro de entrada en el campo de Mauthausen” (Hernández Garrido, 2013: 78). Ese vacío o indigencia memorial también se personifica en un Viejo de mil máscaras, reacio a la palabra: “Le ruego que lo dejemos” (107); “La rehúye” (107); “No me interesa” (108); “No insista” (108). El Viejo es, a su vez, trasunto del paso del tiempo en cuyos surcos queda engullida una verdad clamada por la Mujer, uno de tantos personajes errantes e incompletos en busca del eslabón perdido (en este caso, su padre). Las armas de la Mujer para adentrarse en el corazón de El Viejo concitan los motivos del “prohibido callar” y del deber de memoria:

MUJER: No me voy a mover de aquí. Hay muchas personas a las que su testimonio les será de mucha utilidad. Se lo debe a ellos.

VIEJO: ¿Qué yo le debo qué a quiénes? No me haga reír.

MUJER: Creo en lo que estoy haciendo. Creo que es necesario. Que tras tantos años de silencio, hay que darle la palabra a los que como usted han vivido bajo la represión. Gente que tras la guerra ha sufrido el exilio, otras guerras e incluso los horrores del nazismo. Como usted.

VIEJO: Las heridas nunca se cierran. Es mejor no remover lo que ya está pasado y olvidado.

(*La MUJER sonríe.*)

MUJER: Estamos en septiembre de 1983. La libertad ha vuelto a España. Hay una constitución, partidos políticos. La gente puede pensar, leer y escribir lo que quiera, puede hablar por la calle con libertad, sin sentirse vigilado. Es tiempo de recordar. Sin miedo. [...]

VIEJO: Me gustaría saber qué es lo que realmente quiere. (*EL VIEJO habla para sí.*) Han pasado demasiados años. España ha cambiado. Europa, el mundo entero. Yo ya casi no soy de este mundo. Todo lo que he vivido ha muerto. Hace tiempo que dejé de hacerme preguntas. Lo único que espero es que me dejen en paz. (Hernández Garrido, 2013: 109-110)

El truncamiento del ser (individual y social) ante la insuficiencia del saber (sobre el ayer) y en pos de la exigencia del deber (de memoria) son ejes estructurales del teatro concentracionario. La falta de transmisión generacional permite, pues, matizar el concepto de posmemoria tal como lo define Hirsch.

La alusión a la herencia no solo remite al deseo de filiación; es asimismo acto performativo de restitución por el cual rellenar los huecos, dar presencia a las ausencias:

VINCENT: No hace falta que me cuentes nada. He visto mucho ya. He visto miles de fotos. He visto lo de las cámaras de gas...

PEPE: [...] Nunca me has preguntado por esto.

VINCENT: Me daba vergüenza. Mi madre dijo que mejor no preguntarte, ya te lo he dicho. Y ya sabes lo que manda.

PEPE: Sí.

Los dos hombres, el viejo y el muchacho, se sonríen. Pepe reconoce por primera vez en su nieto ese humor con el que él se defiende de las cosas. Silencio.

PEPE: Era nuestra obligación. Hablar para que no se olvidaran de los muertos. Pero yo no he podido. No puedo. No puedo. Voy a abrir la boca y pienso “¿para qué?”. Son cosas que parecen mentira. Son cosas que la gente no quiere oír. (*Silencio.*) (Fernández, 2017: 72-73)

El nieto ha accedido a lo que Jan Assmann (2010) denomina una memoria “cultural”, institucionalizada, pero esta no suple el valor de una memoria biográfica o “comunicativa”, atesorada por el abuelo Pepe. Remendar el enmallado entre pasado y presente refuerza el carácter afirmado de los dramaturgos órficos, en cuyos textos dramáticos se plasma el pulso de una búsqueda (ética, metafísica): la indagación genealógica (retrospección obligada) tiene como objeto una regeneración identitaria individual y colectiva.

RESTITUIR LA HERENCIA: ¿CONFUSIONISMO, SATURACIÓN, ESTANCAMIENTO?

La corriente memorística no escapa a la acusación de decadentismo. La confusión de realidades es precisamente uno de los mayores combates de pensadores como Régine Robin (2003), quien denuncia sin resuello la amalgama de ideologías, ideas y luchas. El teatro de los herederos también aspira a combatir el confusionismo. La tarea de estos autores relevo es cuánto más ardua cuanto que con sus propuestas no solo tratan de ‘hacer memoria’, sino también de redimensionar en el presente unos valores a los que se les ha usurpado su patina universal por habérseles asociado durante largos y oscuros años al denostado proyecto político de la república española (*damnatio memoriae*).

Pero este proceso requiere antes una suerte de anagnórisis, el acceso al conocimiento del pasado. Es el caso del teatro que recupera la memoria de los españoles deportados a Mauthausen, un hecho de la historia española poco conocido, que se empieza a tratar desde la historiografía a partir de los años 2000 (Pike, 2004; Bermejo; Checa 2006) después de que Montserrat Roig firmara, en 1978, su estremecedor libro de testimonios *Noche y niebla. Los catalanes de Mauthausen*. No se trata de una recuperación mediática alejada de un compromiso colectivo. Como lo subraya Alain Parrau, hablar de los campos, de las fosas, del ayer nos debe conducir de algún modo a pensar los campos de hoy: “Les camps ne sont pas un simple moment de l’histoire du XX^e siècle: ils ne cessent de hanter notre présent comme une possibilité toujours actuelle” (Parrau, 1995: 12).

Con todo, la actual moda conmemoracionista (“síndrome de la estela”) evidencia las pantomimas mediáticas de una política de huera soflamas que acaba banalizando el peso del pasado (según Todorov) o degenerando su función (según Robin). Fracasa así la edificación de una cultura de la memoria justa. Según Rosana Murias, asistimos a una incapacidad para superar el duelo manifestada en el teatro por la reincidencia de una memoria literal frente a una memoria ejemplar, constructiva (Todorov, 1995). Esta visión parece confirmar una muy lenta progresión de nuestra cultura de la memoria desde que José Sanchis Sinisterra alumbrara, ya en los años 80, *¡Ay, Carmela!* como una posibilidad de duelo. Para Rosana Murias esa memoria literal “no es suficiente y

probablemente la obcecación en dicha tarea sea una de las causas del estancamiento del que adolecen [...] las políticas de la memoria en nuestro país” (Murias, 2017: 405).

Podemos preguntarnos si está estacándose este teatro de la memoria, preso entre la doble tensión del deber de memoria y la incapacidad de superar el trauma. Sin duda es la justicia el elemento clave que tapona el fluir normalizado del proceso. Es innegable que la necesidad de ‘saber’ y el deseo de ‘sanar’ siguen motivando obras mostrativas comprometidas con la dimensión testimonial. En cambio, pocas obras abordan abiertamente cuestiones relacionadas con el “procesamiento” distanciado de los hechos (y cuando lo hacen, caen sin piedad en la nivelación ideológica, como en *Todos los que quedan*). Las palabras de Wilfried Floeck y Anabel García abundan en esta conclusión:

Lo que llama, además, la atención es que en el teatro de la memoria esté ausente casi por completo –salvo en los escasos casos mencionados– la visión de los vencedores. ¿Hasta qué punto podríamos hablar de un corsé memorial en el que se meten los dramaturgos a la hora de escribir sobre la memoria? Quizá, casi 35 años después de la muerte de Franco, sea simplemente todavía demasiado temprano para que la sociedad española pueda asumir una revisión verdaderamente equilibrada y normalizada del pasado reciente nacional, sin que se abran viejas cicatrices. Esperemos que, más temprano que tarde, se dé este próximo paso en la cultura de la memoria en la Península, tan necesario para una democracia estable, viva y plural, un paso que, seguramente, dejará también huella en la producción dramática española, introduciendo nuevos temas y lenguajes en el teatro de la memoria. (Floeck; García Martínez, 2011: 115)

La saturación de temas y lenguajes aboca sin duda en lo que el fenómeno memorístico quería precisamente evitar: cierto monolitismo, o incluso reduccionismo, en el tratamiento de la problemática memorística, que refleja, no obstante, la dificultad de avanzar hacia una memoria apaciguada. El teatro concentracionario es sintomático de una “tara” social, en el sentido que da Le Goff: la tara es un defecto, consecuencia de una “negación o una amnesia forzada que acaba debilitando la construcción del tejido colectivo de una sociedad” (1988: 108). Por otro lado, el síndrome de la mundialización también hace mella en este teatro que lucha en un contexto de desencanto contra la trivialización de los ideales fundadores de discursos humanísticos. Este estado parece corresponder a lo que Hannah Arendt llama la brecha entre el pasado y el futuro: “un intervalo en el tiempo [...] determinado por cosas que ya no están y por cosas que aún no están” (en Hartog, 2003: 51).

Es menester reconocer que nos hallamos aún en la ‘prehistoria’ de una “posmemoria” capaz de zanjar el problema de las zanjas, de las fosas, de los fantasmas. Pero el teatro concentracionario es, a pesar de todo, un botón de muestra de cómo el teatro de la memoria combate la errancia, recomponiendo la transmisión del pasado para mejor edificación del presente.

BIBLIOGRAFÍA

- AMO SÁNCHEZ, Antonia (2017): “El teatro como *docu-memento*: conexiones y paradojas entre materiales históricos y ficción teatral”, en Romera Castillo, José (ed.): *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000-2016)*, Madrid: Visor Libros, pp. 385-397.
- AZNAR SOLER, Manuel; LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (2017): *Diccionario bio-bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Editorial Renacimiento.
- ANGEL-PEREZ, Elisabeth (2006): *Voyage au bout du possible. Les théâtres du traumatisme de Samuel Beckett à Sarah Kane*, Paris: Klincksieck.
- ARBUÉS, Jesús (2015): *Ligeros de equipaje*, Huesca: Viridiana.
- ASSMANN, Jan (2010): *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, Paris: Aubier.
- AUB, Max (2007): *Morir por cerrar los ojos*, Sevilla: Renacimiento.
- BATLLE, Carles (2002): “Bizerta 1939”, *Els Marges*, 69, pp. 45-52.
- BERMEJO, Benito; CHECA, Sandra (2006): *Libro memorial. Españoles deportados a los campos nazis (1940-1945)*, Barcelona: Editorial Lunwerg.
- BUREN, Rubén: *186 escalones* (texto inédito amablemente cedido por el autor).
- CATE-ARRIES, Francie (2012): *Culturas del exilio español entre las alambradas. (Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945)*, Barcelona: Anthropos.
- COQUIO, Catherine (2015): *La littérature en suspens. Écritures de la Shoah: le témoignage et les œuvres*, Paris: L’Arachnéen.
- ETTE, Ottmar (2010): “Campos, vivencias y convivencias: Emma Kann, Jorge Semprún y las literaturas sin residencia fija”, en Sicot, Bernard (ed.): *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nos jours)*, Nanterre: Université Paris Ouest Nanterre La Défense, pp. 503-530.
- FASSIN, Didier; RECHTMAN, Richard (2011): *L’empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Paris: Flammarion.
- FERNÁNDEZ, José Ramón (2017): *J’attendrai*, Valencia: Alupa.
- FLOECK, Wilfried; GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel (2011): “Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975”, en Reinstädler, Janet (ed.): *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 97-120.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel (2016): *El telón de la memoria. La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*, Hildesheim: Olms Verlag.
- GRACIA, Teresa (1984): *Las republicanas*, Valencia: Pre-textos.
- HARTOG, François (2003): *Régimes d’historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris: Seuil.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2013): *Todos los que quedan*, Murcia: Universidad de Murcia.

- HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York: Columbia University Press.
- HIRSCH, Marianne (2015): *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del holocausto*, Barcelona: Carpe Noctem.
- LE GOFF, Jacques (1988): *Histoire et mémoire*, Paris: Gallimard.
- LLORENTE, Mariano; RIPOLL, Laila (2014): *El triángulo azul*, Madrid: CDN.
- MALKIN, Jeanette R. (1999): *Memory Theater and Postmodern Drama*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- MESNARD, Philippe (2007): *Témoignage en résistance*, Paris: Stock.
- MURIAS, Rosana (2017): “Recuperando la memoria. Dos propuestas: *El triángulo azul* de Laila Ripoll y Mariano Llorente y *Lígeros de equipaje* de Jesús Arbués”, en Romera Castillo, José (ed.): *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*, Madrid: Verbum, pp. 398-407.
- ORRIOLS, Álvaro de (2008-2009): “Españoles en Francia”, *Laberintos*, 10-11, pp. 222-285.
- PARRAU, Alain (1995): *Écrire les camps*, Paris: Belin.
- PIKE, David W. (2004): *Mauthausen. L'enfer nazi en Autriche*, Toulouse: Editions Privat.
- PIKE, David W. (2008): *Españoles en el holocausto*, Barcelona: Debolsillo.
- RICOEUR, Paul (2000): *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris: Seuil.
- ROBIN, Régine (2003): *La mémoire saturée*, Paris: Stock.
- SANSANO, Gabriel (2014): “De fosses i fantasmes. Memòria, trauma i identitat en l'escena catalana actual”, *Journal of Catalan Studies*, 17, pp. 4-22.
- SEMPRÚN, Jorge: *Gurs: una tragedia europea* (inédito amablemente cedido por Manuel Aznar Soler; de próxima publicación en *Teatro Completo* de Jorge Semprún, Sevilla: Editorial Renacimiento).
- SHALAMOV, Varlam (1993): *Tout ou rien. Cahier I. L'écriture*, Paris: Verdier.
- SICOT, Bernard (coord.) (2010): *La littérature espagnole et les camps français d'internement (de 1939 à nos jours)*, Paris: Regards/15.
- TODOROV, Tzvetan (1995): *Les abus de la mémoire*, Paris: Arléa.
- TRECCA, Simone (2016): “Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último”, *Cuadernos AISPI*, 7, pp. 79-94.
- WIEVIORKA, Annette (1998): *L'ère du témoin*, Paris: Plon.