

Perros en danza de María Velasco: entre memoria y postmemoria

Giovanna MANOLA
Università degli Studi di Catania

Resumen

La obra teatral *Perros en danza* de María Velasco González combina los testimonios y una precisa reelaboración dramaturgica en la que intervienen historia e intrahistoria, canciones del pasado y música contemporánea, en la que se pierde el rigor histórico a favor del tiempo subjetivo de la memoria. Esta se hace activa asumiendo los rasgos de la postmemoria, a través de cuentos y testimonios que pasan a la generación presente, incluso a nivel emocional. Los recuerdos que toman vida en el escenario a través de unos personajes diferentes por clase social e ideología, devuelven al espectador lo cotidiano de la época que va desde la Segunda República hasta la Guerra Civil, en las casas, por las calles, en los cafés cantantes y motivan la necesidad de recordar sin prejuicios una época atormentada. La obra, útil y legítima, lleva a la revisión de convicciones sobre el pasado y a cuestionarse sobre eventos históricos universales, para que vuelvan a significar algo para un público contemporáneo.

Palabras clave: María Velasco, intrahistoria, Guerra Civil, postmemoria, teatro.

Abstract

The play *Perros en danza* by María Velasco González combines the testimonies and a precise dramaturgical reworking in which history and intrahistory, songs from the past and contemporary music intervene, in which the historical rigor is lost in favor of the subjective time of memory. This becomes active assuming the features of postmemory, through stories and testimonies that pass to the present generation, even at an emotional level. The memories that take life on stage through characters, different by social class and ideology, outline to the public the everyday life of the period that goes from the Second Republic to the Civil War, in the houses, in the streets, in the nightclubs and motivate the need to remember a tormented age without prejudice. The work, useful and legitimate, leads to the revision of convictions about the past and to questioning about universal historical events, so that they can mean something for a contemporary audience.

Key words: María Velasco, intrahistory, Civil war, postmemory, drama.

INTRODUCCIÓN

Acercarse al teatro de la memoria y de la postmemoria es una experiencia de gran enriquecimiento cultural y emocional, puesto que permite sumirse completamente en la

historia que fue vivida en primera persona por la gente común, en su día a día, sin limitarse al usual ‘cuento’ narrado en los manuales, escritos con cuidado por los ganadores. La Historia excluye a menudo la ‘memoria’ y las ‘microhistorias’, tal como sostiene también Halbwachs (Baccarin, 2017: 2), porque las historiografías se basan casi siempre en un uso social y político de la reconstrucción de los hechos a partir de unas fuentes. Por otro lado, según Halbwachs (Baccarin, 2017: 2-3), la memoria colectiva no tiene saltos o cesuras significativas como la historia; siempre hay un *continuum* con límites inciertos e irregulares. De tal forma, la memoria se hace activa cuando asume los rasgos de la postmemoria, porque se basa en cuentos y testimonios que pasan a nuevas generaciones que no vivieron esas experiencias y que los hacen propios, incluso a nivel emocional. *Perros en danza*¹ de María Velasco González deja una huella imborrable y engloba una riqueza enorme, debida a la perfecta combinación de testimonios históricos y una precisa reelaboración dramaturgica.

Con este ensayo, queremos analizar los aspectos más relevantes de la obra dramática de María Velasco que transforman la memoria colectiva en un texto postmemorial. El interés reside en las etapas que llevaron a la dramaturga desde los testimonios directos hasta la reelaboración artística y la ficción teatral. Más allá de una investigación sobre los documentos y los personajes históricos del texto dramaturgico, hemos querido desentrañar la veracidad histórico-política y el aspecto emocional de las palabras y de las actitudes de los personajes ‘anónimos’. ¿Por qué la autora rehúye del orden cronológico? ¿Qué valor asume la presencia de un abanico tan amplio de seres humanos?

“La experiencia personal” escribe Velasco (2011: 9) “es una herramienta para el historiador, puesto que la Historia, en mayúscula, se compone de millares de historia, en minúscula”. Por consecuencia, los planteamientos teóricos de este análisis remiten por un lado a la idea de la intrahistoria unamuniana y, por otro lado, al concepto de postmemoria acuñado por Marianne Hirsh. María Velasco representa aquella “generation after those who witnessed cultural or collective trauma” (Hirsh, 2008: 106) –en este caso, el trauma de la Guerra Civil– y que se relaciona por medio de historias, imágenes y actitudes con la generación que la precede. “Los acontecimientos ocurrieron en el pasado, pero sus efectos siguen en el presente”² (Hirsh, 2008: 107) y el arte y la literatura, según Hirsh, son medios fundamentales para conocer la historia.

Asumimos para *Perros en danza*, por lo tanto, la posición de Faber quien, comentando algunos análisis de obras cuyo tema es la Guerra Civil, subraya que “el aparato conceptual o teórico que dirige el análisis (memoria, postmemoria, trauma) también trasciende lo literario o ficticio” (Faber, 2014: 5). Veremos cómo la obra de María Velasco sirve también para delinear las dinámicas socio-políticas españolas de aquella época, para equilibrar el peso dado a la dimensión subjetiva y moral. De hecho, al analizar *Perros en danza* no fue posible prescindir de los motivos políticos que están a

¹ Estreno en la Sala Cuarta Pared de Madrid el 24 de noviembre de 2011, dirección de Pablo S. Garmacho.

² La traducción es mía.

la base de la Guerra Civil y que hacen del caso español, según Faber, un caso controvertido y diferente del caso del Holocausto.

LA MEMORIA SE HACE POSTMEMORIA

María Velasco se formó en historia, teoría y estética cinematográfica en la Universidad Complutense, en la Real Escuela Superior de Arte Dramático y en la Universidad de Alcalá. Entre sus obras destacan *Günter, un destripador en Viena* (2009), *Manlet* (2012), *La ceremonia de la confusión* (2013), *Lorca al vacío* (2016) y *La soledad del paseador de perros* (2017).

Perros en danza apareció en 2010 en el Catálogo de Textos teatrales Marqués de Bradomín por haber obtenido el accésit en el Premio homónimo. Leer la obra significa darse una zambullida en la historia española de los años treinta, desde la Segunda República hasta la Guerra Civil, a través de la memoria individual y colectiva de los testigos que la autora entrevistó en la Residencia de San Julián y San Quirce Barrantes de Burgos. En un intercambio de mensajes con la autora, el pasado 27 de octubre 2018, María me contó que se fue a esa residencia para entrevistar a los ancianos no por una elección debida a la tipología del grupo, sino por la posibilidad que se le ofreció por trabajar su padre en aquel lugar. En aquella ocasión, grabó audios de todas las entrevistas que, lamentablemente, no conservó. Sin embargo, esas voces quedan grabadas en el texto y corresponden a esa memoria individual y colectiva de que se hablaba antes: testimonios directos de lo que fue aquella época y qué significó en la vida cotidiana de la gente común. María les preguntó abiertamente sobre la guerra y la mayoría incurrió en anécdotas, haciendo hincapié, sobre todo, en su propia experiencia vital. La impresión de la autora fue que “estaban bastante despolitizados”³ (Manola; Velasco, 2018). María no se limitó a los ancianos de la residencia y, en otra ocasión, logró entrevistar directamente a la poetisa Angelina Gatell, “mujer intelectual y con mucho mundo a sus espaldas” (Manola; Velasco, 2018), que le abrió las puertas de su casa, una casa-museo en la que la dramaturga pudo acoger su memoria, esta vez mucho más politizada.

Canciones originales de la época, que en algunos casos le fueron cantadas en primera persona por los testigos, y la película documental *Los caminos de la memoria* de Peñafuente pueden considerarse documentos históricos de pleno derecho y completan el marco del rico material que María cuidadosamente recogió. Posteriormente, su sensibilidad, su usual escritura peculiar y crítica, las emociones y las impresiones nacidas de ciertos acontecimientos y personajes que más la impactaron, le consintieron componer un puzzle que nos cuenta la cotidianidad, la muerte, el abandono, el miedo, el dolor, la maternidad, las necesidades y el amor con una veracidad que permite catalogar la obra como teatro de la postmemoria. Un teatro que habla con voz clara y directa incluso a quien no es español, para que se plantee preguntas, para “movilizar el *punctum* que lanza la relación entre historia y memoria”⁴ (Combe en Hirsh, 2008).

³ Citas recogidas de la entrevista que le hice a la dramaturga el 27 de octubre de 2018.

⁴ La traducción es mía.

EL FRESCO DE LA MEMORIA

Perros en danza es un fresco pintado por María Velasco recomponiendo “el coro de los testimonios en un marco global y coherente”⁵ (Baccarin, 2017: 6), sin traicionar ninguno, sin falsificar lo que sus testigos le refirieron, para que fuera sí una reconstrucción artística, pero al mismo tiempo fiable. Eso permite al espectador vivir la misma sensación “personal, profunda, visceral”, según José Miguel Vila (2018), del que vuelve a su casa de la infancia y “se topa con unas docenas de fotos [...], ve cómo resucitan los recuerdos de viejos amigos [...] ya perdidos en el intrincado laberinto de la memoria”. Y es necesario que eso ocurra para hacer justicia con las víctimas de esa época, de un bando o del otro, puesto que el objetivo de la pieza, hábilmente sintetizado en el título, es el de “sacar del olvido un argumento provocando desorden y discusiones, como a menudo sucede en España cuando se vuelve a hablar de su historia reciente” (Fox, 2016: 128). Precisamente el rol de la Historia resulta fundamental en la obra de María Velasco, sobre todo la que abarca el periodo de la Guerra Civil, centrándose, en particular, en cómo “la Historia universal se proyecta en las historias individuales”⁶ (Manola; Velasco, 2013).

Los recuerdos cobran vida en el escenario devolviéndonos imágenes de lo cotidiano, nunca alejados de la veracidad histórica, gracias a constantes referencias a hechos, lugares y figuras específicas y realmente existidas. Por ejemplo, en el reparto de personajes aparece Jean, cuyas palabras, acciones y características nos permiten reconocer en su figura al poeta, escritor, dramaturgo francés, rebelde y marginado Jean Genet, que vivió en esa época en el Barrio Chino barcelonés, lugar de delincuencia y prostitución. Las voces cuentan que él solía travestirse de mujer y prostituirse en el café cantante más famoso de la época, La Criolla. La segunda escena nos presenta uno de esos locales de ocio, donde “convivían los sectores más maltratados, anarquistas... junto a cierta burguesía, aristocracia” (Villar en Caravaca, 2017): al hablar con Jean y Juan, dos homosexuales, el Guardia cita la Ley de Vagos y Maleantes, del 4 de agosto de 1933, aprobada por la II República, referente al tratamiento de los vagabundos y los nómadas, luego modificada por el Régimen Franquista para incluir en la represión también a los homosexuales. Sin embargo, como cuenta Paco Villar, los homosexuales fueron “estigmatizados [...] tanto por los conservadores como por la izquierda más radical” (Caravaca, 2017). Volvemos a encontrar al personaje de Jean en la escena veintisiete, en el intenso diálogo con Isabel, a la cual cuenta lo que significó la Batalla de Ciudad Universitaria, un acontecimiento de gran importancia histórica, ocurrido en Madrid del 15 al 23 de noviembre de 1936, en el que las milicias republicanas, ayudadas por las Brigadas Internacionales, intentaron defender la capital contra el ejército de sublevados. La memoria de esa famosa batalla nos llega a través de los ojos y de la experiencia de un hombre, de un alistado del bando republicano que, empujado por la ingenua curiosidad de Isabel, nos transmite la despersonalización provocada por la guerra que convirtió a los individuos y, luego, a los muertos en números.

⁵ La traducción es mía.

⁶ Citas recogidas de la entrevista que le hice a la dramaturga el 9 de marzo de 2013.

Sin demasiada retórica, excepto, pretendidamente, en la impactante escena del fusilamiento de Inés, la autora nos lleva al corazón de los que murieron o mataron en la Guerra Civil, al sincero y dramático enfrentarse a la “arbitrariedad más absoluta” de la guerra, de la lucha entre “hermanos” (Velasco, 2010: 112), como la define Pablo en la escena quinta, en la que es imprescindible ser fuertes y capaces de matar sin pensarlo y sin remordimientos. Pablo es un militar, sin embargo su voz no muestra nunca el extremismo más estricto, tanto que su reflexión final, en la penúltima escena de la pieza, encierra el desolador vacío existencial que dejó la experiencia de la guerra en los individuos, fueran del bando que fueran, y en particular en él, que perdió su juventud y a la mujer que amaba.

¿Quién va a devolverme ese tiempo de mi juventud? Nuestra juventud compartida no existe. [...] ¿Quién me la devuelve a ella? [...] Ahora está muerta. Fría como la piedra, sin aliento. [...] Al 39 lo llaman el año de la Victoria, pero yo... yo no he ganado. (Velasco, 2010: 160)

María Velasco, preocupada en presentar el gran abanico de personalidades compuesto por los seres humanos, interpreta la muerte también desde un punto de vista irónico, a través de los personajes de Ángel y Domitilo. En efecto, en la escena octava, Domitilo se improvisa cura para responder a la solicitud de Ángel de darle la absolución. El dramatismo del acercarse de la muerte del miliciano es mitigado por la irónica intervención del mismo que se da cuenta de que la hora fatal está a punto de llegar, porque, siendo él ateo, de repente tiene ganas de rezar. Por otro lado, Domitilo, en la escena trece, prefiere admitir su cobardía, abandonar a su pareja embarazada y escaparse de una muerte segura. Al fin y al cabo, la humanidad es un conjunto de diferentes caracteres entre los cuales se encuentra también el que no está politizado, no basa su vida en ideales sino en la supervivencia cotidiana, tal como Domitilo admite: “No soy leal a la República, solo al miedo” (Velasco, 2010: 123).

El texto dramático no sigue un orden cronológico, por lo tanto son las referencias a momentos y personajes históricos que nos ayudan a situar las escenas en una época precisa, confirniéndoles, al mismo tiempo, un valor documental. Por ejemplo en la escena novena, Pilar, mujer burguesa, que por su nombre y sus ideas nos recuerda a la hermana de Primo de Rivera, teme ‘perder la cabeza’ como María Antonieta si en las elecciones de 1936 ganara el Frente Republicano; su aportación como personaje en la obra resulta fundamental para recibir las impresiones, los miedos, la ideología de los pertenecientes a la clase que apoyó al ejército y a la Iglesia, haciéndose portavoz de esos valores tradicionales que exaltó el nacionalismo franquista y que precisamente Pilar Primo de Rivera recopiló en unos libros dedicados a la mujer. En la sexta escena, Domitilo cita la famosa frase de Calvo Sotelo, ministro durante la dictadura de Primo de Rivera, quien se despidió de sus hijos diciendo que llamaría de la comisaría si no le mataban. Sotelo fue efectivamente matado por represalia después de la muerte del republicano José del Castillo. Un episodio histórico toma significado por ser personalizado en la experiencia de una persona común, Domitilo, cuya cita sugiere la macabra ironía del repetir las mismas palabras de un personaje histórico y de un episodio conocido, en el

acontecimiento de la vida de un hombre cualquiera que podría ser víctima, aunque no tan famosa como Sotelo, como lo fueron muchos otros desconocidos asesinados.

Jean Genet no es el único personaje histórico que se incluye en el texto; María Velasco toma prestadas de la historia también las figuras del famoso fotógrafo Robert Capa y de su compañera Gerda Taro; a ella, la dramaturga trata de restituir la importancia que cobró su trabajo de reportera en la Guerra Civil, aunque la memoria histórica sigue recordando sobre todo a Capa por su famosa foto *Muerte de un miliciano*. Gerda Taro, como precisa la misma autora en una nota al texto en la escena catorce, “publicó un importante reportaje sobre la primera fase de la batalla de Brunete el 22 de julio de 1937 en la revista *Regards*” (Velasco, 2010: 125). En la escena catorce, Gerda dialoga con Inés a la cual refiere su intención de “convertir a los lectores (americanos) a la causa republicana” (Velasco, 2010: 125). Más adelante, en la escena veinticuatro, le volvemos a encontrar en un momento de intimidad con Robert, en la cual se muestra la parte más humana del personaje histórico, se explicitan las verdaderas razones que la empujaron a fotografiar y que la convencieron a pasar a la acción, no solo a través de las fotos. De hecho, la fotógrafa seguirá, con gran coraje y fe revolucionaria, las batallas en primera línea, dejando memoria, con sus fotografías, de combates, muerte, bombardeos, caos, hasta morir en un accidente, atropellada por un camión. El episodio es citado en la obra por la voz de una radio que reproduce fielmente la noticia comunicada por el periódico *Ce soir* en esa ocasión trágica. No es casual la conexión temática con la escena siguiente, el fusilamiento de Inés. Los perdigones disparados por el anónimo Soldado lentamente matan a la mujer, tal como el nacionalismo quiso silenciar al sexo femenino, relegarlo al rol de ama de casa, privada de la libertad de estudiar y pensar. Inés, como una heroína clásica, muere mirando al enemigo a la cara y sigue gritándole todos los derechos a los que no quería renunciar, hasta la muerte. El soldado, por su parte, le responde con frases tomadas de los manuales de la Sección Femenina de Pilar Primo de Rivera, donde se delinean los deberes de la mujer, sumisa al hombre, rasgo característico de la ideología franquista.

En la obra, como en la realidad, noticias y rumores se mezclan, se superponen, transmitidos por los personajes en un juego de omnisciencia con el público que, conocedor de la Historia y de cómo se desarrollaron ciertos acontecimientos, puede representar un ‘oráculo’ del futuro, aunque desconozca el destino de cada personaje. En la escena once, Secun, por lo que había oído, refiere a su amo, el Marido burgués, la posibilidad de ser indemnizado tras la expropiación de sus bienes. El diálogo entre Inés y Pilar, en la escena veintinueve, nos proporciona una serie de rumores a través de dos mujeres que representan dos puntos de vista opuestos: por un lado Inés exalta la legitimidad de la República, la necesidad de la libertad que “sólo hay que aprender a gestionar” (Velasco, 2010: 146), considerando exageraciones las noticias que refieren los periódicos, relatadas por Pilar, según las cuales “desentierran a las monjas de clausura, les suben el hábito” o que “iban a vender la carne de los curas a cuatro pesetas” (Velasco, 2010: 146). Aunque Pilar parece presentada como la reaccionaria, con ciertas ideas limitadas y estrictas, a su voz la autora ofrece un parlamento que encierra el sentido de la libertad: “No te rías de mí. Lo que digo es que si quiero llevar este crucifijo en el

pecho, nadie tiene por qué quitármelo” (Velasco, 2010: 147). Y en ese momento el espectador simpatiza con el personaje, por su necesidad de expresar sin restricciones su confesión religiosa, hecho que indirectamente critica el extremismo anticlerical que se produjo en el bando republicano.

Diferentes personajes, clases sociales, puntos de vista e ideologías motivan la necesidad de recordar y de hacerlo sin prejuicios, sólida base sobre la cual se construye la obra, fruto de la interpretación artística de una mujer del presente que quiere hablar a gente del presente. María echó mano de fuentes históricas y testigos directos y readaptó los materiales a través de una puesta en escena, una escenografía y músicas que pudieran sonar a los contemporáneos mientras, al mismo tiempo, perturban voluntariamente la percepción habitual del naturalismo de la escena, para contar un hecho pasado con sugerencias emocionales más cercanas al espectador. Con su teatro de la postmemoria, María Velasco llena ese vacío, del que habla Bidussa (Baccarin, 2017: 5), que se produce en el momento de la desaparición de los testigos cuyas voces no solo son reproducidas, sino que suscitan preguntas y reflexiones. Entre estas, por el carácter histórico de la pieza, la autora afirma que tuvo que considerar y valorar las diferencias de tipo sexual, reforzando ciertas figuras femeninas, como he subrayado anteriormente, puesto que la República “consiguió unos logros en cuanto a la igualdad que el golpe militar y la dictadura echó a perder” (Manola; Velasco, 2013). En la obra se presentan ante los ojos del espectador diversas figuras de mujeres, cada una con su personalidad, diversos niveles culturales y opiniones políticas, diversas formas de vivir la feminidad y la relación con el otro sexo; sin embargo, cada una tiene su valor en la intrahistoria que María nos relata, ofreciendo el mismo espacio vital en su texto a cada mujer. Emerge la independencia, la libertad y el derecho a la instrucción de Gerda y de Inés, la necesidad de Pilar de seguir apoyándose en las tradiciones y las costumbres, el deseo físico de un hombre en Felipa y la necesidad de tener una figura varonil que la proteja en Isabel. María delinea esas figuras con cariño, sin evidentes prejuicios, dándole a cada una su importancia por la misma razón de ser seres humanos, verdaderos cuerpos y almas que vivieron la Historia. Es verdad que, quizás, ella simpatice más con algunas, que por su coraje y determinación, se convierten en iconos del feminismo: conocidas, como Gerda, o desconocidas, como Inés. De hecho, María confirma su afición a este personaje para el cual construye una de las escenas, analizada precedentemente, más impactantes de toda la obra.

FIABILIDAD Y POSTDRAMATISMO

Representar el dolor individual y colectivo en una obra de ficción podría resultar difícil y llevar a resultados estériles y fríos, si el que se encarga de hacerlo no ha vivido en primera persona esos acontecimientos. En España ha habido muchas ficciones sobre la Guerra Civil que, sin embargo, caían en los mismos clichés, según María Velasco; ella, en cambio, quiso desafiar la tradición del género del realismo social utilizando un discurso “más postdramático” basado en “una estructura más fragmentaria y anacrónica” (Manola; Velasco, 2013) en la que se mezclan documentos históricos y

ficción, sin caer en la trampa del necesario naturalismo o de la estéril objetividad. Si las referencias a épocas, personas y espacios reales confieren fiabilidad al texto, por otro lado la autora quiere “asimilar el tiempo subjetivo de la memoria” (Velasco, 2010: 101, nota) y mezcla los recuerdos, sin respetar el rigor histórico. De hecho, lo que recordamos, según Hannah Arendt, no tiene como tal ningún índice temporal, puesto que solo lo que es olvidado se transforma en pasado (Baccarin, 2017: 2).

A este propósito, me pareció muy interesante la elección de María Velasco de entrevistar a los testigos de dos en dos o en grupo. En el primer caso, me escribió la autora, los ancianos no conversaban solo con ella, “sino que establecían un diálogo y, a veces, una discusión entre ellos” (Manola; Velasco, 2018), hecho que le permitió dinamizar las entrevistas y quitarles un excesivo pudor. En el segundo caso, aunque tuvo que limitar sus preguntas por ser controlada por monitores –se trataba de una residencia gestionada por monjas–, vio con placer que en el grupo se repetían las dinámicas de una clase de niños. El reiterarse de ciertas actitudes, de ciertos pensamientos, de precisas emociones hace que esos se fijen en la memoria de quien escucha como si fueran propios. Si la persona posee una marcada sensibilidad, como en el caso de María Velasco, será capaz de sintetizarlos y volver a proponerlos en su versión del ‘cuento’. La fuerza de esta obra reside precisamente en esto: el impacto emocional, sobre todo de algunas escenas, en un espectador que, en la mayoría de los casos, no ha vivido tales experiencias.

Una imagen de gran fuerza es, por ejemplo, la de Inés desfilando con la cabeza rapada y los retortijones por el aceite de ricino. María, que afirma compartir “su visión idealista, a menudo, ingenua” (Manola; Velasco, 2013), escuchó la canción que se asocia a esta escena de la propia voz de una mujer-testigo que vio con sus ojos ese trágico desfile protagonizado por una joven republicana y que resultó a sus ojos vejatorio y doloroso. *Pelona sin pelo*, cuya letra Inés canta a conclusión de la pieza, nos conecta directamente a una costumbre de posguerra de los nacionales que solían rapar la cabeza a las mujeres republicanas y luego les hacían pasear por los pueblos para mofa de los vecinos. Buscando informaciones sobre la canción, topé con un reportaje de *El País* sobre una de estas mujeres, Ana Macías, sevillana, que contó los detalles de esa costumbre y que me ayudó a reconstruir la atmósfera de ese momento en el escenario, el maltrato y las vejaciones de las cuales ella misma fue víctima. Como en el caso de Ana, quien no sabía ni escribir ni leer y que guardó en su memoria esa humillante experiencia hasta el momento de contársela al periódico nacional, la mujer que le cantó el romance a María Velasco transmitió con ese el dramatismo de esas escenas vistas con sus ojos. Quizás su identificarse con los personajes, como María admite, empatizando con ellos, incluso con los que tenían puntos de vista muy diversos de los suyos, le permitió ‘sentirlos’ profundamente y, de tal manera, representarlos de manera tan fuerte, impactante y verdadera.

Lo trágico de ciertos momentos es subrayado también por la música rock, elemento sugerente que transmite el dramatismo y habla metafóricamente a la parte sensorial del espectador, tal como hace la visión de ciertos elementos en escena. La telaraña de la historia es simbolizada por el “bosque de objetos” (Velasco, 2010: 105,

nota) que se convierte, como si aquellos fueran *petites madelaines*, en el juego metonímico de la autora para llamar a la memoria momentos específicos del pasado. De hecho, las artes plásticas y la música pueden llevar al dramaturgo a “interesantes búsquedas y traducciones de la literatura dramática en escena” (Manola; Velasco, 2018). De tal manera, María habla al hombre del presente con lenguajes teatrales que son propios de su tiempo, pero que se hacen vehículo de las emociones, de los pensamientos y de las acciones de su tiempo que pueblan la intrahistoria. Como escribió con palabras sugerentes Lomana:

Todos se mueven a una, todos tienen el objetivo común de hacer llegar al público las historias de estos hombres y mujeres que forman parte de nuestro ADN, y cuyas identidades podrían ser perfectas equivalencias al círculo vital de los familiares que muchos de nosotros perdimos en la guerra. (Lomana, 2018).

El conjunto de canciones tradicionales de la época que entonan los personajes, nos da indicios sobre momentos y épocas determinadas, además de ponernos en un bando o en otro, sin que sea necesaria la identificación política. Si *Pelona sin pelo* se asocia a los nacionalistas, el *Himno de Riego*, cantado con letras anticlericales por Inés y Juan, fue utilizado como himno de la Segunda República, recordando al teniente Riego, símbolo de los liberales que se sublevaron contra Fernando VII en el siglo XIX. Otra canción que se sitúa en la época de la Segunda República, pero de ninguna relación política, como el personaje que la entona –Domitilo–, es *María Magdalena*. No podía faltar, en el afán de veracidad histórica, la referencia a Federico García Lorca, a su asesinato contado por Jean a Isabel a quien le anuncia, con miedo, que “mataron a ese poeta de Granada, le dieron unos tiros en el culo; algunos dicen que por rojo, otros que por marica” (Velasco, 2010: 143). El poeta granadino es citado otra vez por un personaje del bando de izquierda, Juan, quien canta unas letras de *El Café de Chinitas* al finalizar el teatrillo con Inés para recaudar dinero a favor del socorro rojo. Quizás el momento más entretenido de la pieza es la exhibición de Jean en el café cantante donde interpreta *Polichinela*, canción que sugiere de inmediato el recuerdo de la época, de los lugares y del cine de posguerra; en efecto, la memoria común recuerda ese cuplé en la versión de Sara Montiel, en la película *La violetera* (1958). En relación a esta escena, Pablo, casi como narrador externo, pinta la imagen de una España que quería olvidar los horrores de la guerra y lo hacía acudiendo a los cabarets para asistir a espectáculos del género chico. “Esto es España: miseria entre canciones de amor infeliz y gesto heroico” (Velasco, 2010: 130), dice Pablo, en total antítesis con la letra del cuplé que representa, más bien, la canción ligera.

LEGITIMIDAD Y UTILIDAD DE *PERROS EN DANZA*

Perros en danza me parece una obra útil y legítima desde el punto de vista moral, social y político, incluso para quien no es español y no vivió, ni siquiera indirectamente, la tragedia de la Guerra Civil. Concluida su lectura/visión, se siente la profunda

necesidad de revisar convicciones y prejuicios sobre el pasado y el presente, y este cuestionarse es el verdadero objetivo de quien intente hacer una revisión de acontecimientos históricos universales para una reconstrucción positiva del presente.

La obra deja que emerjan del coro de voces algunas de las cuestiones que caracterizaron esa época, tal como la antítesis extremista de posiciones de los españoles que andaban “detrás de sus sacerdotes con una vela o con una estaca” (Velasco, 2010: 109), sin término medio, como refiere Juan. Pablo informa que los obispos bendecían a los rebeldes y sus armas, afirmación que oculta, detrás de la aparente razón que le confiere el personaje, una crítica a la institución de la Iglesia y a su rol de simpatizante del ejército. “Mientras en España siga reinando Dios, no habrá República posible” (Velasco, 2010: 121) es una de las frases que, probablemente, se escuchaban por las calles, junto con otras que María Velasco utiliza en un par de escenas creando un coro de voces que venían de personas y bandos diferentes, en una superposición que acaba por darles a todos la misma importancia. La Iglesia, ente de gran poder social y político en España desde los Reyes Católicos, perdió su influencia en favor de tesis anticlericales durante la II República que legisló en pos de separarla del Estado. Por eso, al estallar la Guerra Civil, casi la totalidad de la jerarquía eclesiástica se puso de parte de los militares, por unos intereses que iban más allá de lo religioso. Por otro lado, es cierto que la Iglesia católica sufrió persecuciones y violencias con homicidios y destrucción de templos. Las letras anticlericales cantadas por Inés y Juan, “si supieran los curas y frailes, la paliza que les vamos a dar” (Velasco, 2010: 110), sugiere la actitud de los republicanos que, según afirma Isabel, era la de tirar “por tierra la religión para imponer otro dogma: el ateísmo” (Velasco, 2010: 129), privando de la libertad de práctica religiosa a la gente.

El enfrentamiento de clases sociales es otro tema que se explicita en la obra, en particular en la escena once en la cual Pilar y su marido –burgués, precisa la autora– intentan convencer a su doméstica Secun para que vote contra la República. Las voces según las cuales los “jornaleros” envidian a los burgueses “porque comen pan con miel y nueces, porque envían a sus hijos a los mejores colegios, porque las mujeres de los ricos huelen mejor” (Velasco, 2010: 118) y por eso les van a cortar la cabeza, asustan a Pilar y preocupan a su marido. De este diálogo y de la escena treinta y uno en la que volvemos a encontrarla con aspecto indigente, Secun emerge como la verdadera víctima: de su ingenuidad, del deseo de objetos y prendas de las señoras de la alta sociedad, de la necesidad de sustentarse, de un marido que la abandona. Sin embargo, María Velasco le devuelve el derecho de hablar en la obra, de representar a las mujeres de bajo nivel social y cultural que tuvieron que robar para sobrevivir y le regala una de las palabras más fuertes, un grito contra la injusticia: “¡Vergüenza ‘vuestas mercedes’ por ‘señoras’ y ‘señores!’” (Velasco, 2010: 151). Aunque ya no hay señoras entre los personajes de la pieza, ni Pilar ni Isabel, la cual, en la escena diecinueve, manifiesta su rabia por la escasez, el hambre que pasan todos y por las promesas incumplidas de la República a favor de los jornaleros; se nos ofrece, de hecho, el verdadero y desastroso cuadro socioeconómico que afectó a la mayoría de la gente. En el ataque verbal que ella lanza contra Jean, se encierra la distancia entre el plan ideológico y político que llevó muchos españoles y extranjeros, entre los cuales algunos intelectuales, a alistarse, movidos por

esa ‘euforia juvenil’ a raíz del fallecido golpe de Sanjurjo, y el plan de la realidad cotidiana, de los valores familiares, de los seres queridos perdidos, de las necesidades de la gente común: “Y usted ofrece su pecho porque ha leído novela romántica. Pero esta no es su guerra. Le importan las grandes causas. A mí me importa que mi marido vuelva” (Velasco, 2010: 129).

Los personajes se convierten en instrumentos de denuncia, en ojos despolitizados, en testigos ingenuos o en espíritus críticos de los acontecimientos históricos, sin perder nunca su humanidad. Virtudes y defectos se manifiestan y representan en el escenario en cada uno de ellos, así que es casi imposible decirse totalmente a favor o en contra de una posición determinada; por una vez el único y verdadero antagonista es el conflicto bélico que afectó dramáticamente a tanta gente. Sin embargo, a pesar de la imparcialidad de la obra, dictada por el cariño hacia el ser humano más allá de su ideología, la posición antifranquista de María Velasco se desvela en sus palabras cuando me habla con amargura de la actual apología de la política de Franco y la impunidad con la cual “sigue operativa la Fundación Francisco Franco, que recibió fondos públicos durante el gobierno de José María Aznar” (Manola; Velasco, 2018). A lo largo de la pieza, tenemos la clara sensación de escuchar los recuerdos de las voces de los que vivieron esos acontecimientos a través de monólogos en que se reproduce lo que la autora escuchó de los testigos. En un alejamiento temporáneo de la ficción, el personaje deja en pausa la escena para hacerse un hueco de intimidad con el público a través de un recuerdo, una confesión o una confidencia, fuera del tiempo de la historia. Como Isabel, por ejemplo, en la escena veintiuno, que nos cuenta del miedo a la sangre de su abuelo, superado forzosamente cuando tuvo que ser camillero en la guerra, viendo desde cerca “heridos, mutilados, muertos” (Velasco, 2018: 133). Como Ángel, que en la escena veinticinco nos delinea con pinceladas fuertes, directas y rápidas, el dramatismo de lo que ocurrió por las calles en el verano de 1936, tomando prestadas citas de Jules Michelet y Luis Buñuel. Como Jean, que al final de la escena veintisiete, se dirige al público para contarle de aquel 1938, cuando los brigadistas, los pocos que habían quedado en vida, se despidieron, desfilando por las Ramblas. Los momentos de mayor intensidad son, tal vez, aquellos en los que todos los personajes, saliendo de sus roles, se dan cita en el escenario para referir voces, rumores, noticias, creando un clímax que encuentra uno de sus ápices en la frase que encierra el mensaje central de la obra: “¿Qué ganas poniendo los perros en danza? No se puede cambiar el pasado... Pero se puede aprender de él”. Y luego “Yo no olvido. Tengo perros en la memoria. Perros en danza” (Velasco, 2010: 145).

EL TRABAJO DE LA MEMORIA

Finalmente, resuenan las palabras de la poetisa Angelina Gatell que María quiso referirme en mi entrevista: “había un trabajo de memoria pendiente en España” y que “las cunetas de este país seguían llenas de muertos” (Manola; Velasco, 2018).

El espectador sabe que algunos personajes de la obra cambian de propósito su versión de los hechos, pero acepta su necesidad de ocultar algo del pasado, algo doloroso o que le da vergüenza, omitiendo o modificando su memoria para salvaguardar los que viven en el presente: Secun, por ejemplo, miente sobre el padre a su hijo, admitiendo su intención de inventar “una guerra y sus héroes” (Velasco, 2010: 152). No es lo que hace María Velasco, cuyo objetivo con *Perros en danza* fue el de dejar que salieran las verdades más íntimas, más personales, para que su memoria diera eficacia a los acontecimientos históricos, para que estos perdieran su impersonalidad y volvieran a significar algo para un público contemporáneo que, a menudo, pierde el contacto con su pasado, privado ya, entre las nuevas generaciones, de vínculos emocionales con el presente.

BIBLIOGRAFÍA

- BACCARIN, Alessandro; GAMBARI, Stefano (2017): “La memoria e la storia”, *Archeologia Filosofica Laboratorio*, Quaderno V, <https://www.archeologiafilosofica.it/wp-content/uploads/2017/01/La-memoria-e-la-storia.pdf>.
- CABRA, Elsa (2010): “La copla de la pelona”, *El País*, 17 de mayo, https://elpais.com/diario/2010/05/17/andalucia/1274048530_850215.html.
- CARAVACA FERNÁNDEZ, Rubén (2017): “Una visita a La Criolla, ‘la cueva del vicio’ en Barcelona”, *El asombrario & co.*, <https://elasombrario.com/visita-la-criolla-vicio-barcelona/>.
- DESMEMORIADOS.ORG (2016), “El papel de la Iglesia en la Guerra Civil”, *El diario*, 4 de septiembre, https://www.eldiario.es/norte/cantabria/sociedad/papel-Iglesia-guerra-civil_0_554344809.html.
- FABER, Sebastiaan (2014): “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes”, *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 2, 1, pp. 137-155, https://www.academia.edu/5968480/_Actos_afiliativos_y_postmemoria_Asuntos_pendientes._Pasavento._Revista_de_Estudios_Hispanicos_2.1_2014_137-55.
- FOX, Manuela (2016): “La producción de María Velasco en el actual panorama teatral español”, *Cuadernos Aispi*, 7, http://www.aispi.it/wp-content/uploads/cuadernosaispi_7_2016_fox.pdf.
- HIRSH, Marianne (2008): “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, 29, 1, pp. 103-128.
- LOMANA, Ismael (2018): “(No es otra historia) sobre la Guerra Civil”, *En Platea*, 11 de julio, <http://enplatea.com/?p=17425>.
- ROMERA CASTILLO, José (ed.) (2014): *Creadores jóvenes en el ámbito teatral (20+13=33)*, Madrid: Verbum.
- UNAMUNO, Miguel de (2001): *En torno al casticismo*, Madrid: Espasa Calpe.

- VILA, José Miguel (2018): “Perros en danza. Una crónica íntima de perdedores”, *Ociocrítico.com*, 12 de julio, <https://www.diariocritico.com/teatro/critica-perros-en-danza-una-cronica-intima-de-perdedores>.
- VELASCO, María (2010): “Los perros en danza. Intrahistorias de la República y la Guerra”, en *Catálogo Textos Teatrales Marqués de Bradomín 2010*, <http://www.injuve.es/sites/default/files/catalogo%20teatro%202010.pdf>.
- VELASCO, María (2011): “Tratado para saber vivir para uso de las viejas generaciones”, en *Dramaturgias Actuales. INAEM 2019*, http://muestrateatro.com/archivos/05_Maria_Velasco.pdf.
- VELASCO, María (2013): “Una decena de almas”, *Primer Acto*, 344, 1, pp. 62-64.