

Memoria, (in)justicia y transgeneracionalidad en la obra de Helena Tornero

Helena Buffery
University College Cork ✉

<https://dx.doi.org/10.5209/tret.100694>

Recibido: 2 de febrero de 2025 • Aceptado: 19 de junio de 2025

ES Resumen: El presente artículo ofrece una introducción panorámica a la obra de Helena Tornero (1973-), centrándose en dos aspectos principales: el tratamiento temático de la memoria y el trauma intergeneracional, y la influencia del teatro aplicado o social en su compromiso con la creación de espacios de diálogo y transmisión transgeneracionales. Incluye un análisis de la obra que consideramos que mejor representa sus intereses y estilo, *El futur* (*El futuro*) (2019).

Palabras clave: Teatro catalán, Dramaturgia femenina, Memoria, Justicia social, Transgeneracionalidad

ENG Memory, (in)justice and transgenerationality in the plays of Helena Tornero

Abstract: This article presents an introductory overview of work by Helena Tornero (1973-), focusing on two key aspects: her thematic treatment of memory and intergenerational trauma, and the influence of applied and social theatre on her commitment to the creation of spaces of transgenerational dialogue and transmission. It includes an analysis of the play that best represents her interests and style, *El futur* (*The Future*, 2019).

Keywords: Catalan theatre, Women playwrights, Memory, Social justice, Transgenerationality

Sumario: 1. Introducción. 2. La trayectoria de Helena Tornero. 3. El tratamiento de la memoria y la transmisión intergeneracional. 4. El compromiso con el teatro aplicado y la justicia social. 5. *El futur* como espacio transgeneracional. Bibliografía.

Cómo citar: Buffery, H. (2025). "Memoria, (in)justicia y transgeneracionalidad en la obra de Helena Tornero", en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 7, 5-13.

1. Introducción

La obra de Helena Tornero ha merecido creciente atención en años recientes, en parte por la coincidencia de su temática con cambios sociológicos en la percepción de la memoria histórica en España, y en parte por su dedicación tenaz a una práctica plural, feminista y decolonial. Hasta ahora la mayor parte de trabajos dedicados a su dramaturgia se han centrado en la importancia de la memoria, posmemoria, impunidad y postolvido [Fanlo 2020], y en *No parlis amb estranys* [Tornero 2013], en especial. Además, la decisión de la autora de recoger cinco de sus obras en una antología en castellano con el título *Teatro de la memoria* [Tornero 2023a] confirma su propia consideración del tema como algo primordial en su trayectoria. Ahora bien, una mirada más profunda a sus estrenos y otras actividades teatrales

a lo largo de las últimas dos décadas nos exige ofrecer una visión más integradora de la pluralidad de su contribución a la escena contemporánea. Una visión que podría ayudar a matizar la tendencia a asociar su obra dramática con un didacticismo más adecuado al teatro juvenil e infantil. De hecho, la valentía que demuestra la misma autora [Soler y Tornero 2007; Tornero 2009a] al defender la necesidad de escribir con dignidad para las generaciones del futuro es algo que la relaciona con planteamientos teóricos sobre la llamada "transgeneracionalidad" [Andina 2022; Andina y Corvino 2023]. En sus trabajos escénicos no solamente asume el deber de *hablar con los fantasmas del pasado*, en términos acuñados por Derrida en *Espectros de Marx* [1994], sino que cultiva espacios para el diálogo intergeneracional en un mundo en que la velocidad de los cambios demográficos, tecnológicos y socioeconómicos ha

quebrantado el poder de las estructuras e instituciones existentes para ofrecernos la posibilidad de pensar un mundo en común. En realidad, como ha reconocido Gallardo [2021], la preocupación ética que demuestra Tornero para con la justicia social no solamente mira hacia el pasado y sus efectos en el presente sino que intenta imaginar y convocar también las generaciones futuras.

En este artículo se ha intentado reconstruir la trayectoria teatral de Helena Tornero de manera inclusiva, en reconocimiento del impacto que ha tenido en su caso, como en el de muchas dramaturgas femeninas contemporáneas, la precariedad del ámbito teatral, caracterizado, por un lado, por la falta de paridad en el acceso de mujeres creadoras a los escenarios estatales y, por otro, por la necesidad de combinar varios oficios para sobrevivir de alguna forma en el gremio. Esto es algo que apunta Adriana Nicolau [2021] en su tesis sobre el feminismo en el teatro contemporáneo, como también queda plasmado en los relatos de otras dramaturgas como Denise Despeyroux [2022]. Por su parte, Jordi Casanovas [2022] nos ofrece una visión muy esclarecedora de los estragos de la crisis financiera en el paisaje incipiente de la nueva dramaturgia catalana del siglo XXI. Dicho esto, huelga aclarar que estas circunstancias no se están invocando para excusar supuestas carencias en la obra de Tornero, sino porque ayudan a entender una de sus mayores contribuciones: la dedicación que consagra a la necesidad de crear espacios transgeneracionales donde el diálogo plural, intergeneracional y transcultural sea posible. Empezando con una introducción panorámica, se trazarán los principales ejes temáticos, éticos y estéticos de su obra, siguiendo bastante de cerca las pautas con que ha sido estudiada hasta ahora. Finalmente, se analizará *El futur* [Tornero 2019a; 2022a] como espacio transgeneracional.

2. La trayectoria de Helena Tornero

Helena Tornero nació en Figueres en 1973, y se crió en Portbou, en el seno de una familia de cinco hijos —una hermana mayor y dos pares de gemelos— algo que ella misma relaciona con la necesidad de “molestar” para ser escuchada [Tornero 2023a: 11]. En varios escritos se refiere a un despertar muy temprano a la vocación teatral, cuando tenía 7 años; ahora bien, eligió estudiar lenguas y turismo en la Universidad de Girona, y acabó dedicándose hasta principios de siglo a este campo. Los viajes que hizo a diversos países durante este periodo, junto con sus competencias lingüísticas e interculturales, han marcado su trayectoria escénica posterior. Destaca por el plurilingüismo de su dramaturgia, la heteroglosia de sus obras, y su entrega a la traducción y adaptación entre diversos lenguajes y tradiciones. Gabriel Sansano [2019: 11] ha identificado los comienzos de un cambio de vocación en un curso de escritura teatral que tomó Tornero con el autor y director catalán Toni Cabré en 2001. Ella escribe su primera obra teatral —*El vals de la garrafa*— el mismo año, ganando un premio (el “Premi Joan Santamaria”) que le permite publicarla con la Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya [Tornero 2002]. A partir de allí su dedicación al mundo de la escena empieza a intensificarse, combinando clases teatrales para

jóvenes en el Col·legi de Teatre de Barcelona y Eòlia con la participación en grupos de teatro amateur y la asistencia a cursos de canto y mimo, hasta que toma la decisión de inscribirse en el Institut del Teatre barcelonés, donde sigue el programa de dirección y dramaturgia, diplomándose en 2008. Desde entonces ha continuado formándose en talleres internacionales, en Barcelona, Italia, Francia y Canadá, entre otros [Sansano 2019: 12], y actualmente combina su actividad como dramaturga, traductora y directora con la docencia en el Institut del Teatre.

Durante la primera década del milenio, la mayor parte de sus obras o bien responden a encargos o surgen de su implicación con el teatro amateur y juvenil. Entre estas, encontramos *Les madames* (2003, para el ahora desaparecido Teatre Ardenbrut), *Babybird* (que quedó finalista en los Premios Romea de 2006), *Cartes al director* (2007, para el taller de dirección del Institut del Teatre), *Nowhereville o la foscó al país dels cecs* (dirigida por Marília Samper en el Teatre Estudi de la misma institución), *Terrafoscateraclara* (para el festival Transart de Figueres, 2007), *Submergir-se en l'aigua*, galardonada con el VIII Premio SGAE de teatro infantil y juvenil en 2007, y *Suplicants: Petit Catàleg de Violències domèstiques*, una adaptación de las *Diktyoulkoi* de Esquilo que preparó para la compañía emblemática Q-Arts en 2008. De todas ellas, solamente *Submergir-se en l'aigua* y *Suplicants* han tenido cierta repercusión, y, junto con otras dos piezas compuestas en 2008, el mismo año en que Tornero se licenció en la especialidad de dramaturgia, han sido publicadas en un volumen de *Teatre Reunit (2008-2018)* [Tornero 2019b]. Referente a estas, tanto *A Story* como *Apatxes* nacieron en el marco del “Obrador d'Estiu” de la Sala Beckett, cuando aún se celebraba en el pueblo ampurdanés de Argelaguer. De hecho, su segunda obra relacionada con la memoria histórica empezó como una escena breve situada “Sota el pont” (Bajo el puente) que luego sería ampliada para presentarse a la segunda edición del Premio de Teatro 14 de Abril, otorgado institucionalmente por el Memorial Democràtic de Catalunya [Tornero 2009b]. El nuevo título —*Apatxes*— es mucho más reminiscente de la estética elíptica de inspiración beckettiana que se ha asociado con la nueva dramaturgia catalana desde los años 90 [Batlle 2020].

Durante los años siguientes, en plena crisis financiera, Tornero sigue dependiendo en gran parte de encargos aleatorios como en el caso de *De música i de homes* (2009, obra estrenada por la Compañía Tantarantana con la gran actriz Anna Briansó, que luego se representaría en L'Atalante de París en francés), *De-sideris (looking for happiness)* (2010, para un grupo de actores jóvenes en el Teatre de Ponent), *Reestructuración* (2011, para un proyecto colectivo del Teatro El Astillero, *Mein Kapital*), *You are pretty and I am drunk* (2011, escrita en el marco del ciclo “Ensayos Abiertos” del Teatre Lliure a partir de *Las tres hermanas* de Chéjov), *Ahir* (2012, encargo para el proyecto internacional de protesta teatral *Theatre Uncut*), y *Sots l'ombra d'un vell arbre (Future is unwritten)* (2013, adaptación del *Llibre del gentil e dels tres savis* de Ramon Llull para el festival FINTA en Portugal). Estas y otras obras escritas después de 2013 —como *Mimosa/Kittenish* (2014, para el Festival Internacional de Teatro, Istanbul), *Present, passat*,

futur i altres històries sobre la teva existència (2014, para la “Mostra de Teatre als Instituts” en Mataró), *Cartes portugueses* (2014, adaptada de las cartas de la monja portuguesa Sor Mariana, para la compañía Teatroatempo), *Promenade* (2014, Teatre de les Fontetes, Andorra), obra antecedente de *Fascinación* (2015, que mereció el Premio de Teatro Lope de Vega), *F/M (Devil is alive and well)* (2015, compuesta durante el “Projecte en Residència” del Instituto de Cultura y el Consorcio de Educación de Barcelona), *Run like a girl* (2016, para alumnos de cuarto del programa de artes dramáticas en el Teatre Eòlia), *Andersen (De tots aquests petons morts)* (2016, encargo de Roberto G. Alonso, para un tríptico sobre la transexualidad), *Estiu* (2016, para la compañía La Fil·loxera) —comparten la característica de haberse estrenado en espacios pequeños o periféricos, y en algunos casos solo puntualmente en el marco de un festival o efeméride especial. Sin embargo, también permiten distinguir la creciente internacionalización de la obra de Tornero, su capacidad de travesar fronteras lingüísticas e interculturales, como también la consolidación de algunas líneas de trabajo: los proyectos de colaboración intergeneracional con creadores adolescentes; el tratamiento recurrente de temas relacionados con el feminismo y las políticas de género; y, sobre todo, la adaptación de clásicos del archivo para públicos contemporáneos. Entre todos estos montajes, el único que se representó en un teatro público catalán es la versión aleatoria de Chéjov en el Teatre Lliure, lo cual refleja la dificultad a que se enfrentaban los autores catalanes en aquellos momentos para llegar de manera estable a los escenarios.

Ahora bien, la oportunidad que se le ofrece a Tornero en 2013 de participar en una de las últimas ediciones del proyecto T6 en el Teatre Nacional de Catalunya (TNC) es lo que realmente la ayuda a convertirse en un nombre más reconocido. La obra que escribe gracias a esta experiencia, *No parlis amb estranys*, ha sido la que más interés crítico ha recibido, por su relación con cuestiones de la transmisión intergeneracional del trauma, y se ha reeditado varias veces tanto en catalán como en castellano [Tornero 2013; Batlle et al. 2017: II, 481-550; Tornero 2019b: 161-210; Tornero 2023a: 141-218]. El mismo año estrena otra obra relacionada con la memoria, la necropolítica y la impunidad, *Búnquer*, como parte de una campaña diseñada para promocionar dramaturgos noveles bajo el título de “Apadrina un dramaturgo”, en la antigua nave industrial convertida en centro artístico, la Nau Ivanow. Los mismos temas vuelven a aparecer en otros trabajos estrenados en el TNC —*Kalimat* (2016), basada en sus experiencias con el teatro aplicado y social en un campo para refugiados en Grecia; *El futur (El futuro)* (2019); *Nosaltres (A nosotras nos daba igual)* (2021)— y también en el Teatre Lliure, en el caso de *You say you want a revolution* (2018), y la Sala Beckett, con la pieza que desarrolla para la compañía La Virguería durante su residencia en este teatro de Poblenou en 2019-2020, *Demà*. En 2019, se publica una antología de doce de sus obras en catalán (*Suplicants, Submergir-se en l'aigua, A Story, Apatxes, You are pretty and I am drunk, Ahir, No parlis amb estranys, Búnquer, Mimosa, Fascinación, F/M (Devil is Alive and Well), Andersen, Estiu y El futur*), como *Teatre Reunit* (2008-2018) [Tornero

2019b], y su *Teatro de la memoria* [Tornero 2023a] recopila cinco obras, desde *Apatxes (Apaches)* a *Demà (Mañana)*, en castellano. Sus proyectos más recientes son *Dona i aspiradora* (estrenada en la Sala Beckett) (2024) y *Caure-To Fall* (2024, un encargo para un proyecto internacional sobre la resistencia femenina en Europa). En estos momentos está escribiendo una obra crítica —*Tu em vas prometre una història d'amor* (2025)— sobre la (im)posibilidad del amor romántico en la actualidad, tema que recoge algunas de sus preocupaciones anteriores.

Además de las obras dramáticas mencionadas, Tornero ha dirigido varios montajes de ellas en catalán y otras lenguas, y ha producido traducciones y adaptaciones de autores clásicos y contemporáneos, tanto al catalán como al castellano, algunas de las cuales se han destinado a la representación escénica y otras a la publicación en colecciones de teatro. Ejemplos incluyen ediciones en libro de Evelyne de Chenelière, Joel Pommerat, Michel Marc Bouchard y François Archambault [Tornero trad. 2010; 2017; 2018; 2020; 2021] y las partituras de *Desdèmona, a play about a handkerchief* de Paula Vogel (2014, para la compañía La Mandona, en la Sala Muntaner), *Casa de nines 20 anys després* de Lucas Hnath/Ibsen (2019, en el Romea), *Monster*, basada en *Monster in the Hall* de David Greig (2019, Arsènic Creacions, Tantarantana), *Germanes* de Wajdi Mouawad (2020, Arsènic Creacions, Tantarantana), *Paraíso perdido* de Milton (2022, en el Romea), *[Blank]* de Alice Birch (2023, Tantarantana/Centre de les Arts Lliures), y *L'home i els pescadors* (2024, para la compañía Projecte Longànime). En cuanto a la creación transdisciplinaria, ha escrito libretos para la ópera: *4 Carmen* (Festival Internacional de Peralada, 2015), *DisPLACE* (Musiktheater de Viena 2015), *Je suis Narcissiste* (2019, estrenada en el Teatro Real de Madrid), y “Danae recorda”, una de los *Sis solos soles* (Liceu de Barcelona, 2020); partituras para danza: *F52. Balla com si no et veiés ningú* (2015, con la Cia. Jazz Luthier), y *Una conferència ballada* (Mercat de les Flors, 2016); y también la dramaturgia de otros tipos de montaje, como *Kabarett Protokoll* (2014), un espectáculo de variedades en El Maldà que se repuso en el Off-Romea en 2018, y *Vingt-trois avril millesix-cent-seize*, basada en escenas extraídas de la obra completa de Shakespeare, en el Théâtre Pitoëff de Ginebra (2016).

Gracias a su plurilingüismo, creatividad multifacética y sensibilidad intercultural, ha participado en múltiples proyectos y festivales internacionales, entre ellos Fabulamundi-Playwriting Europe (2017-2020), La Mousson d'Été en Francia donde dirigió *Beckett ou l'Impromptus de Metz (des choses que l'on explique dans les bars après une ou deux bières)* (2017), y como co-fundadora del proyecto de teatro social Paramythádes, lo cual llevó a la creación de la obra *Woman Space*, la transmisión simultánea de la obra *Kalimat* en Grecia y en el TNC en 2016, y también *Trees never get tired* en el teatro municipal de Polikastro, en Tesalónica (2017) [Projecte Paramythádes s.d.; Kasem 2021]. Ha sido traducida a varios idiomas además del castellano, versiones que se pueden consultar en la base de datos digital de la Sala Beckett (Catalandrama.cat). Hasta ahora, tres de sus obras han sido publicadas en ediciones fuera del estado español: *No hables con extraños* en

una antología co-editada con la editorial mexicana Paso de gato [Batlle et al. 2017], *F/M (Devil is Alive and Well)*, traducida por Laurent Gallardo para la colección Théâtrales Jeunesse [Tornero 2023b], y *The Future*, traducida por Helena Buffery para Inti Press [Tornero 2024d]. Esta última fue representada en la fiesta teatral, Out of the Wings, en Londres en 2023 —otro momento importante en la internacionalización de la obra de Tornero.

3. El tratamiento de la memoria y la transmisión intergeneracional

Como se ha indicado en los apartados anteriores, una de las líneas más persistentes en la obra de Tornero tiene que ver con lo que en España se ha dado en llamar la “memoria histórica” —y en Cataluña, la memoria democrática. Es un aspecto que ha sido estudiado por varios autores [Marcillas 2017; 2018; 2022; Sansano 2019; Miñarro 2019; Fanlo 2020]. Para reconstruir su trayectoria acerca de este tema, nos servirá de guía el prólogo a la antología de *Teatro de la memoria*, en el que Tornero traza su propia cartografía genealógica, dividida en siete apartados que relaciona con objetos, momentos o lugares de memoria. El primero de ellos es un huevo, metáfora de los orígenes de la vida o el despertar de la conciencia en muchas culturas. En el caso de Tornero, el huevo se relaciona con sus propios orígenes, nacida en Figueres, donde se encuentra el famoso Museo Dalí, cuya fachada está coronada por huevos gigantes. Ella recuerda haber acompañado a su abuelo un día a principios de los años 80, y encontrarse con un señor que le mostró su agradecimiento por haberle regalado una vez un huevo. Este objeto, recordado y releído desde la distancia, más tarde va a adquirir un significado añadido en relación con otro lugar de memoria, una canción que canturrea el mismo abuelo en la cocina de casa. Prosigue Tornero: “Le pregunto de dónde la ha sacado y me responde que la cantaban en el frente. En la guerra. Yo sé que mi abuelo ha estado en la guerra, pero en casa no se conversa mucho de ello. Ese día sí empiezo a preguntar” [2023a: 13-14].

Lo que nos cuenta la autora en esta anécdota es un procedimiento clásico del boom de la memoria histórica, en que la generación de los nietos redescubre la verdad sobre la violencia política de la guerra civil y la dictadura franquista a través de procesos de transmisión intergeneracional que podríamos relacionar con la posmemoria [Hirsch 2008; 2012]. Es algo que reconoce la misma Tornero, al relacionar sus propios descubrimientos con un movimiento social más amplio, “ese momento en el que nuestra relación con la memoria histórica empezó a cambiar” [2023a: 15]. Pero en su caso, según el relato que decide reconstruir para la antología, sus conversaciones con su abuelo Miliu y otros testimonios de la época no solamente inspiran su primera obra dramática, *El vals de la garrafa* (2002), que lleva el título de la canción que tanto le emocionó, sino que figura como el origen de su propia vocación teatral. En sus propias palabras, al recordar la impresión que le causó a su abuelo ver la obra representada (probablemente por un grupo de teatro amateur en 2003): “Aprendo dos cosas esa noche. La primera, que las historias son importantes, que poner palabras a la

memoria silenciada es importante. La segunda, que eso es lo que quiero hacer el resto de mi vida: escribir teatro” [15]. Efectivamente, este “vals” de la botella y el huevo anuncia algunas de las características del teatro posterior de Tornero: el uso de fragmentos que después tenemos que interrelacionar, como espectadores activos; la confrontación de diversas perspectivas; el papel de la música y el baile para reactivar la memoria de forma afectiva; y el recurso a la autoreflexión distanciadora, al combinar el modo dramático con fragmentos narrados.

Ahora bien, la obra que realmente empieza a consolidar esta vertiente de teatro de la memoria es *Apatxes*, la cual gana una de las tres ediciones del Premio 14 de Abril de teatro en 2009. Como se ha mencionado en el apartado anterior, la primera noticia que tenemos de ella se refiere a la lectura dramatizada de *Sota el pont* (Bajo el puente), lo cual apunta a uno de los momentos cruciales de la obra, cuando el personaje Teo, exiliado catalán de procedencia misteriosa, espera con otros camaradas de la Resistencia francesa una muerte casi segura a manos de soldados alemanes.

Teo. Y me he quedado quieto, inmóvil, detenido, y he mirado a los soldados delante de mí, que nos apuntaban y que parecían tan asustados como yo. O tal vez era el miedo, era el miedo y he cerrado los ojos y he deseado muy fuerte que lo reconsideraran unos segundos antes, porque he tenido la certeza de que a lo mejor al final hasta cambiarían de opinión [Tornero 2023a: 92].

Este momento, explicado por Tornero [16-18], recoge un recuerdo traumático de uno de los personajes entrevistados por ella después de su primer acceso a la memoria de la guerra y posguerra a través de su abuelo. En este caso el recuerdo pertenece a Teodor Garriga, locutor radiofónico, que se exilió a Francia después de la Retirada, y a quien dedica la obra. La inclusión de la anécdota, ficcionalizada, en su propia obra significa el reconocimiento del alcance intergeneracional de la memoria traumática, como si la autora dejara que la marcara también a ella. Ahora bien, la obra en sí no trata directamente la memoria histórica de la guerra civil y el exilio, sino que arma una estructura en que este recuerdo —junto con otros fragmentos relacionados con la memoria de Garriga— pueda reactivarse. La trama se centra más en la experiencia de otro personaje, un niño francés inventado —Gabriel— cuya aparente inocencia frente a los cambios que produce en su vida la ocupación alemana nos permiten mirar el horror sin apartar la vista. Es estructurada en fragmentos enmarcados por palabras sacadas alfabéticamente de un diccionario que le había regalado su padre: *Apatxes, arma, arribada, boig, cos, diccionari, enemic, fuster, gana, galeta, hoste, illa, kiowa, làpida, llàgrima, món, no, oblidar, prohibir, puta, quixot, resistència, secret, servir, silenci, terror, ulls, veritat, winnetou, xafarranxo, yperita, zenit, zero*. Una estructura que refleja de manera lúdica tanto la incomprensión del niño como su intento laborioso de construir un marco para entender lo que está pasando a su alrededor. Es curioso que al transcribir las palabras sucesivamente, el mensaje “No olvidar” haya aparecido entre ellas. Este dispositivo para “no olvidar” conecta

la obra con otra de las preocupaciones de Tornero, que veremos en el siguiente apartado: la experiencia de niños refugiados en el presente. Aunque la pieza se ha publicado tres veces —en un volumen separado con Arola (2009), y en las dos antologías del teatro de Tornero que han aparecido hasta ahora— sigue sin estrenarse, a diferencia de las siguientes obras relacionadas con esta temática.

La primera y más importante de estas es *No parlis amb estranys* (*No hables con extraños*), creada durante una residencia en el TNC. Según Tornero, la idea de tratar un tema relacionado con la memoria y la impunidad le surgió a causa de la querrela de prevaricación presentada en 2010 contra el juez Baltasar Garzón por su intento de investigar los crímenes del franquismo. Otra influencia fue el impacto del movimiento 15-M, y especialmente la represión que padecen los “indignats” acampados en la Plaça de Catalunya. Esto le recuerda otras imágenes: las tomadas por la fotógrafa Pilar Aymerich de la misma plaza durante las manifestaciones masivas de la Transición. Entrevistándose con el historiador Ricard Vinyes, y luego con la psicóloga Anna Miñarro, decide plantear las secuelas del legado de la violencia política de la posguerra en las generaciones posteriores. Y lo hace estructurando la obra en fragmentos que exploran distintos escenarios: el de una niña robada, el de una casa confiscada al exiliarse sus dueños, el de una mujer encarcelada a quien le cuesta volver a integrarse en la sociedad del “Tupperware” de los años 60, el de un hombre represaliado y torturado por las “fuerzas de seguridad”; fragmentos que en algunos casos se interrelacionan, si los espectadores escuchan con atención. También está cruzada por una serie de bloques sucesivos, bajo el título de “Generaciones”, en que los mismos actores que interpretan los demás papeles de la obra representan generaciones sucesivas de las mismas familias. Por ejemplo, la figura pasiva y temerosa que conocemos como “Perdón por existir” en la tercera generación —“que si en el metro te quitan el sitio, no dirás nada” [Tornero 2023a: 151]— está relacionada, por un lado, con la siguiente representante de la segunda generación: “«Ni derecho a existir tienes». Te lo decían por la mañana, por la noche, un día y otro día” [185]; y, por otro, con el trauma de los niños robados en la primera generación: “Niños. Querían niños. De vez en cuando cogían alguno... Mi abuela, tu madre, no te soltaba nunca... Eras su niña. Pero un día desfilé” [208]. De esta manera, se representan algunos de los mecanismos psicosociales estudiados por Miñarro y Norandi [2012], por los que los efectos de la violencia política silenciada por la primera generación se transmiten a través de los cuerpos de las generaciones posteriores.

Según Tornero, el proceso de ensayar y representar *No hables...* también generó otros relatos, como en un proceso encadenado de memoria colectiva. Lo que queda patente es que el marco de que se sirve refleja las ideas de Hirsch [2012], creándose una especie de ensamblaje postmemorialístico formado de objetos, relatos, espacios, sonidos, documentos y fotografías que nos exigen hacer algo con ellos. Uno de los fragmentos más potentes, “Historia de una fotografía III”, proviene de una residencia que hizo la dramaturga en Quebec, en la que, presentando su proyecto un día, utilizó tres fotos de su abuelo para

demostrar los cambios en su mirada de antes y después de la guerra [Tornero 2023a: 23]. En la obra final este reconocimiento se reproduce en la última escena, reiterando la determinación de superar el olvido que ha apuntado Fanlo [2020]:

Us heu fixat en la mirada? Jo crec que la gran diferència és la mirada. Entre la primera i la segona fotografia han passat una guerra, la mort d'un germà de setze anys al front, la presó i dos anys de servei militar. Tot això només en aquest espai no retratat, no documentat, que un dia el meu avi va començar a omplir de paraules.

[...]

Una vegada, vaig prometre al meu avi que un dia compartiria la seva història... No us ho havia dit? Perdoneu. Potser me n'he oblidat. Ens han ensenyat tan bé en aquest país a oblidar les coses [2019b: 202-203].

La misma relación que traza Tornero entre las imágenes de la resistencia del 15-M y las manifestaciones de la Transición se pueden detectar en *Búnker (como la gris mayoría de los mortales)* [2023a: 107-139], un proyecto de sitio específico, estrenado en la Nau Ivanow en 2013, que sigue explorando la cuestión de cómo tratar la arquitectura de la opresión en el presente. Ahora bien, el cuarto semioscuro convertido en celda en que se desarrolla la obra podría situarse tanto en tiempos de la posguerra como en un contexto reciente de detención de refugiados políticos. El hecho de que actores y público compartan el mismo espacio claustrofóbico nos transmite la idea de que cualquiera de nosotros pudiéramos habernos encontrado en esta misma situación, de haber nacido en otro país, en otras circunstancias. De manera parecida, el uso del himno de otra transición —la de la Revolución de los Claveles en Portugal— en el canturreo repetido de “Grândola Vila Morena” mimetiza la revivificación de esta canción en marzo de 2013 como emblema de resistencia ante la imposición de la Troika en la vida y la sociedad portuguesa, otro indicio del eterno retorno de la opresión. En esta línea, la versión original de “*Búnquer*” en catalán incluye un prólogo que no aparece en la traducción castellana de 2023:

Després de veure aquesta fotografia, vaig tenir un malson.

Somiava que havia passat molt de temps.

Que nosaltres, tots nosaltres ja érem morts.

I els que ara tenen quinze, setze anys, eren ja molt grans.

I els seus nets

[...]

llegien un llibre d'història.

I en el llibre de història es parlava de nosaltres

[...]

I ells parlaven de la nostra època i de nosaltres de la mateixa manera com nosaltres parlem ara de la gent que vivia a Alemanya i a Europa durant l'època del nazisme. I allà on nosaltres ara diem «... tothom mirava a una altra banda i ballava el foxtrot i mentrestant els nazis avançaven», ells deien de nosaltres: «tothom mirava a una altra banda i mirava el seu iPad, i, mentrestant, el feixisme...» [Tornero 2019b: 215].

Las demás obras incluidas en *Teatro de la memoria* extienden la “multidireccionalidad” (Rothberg 2009) esbozada en *Búnker* para considerar, por un lado, la relación entre la memoria heredada de perpetradores y víctimas, y, por otro, la manera en que se privilegian ciertas memorias a costa de otras. En el caso de *Fascinación* [Torneró 2019b: 245-285; 2023a: 219-279], que se estrenó en una primera versión como *Promenade* en Andorra en 2014, el centro de la acción es una sala de baile a la que asisten cuatro trabajadores (dos hombres y dos mujeres) de una misteriosa fundación, que en el curso de la obra deducimos que podría ser algo parecido a la Fundación Nacional Francisco Franco o la DENAES. La dinámica de la obra viene regida por los distintos ritmos de los bailes que enmarcan las escenas, canalizando emociones y afectos, desde el Paseo del prólogo al Foxtrot del epílogo, pasando por el Chachachá, Vals, Bolero, Mambo, Pasodoble y Tango. Por ejemplo, el diálogo vigoroso y autoritario en el que el Hombre 1 y la Mujer 1 se preparan para una entrevista incómoda con periodistas de fuera se desarrolla al compás frenético del mambo, mientras que la escena en que se nos revela la identidad del padre del Hombre 2 como agente torturador del régimen se ambienta con un Pasodoble (271-272). De esta manera, la obra indaga en el tema del franquismo sociológico tratado en algunos fragmentos de *No parlis amb estranys*, y nos ofrece una visión crítica de los efectos de la impunidad. En cambio, el contexto de *Demà / Mañana* [Torneró 2021a; 2023a: 280-360] parece llevarnos a un futuro especulativo, en que los indigentes han desaparecido completamente de las calles de la ciudad en una especie de gentrificación relámpago para ser redestinados como parejas ideales para ciudadan@s en busca de amor y compañía. Aunque superficialmente no parece tener nada que ver con la memoria histórica, la revelación final de que algunos de estos personajes forzados a asimilarse son refugiados políticos de países en guerra nos recuerda que algunas de las instituciones creadas para garantizar la continuidad intergeneracional —en este caso la del amor romántico— sirven para tapar la injusticia social, la impunidad, y la falta de hospitalidad. A pesar de no haberse incluido en la antología, la misma “multidireccionalidad” caracteriza a obras posteriores, como *El futur* (2019), *Nosaltres (A nosotres nos daba igual)* (2021), *Dona i aspirador(a)* (2024) y *Caure-To Fall* (2024), indicándonos la importancia que sigue teniendo para Torneró el tema de la experiencia y el deber de la transmisión intergeneracional como también la necesidad de descolonizar la memoria para reconocer y solidarizarse con otras situaciones de injusticia.

4. El compromiso con el teatro aplicado y la justicia social

Aunque el marco ofrecido por su *Teatro de la memoria*, y por la mayor parte de los estudios sobre Torneró, parecería indicar que su paso hacia el compromiso con la memoria multidireccional y decolonial procede del diálogo intergeneracional con el legado del propio pasado, es importante constatar que un repaso más inclusivo de su trayectoria ha revelado la importancia de otras líneas, desarrolladas en paralelo. Como hemos visto, algunas de las obras incluidas

en la antología en castellano apenas se refieren a la guerra y dictadura en España, sino que reconocen y se enfrentan a otras historias de violencia impune, relacionadas con guerras civiles más recientes y las miles de muertes que Europa permite que sigan produciéndose en el Mediterráneo. La verdad es que esta preocupación por la (in)justicia social es una de las constantes en la obra de Torneró, sea desde una perspectiva feminista como en *Suplicants* (2008), *You are pretty and I am drunk* (2011) y *Mimosa* (2014), solo para citar las que aparecen en su *Teatre Reunit* [2019b], o desde una perspectiva anti-racista, anti-autoritaria o, más recientemente, descolonial. Por ejemplo, su obra más traducida sigue siendo *Submergir-se en l'aigua* de 2007, que además de ganar un premio de teatro infantil y juvenil, se estrenó en catalán en el Teatre Estudi del Institut del Teatre (2008), y en castellano en la Factoría Teatro de Madrid (2009), y sigue disponible en la colección de literatura escolar de la editorial Anaya [Torneró 2008]. Planteada como teatro para jóvenes, en que la mitad de los personajes son adolescentes, está diseñada para crear un espacio de diálogo intergeneracional, de la misma manera que otras obras suyas como *Nowhereville* (2007), *Present, passat, futur i altres històries sobre la teva existència* (2014), *Run like a girl* (2016) o *Ficcions* [2020; 2024c]. En el prólogo a *Submergir-se en l'aigua* que incluye en su *Teatre Reunit* [2019b, recuperado de 2016], Torneró recuerda los momentos en que había leído las noticias que la inspiraron a escribir la historia de Josué y sus perseguidores: primero en 2001, en un artículo que relacionaba el auge del neo-nazismo con un niño ahogado en una piscina alemana por motivos racistas; el segundo, cuatro años más tarde, cuando dos jóvenes son fotografiados en el acto de quemar una mujer que dormía en un cajero automático. Meditando sobre lo que escribió en el momento del estreno de la obra, concluye con las siguientes reflexiones sobre su vigencia:

Avui, gairebé deu anys més tard, amb notícies contínues de centenars de nens ofegats per la desídia i la incompetència d'uns dirigents que insisteixen a no sentir, no pensar, no veure com el feixisme va despertant amb força per tot Europa veig que el personatge de Josué és més viu que mai. Ha triat sortir a la superfície. Obrir els ulls i veure, encara que el que vegi faci mal. Perquè ell no voldrà, com els altres, no sentir, no pensar, no veure. Ell no voldrà submergir-se en l'aigua [2019b: 52].

Lo que nos demuestran estas palabras es que no solamente le importa la temática de la (in)justicia social, sino también una visión del teatro como instrumento para conseguir la concienciación, la solidaridad, y la emancipación. En parte surge de su propia experiencia docente, con jóvenes en las escuelas de teatro de Barcelona, pero sobre todo de su participación en el Proyecto Paramythádes con refugiados sirios en el centro Neo Kavala en Tesalónica a partir del verano de 2016. Junto con un grupo de artistas y gestores culturales, se trató, por un lado, de utilizar el teatro aplicado y otras prácticas artísticas de manera terapéutica para ayudar a mujeres, adolescentes y niños a recuperarse de las vivencias sufridas; y, por otro, de ofrecerles instrumentos para poder

contar sus propias historias, a partir de planteamientos relacionados con el teatro social. Finalmente, se aplicaron métodos del teatro documental para crear una obra coral en que los refugiados pudieran explicar sus realidades. La propia Tornero diseñó un taller de escritura con cinco hombres y cinco mujeres (Ahmad Al Hamso, Fatima Faraj, Ghadir Ghadir, Khamissa Hussein, Shaenaz Mamo, Bakher Mohamad, Mahmood Mohammad, Manar Mostafa, Hussein Mostafa y Maryam Mustafa) que querían compartir sus experiencias, y fue responsable de la dramaturgia y dirección de la lectura dramatizada de sus palabras o *Kalimat*, transmitida desde el TNC en diciembre de 2016. Este proceso no solamente contribuyó a crear un ejemplo importante de teatro documental sobre la guerra civil y la diáspora siria [Prieto Nadal 2020: 13; Kasem 2021], sino que se repitió en el caso de otras obras, como *Woman Space*, basado en textos escritos por un grupo de voluntarios en el campo, y *Trees never get tired* (2017), fruto de la colaboración entre miembros de la población autóctona de Polikastro y los refugiados.

El reflejo del impacto del teatro aplicado en el caso de *Kalimat* se puede detectar en proyectos posteriores de Tornero, como *So you say you want a revolution* (2018), *El futur* (2019), *Demà* (2020) y *Nosaltres (A nosotras nos daba igual)* (2021). Por ejemplo, en el caso de la primera de estas, escrita para un ciclo sobre el proceso pro-independentista en el Teatre Lliure, la dinámica planteada depende de la presencia del actor Ahmad Al Hamso, refugiado del campo de Nea Kavala, y permite una mirada crítica que compara las pretensiones revolucionarias de octubre de 2017 con las experiencias de la Primavera Árabe en Siria. La participación de Al Hamso, junto con la inclusión de fragmentos en árabe, señala la falta de conocimiento, reciprocidad y solidaridad para con otros contextos de lucha, injusticia y violencia política. Por su parte, *Nosaltres* intenta crear un espacio en el TNC en que sea posible representar y reconocer las experiencias de las diversas comunidades racializadas que viven en la España pluricultural de hoy. Ahora bien, en vez de optar por el teatro documental, Tornero decide imaginar una serie de genealogías ficcionalizadas para sus actores. Al no recurrir al testimonio real de sujetos marginados, rompe con algunas de las tendencias fetichizantes del teatro documental y reflexiona de manera inteligente sobre el peligro de estereotipar sujetos ofreciéndoles agencia solo cuando se representen como víctimas. Sin embargo, hay partes de la obra que son demasiado esquemáticas para considerarse una obra realmente decolonial, a diferencia de *El futur* en que el público es cuestionado continuamente sobre su implicación en los sistemas existentes de exclusión y violencia necropolíticas.

5. *El futur* como espacio transgeneracional

El futur es una “road play” que nos lleva de viaje —en coche— entre Barcelona y Estocolmo, cruzando varias fronteras y pasando por lugares de memoria conflictivos como Rivasaltes y Núremberg. Dividida en un prólogo, 27 cuadros numerados, y un epílogo, nos ofrece un recorrido de la Europa contemporánea y el impacto de las distintas crisis que la atraviesan.

La obra se representó por primera vez en catalán entre el 20 de marzo y 19 de abril de 2019 en la Sala Tallers del TNC, dirigida por la propia Tornero, con el siguiente reparto: Júlia Genís (Diana); David Menéndez (Halim); Ester Cort (Agnetha); y David Vert (Alfred). Ha sido publicada en catalán, en una edición especial con Arola [2019a], y como parte del volumen de *Teatre Reunit* (2019b); y en castellano en una edición escolar de la editorial Vicens Vives (2022b). Tuvo un papel importante en la campaña de Llegir Teatre del TNC en la temporada 2019-2020, en que autores teatrales visitaban bibliotecas públicas para animar la lectura, y ha sido traducida al italiano, al francés y al inglés.

El prólogo empieza con los cuatro actores/narradores discutiendo entre ellos sobre quién va a empezar a explicar la historia. Permanecen en el escenario todo el tiempo para ofrecer comentarios sobre las escenas de las que no forman parte, introduciendo un diálogo constante entre pasado, presente y futuro. Esta estrategia brechtiana también se extiende a los nombres; cuando los vemos por primera vez, no conocemos sus nombres, solo las designaciones abstractas: la Noia Jove, l'Home Estranger, la Dona Sueca y l'Home Elegant. Paulatinamente, se nos revelan sus identidades cuando empiezan a conocerse entre ellos: primero Diana y Halim que se presentan al final de la primera escena en el puerto de Barcelona y deciden viajar juntos hacia el norte; más tarde el padre de Diana, Alfred, quien se identifica como tal en la escena 15, en un centro de congresos en Copenhague donde va a pronunciar un discurso político antiinmigratorio; y, por último, en la escena 22, Agnetha, que resulta ser una filósofa del decrecimiento que ha publicado toda su obra bajo el seudónimo de Hennig Tössberg por la falta de paridad de género en el mundo académico.

La primera escena —“1. Port”— empieza con la indicación de que nos encontramos “3 dies abans de l'impacte” y la cuenta atrás continúa hasta llegar al “impacto” de la escena “25. Nord”, para luego explorar lo que pasa después, en una escena de animales que hablan y un epílogo situado tres años más adelante —en el futuro. Como público no sabemos qué o quién va a causar el impacto. ¿Una bomba? ¿Un ataque terrorista? ¿Un accidente? Pero en cada una de las escenas hay momentos que juegan con nuestras expectativas y/o cuestionan nuestros prejuicios. El hombre extranjero, Halim, que quiere viajar hacia el norte con su mochila lo hace por amor, no por odio. La bomba que lleva consigo resulta ser un cascarón de la que destruyó su casa en Siria cuando estaba a punto de exiliarse. El impacto más grande que nos acaba causando el personaje se produce cuando explica la historia trágica de su viaje en barco para cruzar el Mediterráneo:

Saps què és veure la mort inesperadament? És estar en una embarcació de merda un mes de gener a les cinc de la matinada al mig del mar, amb les mans i els peus glaçats. És veure com les persones que han vingut a rescatarte no et poden salvar perquè resulta que uns polítics han signat un tractat per canviar la normativa europea... I tu ets allà, desitjant que allò s'enfonsi... i vas veient com els teus companys... la teva família, van morint, congelats...

Fins que arriba el moment en què la teva germana petita... et pregunta si també es morirà. I aquestes son les seves últimes paraules... Després silenci [Torneró 2019a: 63].

El tema central de la obra es la injustícia con que se distinge entre distintes formes de mobilitat, incluint a alguns com ciutadans i excluint a altres com immigrants il·legals, sin reconèixer la manera en que les vides de altres seres estan imbricades con les nostres. Y la resposta que ofereix para tenir un futur comú passa per la capacitat de imaginar altres maneres de ser —més sencillas, més amables, més obertes y més tolerantes:

El diàleg és la trobada amb l'altre, el diferent. Si elimino aquell que pensa diferent, com podré aprendre a escoltar? Si no suportó perdre en un debat, com podré evolucionar? Si només vull tenir la raó, com podré tenir la calma? [74]

Diana, una jove de 18 anys, està ajudant a un immigrant sin papeles, Halim, para que puga creuar diverses fronteres internacionals en su viatge hacia el norte de Europa, y utiliza tècniques teatrals para ensenar-le a actuar. Pero també lleva a cabo su propia búsqueda de un hogar, una familia y un mundo más justo. Alfred està formulant propostes populistes para frenar la immigración y convertirse en la gran esperanza política de Europa, pero acaba ayudando a Halim cuando se da cuenta de su propia responsabilidad hacia el sufrimiento del otro. Agnetha les ofrece asilo a todos, tanto física como moralmente; crea un espacio de diálogo transgeneracional en su casa, en su obra filosófica, en su planteamiento del papel de la cultura, del teatro, y de la imaginación.

Además de ser una obra sobre el problema de cruzar fronteras —geográficas, políticas, lingüísticas,

culturales, mentales— *El futur* dialoga con *Hamlet*, invocando así la cuestión de la transmisión intergeneracional. Para Derrida [1994], y también para Andina y Corvino [2023], el padre de Hamlet representa la manera en que el pasado interpela al presente, tanto por la herencia traumática que se nos lega, como en nuestro deber de hacer justicia con los fantasmas silenciados de la historia. Pero en la obra de Torneró tanto Alfred como su hija Diana nos ofrecen una relectura de *Hamlet*, coherente con la necesidad de imaginar también los actores del futuro. En el caso de Alfred esto se materializa en la escena de su muerte por accidente de coche en la escena 25. Citando a Claudius, en la versión de la gran obra de Shakespeare traducida al catalán por Joan Sallent, no queda claro si el personaje, arrepentido, ha decidido quitarse la vida para que el mundo pueda cambiar o sencillamente constata el hecho de no poder parar su coche fantástico, de no poder renunciar a los lujos que ofrece la sociedad neo-capitalista: "*Què puc fer, doncs? Penedir-me? Què no pot fer el penediment? Pro, ¿i si no puc? ¿De què serveix si no puc penedir-me? / No m'aturo. / No m'aturo. / No m'aturo fins al final*" [124]. En cambio, Diana, cuando la reencontramos tres años después de la muerte de su padre, ha decidido hacer algo distinto con el legado que ha heredado de él:

Es curiós. Hamlet es va dedicar a intentar venjar l'assassinat del seu pare. Em pregunto què hauria passat si s'hagués dedicat a reparar els assassinats que el seu pare havia comés... De vegades també em pregunto què pensaria el meu pare si sabés el que estic fent amb la seva herència. [129]

La transgeneracionalidad de esta obra no solamente explora la relación entre las injusticias e impunidades del pasado y el presente, sino que activa el teatro como espacio idóneo, emancipatorio, para imaginar y dialogar con las generaciones del futuro.

Bibliografia

- Andina, Tiziana (2022): *A Philosophy for Future Generations: The Structure and Dynamics of Transgenerationality*, Nueva York, Bloomsbury Publishing.
- Andina, Tiziana y Fausto Corvino (2023): "Transgenerational Social Structures and Fictional Actors: Community-based responsibility for future generations", *The Monist*, 106, 2: 150-164.
- Batlle, Carles (2020): *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*, Barcelona, Angle Editorial / Institut del Teatre.
- Batlle, Carles, et al. (2017): *Dramaturgia catalana contemporània*. 2 vols., Barcelona, Institut del Teatre; Ciudad de México, Paso de Gato.
- Casanovas, Jordi (2022): "La dramaturgia profesional en un context hostil", *Estudis escènics*, 47. <https://redit.institutdelteatre.cat/bitstream/handle/20.500.11904/1516/EES47-CASANOVAS-CAT.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Catalandrama: Base de datos de Traducciones de Teatro Catalán Contemporáneo. <https://www.catalandrama.cat>
- Derrida, Jacques (1994): *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Trad. Peggy Kamuf, Nueva York/Abingdon, Routledge.
- Despeyroux, Denise (2022): "Teatro a la intemperie", en *Del amor y otras catástrofes*, Madrid: Punto de Vista editores: 11-24.
- Fabulamundi-Playwriting Europe: <https://www.fabulamundi.eu/en/>
- Fanlo, Isaias (2020): "El teatro del postolvido: *No parlis amb estranys*, de Helena Torneró (2013)", *Talía*, 4: 15-22.
- Gallardo, Laurent (2021): "Un teatre de la convivència", en Helena Torneró, *Demà*. Barcelona, Comanegra/ Institut del Teatre: 111-115
- Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory, Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Nueva York, Columbia University Press.
- Hirsch, Marianne (2008): "The Generation of Postmemory", *Poetics Today*, 29, 1: 103-28.

- Kasem, Alia Heshmat (2021): "El trauma de los refugiados sirios en *Kalimat* de Helena Tornero", *Journal of the Faculty of Arts*, 81, 1: 9-51. DOI: 10.21608/jarts.2021.160194.
- Marcillas Piquer, Isabel (2017): "Teatre aplicat: una dramatúrgia per a l'educació de la memòria", en Joaquim Espinós i Liris Picó (eds.), *Literatura catalana contemporània: memòria, traducció i noves tecnologies*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans: 83-96.
- Marcillas Piquer, Isabel (2018): "Espais de memòria en la dramatúrgia d'Helena Tornero", en Biel Sansano (ed.), *Silenci, oblit i preservació de la memòria democràtica. Una aportació interdisciplinària*, Alicante, Universitat d'Alacant: 161-177.
- Marcillas Piquer, Isabel (2021): "Contra l'oblit: violència, trauma, dol i dignificació en la dramatúrgia catalana de la memòria escrita per dones", *eHumanista: IVITRA*, 19: 276-293.
- Marcillas-Piquer, Isabel (2022): *Dramaturgues catalanes: ètiques i estètiques*. Berlin/Bern, Peter Lang.
- Miñarro, Anna (2019): "La memòria hereditària", en Helena Tornero, *No parlis amb estranys*, Tarragona, Arola Editors: 7-10.
- Miñarro, Anna y Teresa Morandi (2012): *Trauma y transmisión. Efectos de la guerra del 36, la posguerra, la dictadura y la transición*, Barcelona, Xoroi Edicions.
- Nicolau, Adriana (2021): *Feminismes al teatre català contemporani (2000-2019)*, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/671649#page=1>
- Prieto Nadal, Ana (2020): "Formes documentals i testimonials a l'escena catalana recent", *Compàs d'amalgama*, 2: 10-13. <https://revistes.ub.edu/index.php/compas-amalgama/article/view/32305/32308>
- Projecte Paramythádes: Web. <https://coincidencies.org/paramythades>.
- Rothberg, Michael (2009): *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Redwood City, Stanford University Press.
- Sansano, Gabriel (2019): "Una apatxe en temps sinistres", en Helena Tornero, *Teatre Reunit (2008-2018)*, Tarragona, Arola Editors: 9-19.
- Soler, Esteve y Helena Tornero (2007): "Entrevistes als autors: Helena Tornero per Esteve Soler", *Pausa*, 27: <https://www.revistapausa.cat/entrevistes-als-autors-helena-tornero-per-estev-soler/>
- Tornero, Helena (2002): *El vals de la garrafa*, Barcelona, AADPC.
- Tornero, Helena (2008): *Sumergirse en el agua*, Madrid, Anaya.
- Tornero, Helena (2009a): "Material inflamable o set obstacles quan escrius teatre per a joves", *Pausa*, 31: <https://www.revistapausa.cat/material-inflamable-o-set-obstacles-quan-escrius-teatre-per-a-joves/>
- Tornero, Helena (2009b): *Apatxes*, Tarragona, Arola.
- Tornero, Helena (2011): "Reestructuración", en Inmaculada Alvear et al, *Mein Kapital*. Madrid, Colección El Astillero.
- Tornero, Helena (2012): "Ayer", *Primer Acto*, 343.
- Tornero, Helena (2013): *No parlis amb estranys*, Tarragona, Arola.
- Tornero, Helena (2016): *Submergir-se en l'aigua*, Tarragona, Arola.
- Tornero, Helena (2019a): *El futur*, Tarragona, Arola.
- Tornero, Helena (2019b): *Teatre Reunit (2008-2018)*. Tarragona, Arola.
- Tornero, Helena (2020): "Ficcions", *Entreacte*, 210.
- Tornero, Helena (2021a): *Demà*, Barcelona, Institut del Teatre/Comanegra.
- Tornero, Helena (2021b): *Nosaltres (A nosotros nos daba igual)*, Barcelona, Teatre Nacional de Catalunya.
- Tornero, Helena (2022a): *El futuro*. Barcelona, Vicens Vives.
- Tornero, Helena (2022b): "You say you want a revolution?", en Veronica Orazi (ed.), *En procés*, Barcelona, Abadia de Montserrat: 105-110.
- Tornero, Helena (2023a): *Teatro de la Memoria*, Madrid, Punto de Vista editores.
- Tornero, Helena (2023b): *F/M (Devil is Alive and Well)*. Trad. L. Gallardo, Montreuil, Théâtrales Jeunesse.
- Tornero, Helena (2024a): *Dona i aspirador(a)*, Barcelona: Galés/Institut del Teatre.
- Tornero, Helena (2024b): *Paraíso perdido: Obra teatral a partir del poema épico de Milton*. Ilust. Paula Bonet, Barcelona, Comanegra.
- Tornero, Helena (2024c): "Ficcions", en *Entreacte(s): Dramatúrgia catalana breu*, Barcelona, Institut del Teatre/Comanegra.
- Tornero, Helena (2024d): *The Future*, trad. Helena Buffery, Londres, Inti Press.
- Tornero, Helena (trad.) (2010): *Bashir Lazhar*, de Evelyn de Chenelière, Tarragona, Arola.
- Tornero, Helena (trad.) (2017): "La reunificació de les dues Corees", de Joel Pommerat, en *Dramatúrgia francesa contemporània*. Barcelona, Diputació de Barcelona.
- Tornero, Helena (trad.) (2018). *Historia de una oca*, de Michel Marc Bouchard, Madrid, Punto de Vista.
- Tornero, Helena (trad.) (2020): *Teatro reunido*, de Michel Marc Bouchard, Madrid, Punto de Vista.
- Tornero, Helena (trad.) (2021): *I tu em recordaràs*, de François Archambault, en *Dramatúrgia quebequesa contemporània*, Barcelona, Institut del Teatre.