

El teatro del postolvido: *No parlis amb estranys*, de Helena Tornero (2013)

Isaias Fanlo¹

Recibido: 29 de diciembre de 2021. / Aceptado: 24 de mayo de 2022.

Resumen. El presente artículo propone la noción de postolvido para pensar el reciente interés por romper con el Pacto del olvido y recuperar, a través de la historiografía y la ficción, la memoria de la guerra civil española y la posguerra. El artículo reúne distintos autores que han articulado discursos sobre la memoria en España, se plantea si la ficción puede devenir lugar de memoria, y desarrolla el postolvido como una manera de articular las particularidades históricas del siglo XX español. En la segunda parte, el artículo analiza la pieza teatral *No parlis amb estranys (fragments de memòria)*, de Helena Tornero, como obra paradigmática del teatro del postolvido.

Palabras clave: Postolvido; Memoria; Teatro ibérico; Performance; Transición

[en] The Theatre of Postforgetting: Helena Tornero's *No parlis amb estranys* (2013)

Abstract. This article proposes the notion of postforgetting (postolvido) to reflect upon the recent interest to disrupt the Spanish “Pact of forgetting” and to reclaim, through historiography and fiction, the memory of the Spanish civil war and post-war. The article addresses several authors that have articulated memory discourses in Spain, considers whether fiction can become a place of memory, and addresses postforgetting as a way to articulate the historic specificity of the Spanish 20th century. In the second part, the article analyses Helena Tornero's play *No parlis amb estranys (fragments de memòria)*, as a paradigmatic work of the theatre of postforgetting.

Keywords: Postforgetting; Memory; Iberian Theatre; Performance; Transition

Sumario. 1. De la postmemoria al postolvido. 2. Ficción y postolvido. 3. *No parlis amb estranys* y el teatro del postolvido. 4. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Fanlo, I. (2022) El teatro del postolvido: *No parlis amb estranys*, de Helena Tornero (2013), en *Talía. Revista de estudios teatrales*, 4, 15-22.

1. De la postmemoria al postolvido

Tras décadas de silencios, olvidos y huidas hacia adelante, la España de los últimos veinte años –o por lo menos una parte de ella– ha comenzado a perder el miedo a reflexionar sobre su pasado reciente: el de la guerra civil y la dictadura franquista. Este cambio de paradigma, que se ha dejado ver en discursos políticos, debates públicos y reportajes de prensa, ha cristalizado, definitivamente, en el ámbito de la producción cultural: muestra de ello son las novelas *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001), *La noche de los tiempos* de Antonio Muñoz Molina (2009) o *Inés y la alegría* de Almudena Grandes (2010), y las películas *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro (2006), *Pa negre / Pan negro* de Agustí Villaronga (2010) o la más reciente *Madres paralelas* de Pedro Almodóvar (2021), por citar unos pocos ejemplos. Desde la academia se ha hablado de este interés por el pasado reciente en términos de

“crisis de la memoria” o de “boom de la memoria”. Como afirma Madeleine Davis, entre otros, se ha producido una “remarkable recent resurgence of interest in Spain's past and more especially in the repressive legacy of Francoism” [2005: 859].

Sin embargo, este reciente interés por mirar hacia el pasado reciente no está exento de contradicciones, especialmente por lo que respecta al aparato epistemológico que utilizamos para interpretar dicho pasado. Varios académicos, entre ellos Sebastiaan Faber y Jo Labanyi, se han planteado hasta qué punto podemos aplicar la metodología –y la terminología– de los llamados *Memory Studies* a la tensión entre silencio y memoria que afecta a nuestra mirada sobre la guerra civil española y la dictadura posterior. Surgidos para tratar de articular un discurso sobre el Holocausto y sus consecuencias, los *Memory Studies* se han erigido como una disciplina indudablemente atractiva, a tenor de la cantidad de estudios publicados sobre el trauma y, especialmente, a

¹ Universidad de Cambridge, ifg22@cam.ac.uk

partir de conceptos como el de “postmemoria”, acuñado por James Young y Marianne Hirsch y recibido con entusiasmo por críticos literarios, antropólogos y sociólogos. Ahora bien, ¿sirven los mismos conceptos para estudiar dos eventos tan distintos como son el Holocausto y la violencia del siglo XX en España? Faber afirma que la diferencia “entre la memoria histórica de las víctimas de la guerra civil y del franquismo, por un lado, y la memoria de las víctimas del Holocausto, por otro [...] hacen que una noción como (post)memoria afiliativa no tenga el mismo significado en ambos contextos” [2014: 138]². Faber argumenta que leer la experiencia de las víctimas del franquismo desde la perspectiva de las epistemologías surgidas en la órbita del Holocausto despolitiza el caso español, puesto que, al contrario de lo que sucede en el caso del genocidio perpetrado por el Nazismo, en España “muchas víctimas lo fueron no por razones étnicas sino por motivos políticos” [2014: 149]. Además, los debates actuales alrededor de la cuestión de la memoria en España difieren inevitablemente de los debates sobre el Holocausto, puesto que en Alemania el Nazismo fue, al fin y al cabo, derrotado, mientras que en España el golpe de estado fascista ganó la guerra e implantó una dictadura que se prolongó durante casi cuatro décadas. A la postre, la transición a la democracia solo pudo llevarse a cabo tras la muerte del dictador, orquestada, para más inri, por un pacto entre élites, algunas de las cuales habían participado en el paisaje político de la dictadura. Dicho de otro modo, a falta del equivalente a unos Juicios de Núremberg y a una reparación oficial, la valoración política de la guerra civil y del franquismo se ha estado llevando a cabo desde varios flancos y de manera inevitablemente deslavazada: desde la política, desde la prensa y los debates públicos, desde la academia, y desde la producción cultural. Ante esta promiscuidad de perspectivas, no resulta extraño que se haya generado una mezcla acrílica y caótica entre prospección histórica, interpretaciones brillantes, lectura de la ficción como vehículo de transmisión cultural, y demagogia política.

Jo Labanyi añade otra diferencia fundamental entre la lectura del trauma provocado por el Holocausto y la lectura del trauma generado por el franquismo. Según Labanyi, la teoría del trauma surgida alrededor del Holocausto “attributes silence about a catastrophic event to an inner psychic process responsible for blocking the event’s registration in consciousness”, mientras que, en el caso español, dicho silencio no es tanto una alteración de la memoria a causa del trauma psicológico, sino una estrategia deliberada para proteger a familiares de posibles repercusiones [2009: 24].

Quizá, por lo menos en parte, se trate de una cuestión de énfasis: más que en el problema de la *memoria*, el caso de España parece pedir que nos centremos en la cuestión del *olvido*. En lugar de iniciar un proceso de reparación que desembocara en un cierto sentimiento de reconocimiento o de aplicación de la justicia, en España se optó por no “abrir viejas heridas” o de “mirar adelan-

te”, expresiones que venimos escuchando en la esfera política española desde 1977 y que se repiten como un eco hasta nuestros días³. El 15 de octubre de 1977, el gobierno de Adolfo Suárez aprobó la Ley de Amnistía, que garantizaba la libertad para los presos políticos, pero también la inmunidad ante los crímenes políticos cometidos bajo la dictadura. Según José Brunner, “El debate parlamentario sobre la ley estuvo formulado en términos de olvido y perdón” [2010: 166]. Paloma Aguilar apunta que los factores determinantes en las negociaciones de la transición, que desembocaron en la Ley de 1977, fueron el miedo a otro golpe de estado y el recuerdo traumático del conflicto. Tanto a nivel institucional como a nivel social, comenta Aguilar, existía un “overwhelming desire [...] to see a peaceful and gradual change and even to pretend that *it had forgotten the past* rather than call anyone to account.” [2001: 99, énfasis mío]. De ahí lo que se conoce como el “pacto del olvido”, un “tácito acuerdo” en la que “[t]odas las partes acordaron ‘olvidar’ la violencia de la guerra civil y las injusticias de la dictadura franquista en el cuerpo político, con el fin de asegurar una tersa transición” [Brunner 2010: 166].

El salto a un nuevo siglo ha acarreado, sin embargo, un replanteamiento de esta imposición del olvido. En el año 2000, y a raíz de una exhumación en Priaranza del Bierzo (León) liderada por el periodista Emilio Silva, surge la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), nacida con la intención de abrir las más de 4.000 fosas comunes que, según los datos imprecisos facilitados por el Ministerio de Justicia, hay en España. Si bien no es la intención de este artículo trazar una cronología de la reivindicación del pasado reciente del país –las mencionadas Aguilar o Davis ya lo han hecho de manera encomiable–, sí que creo que merece la pena observar hasta qué punto se ha producido un considerable esfuerzo, por parte de investigadores, por sistematizar este cambio de paradigma. Joan Ramon Resina habla en términos de “amnesia inducida” [2000: 88] y comenta, parafraseando a David Lowenthal, que tras todo el proceso de olvido “the past began to look like a foreign country” [2000: 92]. Se trataba, entonces, de reconquistar el territorio perdido, el territorio de la memoria.

Dado que, como señalan acertadamente Faber y Labanyi, la noción de *postmemoria* no acaba de encajar en el contexto español, y dada la preponderancia del olvido sobre la memoria en los discursos políticos y aca-

² Según Faber, la *afiliación* es “una conexión establecida por voluntad o compromiso conscientes, contrapuesta a la noción de filiación entendida como conexión impuesta por la sangre, el parentesco o el destino” [2014: 142].

³ El mismo día en que se aprueba la Ley de Amnistía, el diario *El País*, uno de los medios de comunicación más influyentes del estado, publica un editorial en el que deja muy clara su posición respecto a qué hacer con el pasado reciente: “la España democrática debe mirar hacia adelante, olvidar las responsabilidades y los hechos de la guerra civil, hacer abstracción de los 40 años de dictadura” [1977: 6]. Y si bien esta posición acaba tambaleándose en la izquierda española, especialmente a partir del año 2000 y la fundación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, la derecha española se ha mantenido inamovible en su rigidez y se ha mostrado crítica contra la memoria histórica. Como muestra un botón: el entonces líder del PP Pablo Casado –a quien se ha visto en misas por la memoria de Franco–, afirmaba, en julio de 2021, que “Nadie debe desenterrar ahora viejas heridas ni descoser el perdón que sellaron nuestros padres y abuelos, y menos por un irresponsable interés de dividir a la sociedad para intentar polarizarla electoralmente”, en *ABC* [2021: s. p.].

démicos, propongo hablar de *postolvido* para pensar en este reciente interés por el pasado. Comenta Marianne Hirsch que el concepto de *postmemoria* surge al analizar piezas autobiográficas de la generación de escritores y artistas visuales que descienden, directamente, de la que sufrió una catástrofe [2008: 106]. En el caso de España, esta recuperación de la historia tiene lugar décadas más tarde, cuando la primera generación ha desaparecido en buena parte, y se lleva a cabo liderada no por los hijos de las víctimas, sino por los nietos [Labanyi 2009: 25]. Existe, por lo tanto, un vacío, un espacio fantasmático que escapa al testimonio directo y que solo puede llenarse a partir de excavaciones, reparaciones póstumas o transgeneracionales, y relatos fragmentarios singulares y colectivos que a menudo han encontrado en la ficción una manera de tapar huecos, de completarse.

Por supuesto, el término *postolvido* dialoga con el de *postmemoria*, pero desde un ángulo diferente –si se quiere, a ratos opuesto–. No se trata solo de una cuestión de énfasis. Si, como afirma Hirsch, el “post” de *postmemoria* “signals more than a temporal delay and more than a location in an aftermath” [2008: 106], en el caso del *postolvido* el prefijo indicaría los esfuerzos de superación de estas políticas de la amnesia. Sin embargo, la misma presencia del término “olvido” en el neologismo indica que dicha superación es y no es enteramente posible –algo similar a lo que ocurre cuando se piensa en otras nociones como *postcolonial*–, y que nos movemos en el ámbito de lo contradictorio, que oscila entre la ruptura y lo continuista. Hablar de *postolvido* es hablar de por qué España acordó, hace apenas unas décadas, desprenderse del pasado reciente; es plantearse por qué todavía hay quien prefiere “mirar hacia adelante”, por qué todavía existe debate sobre si es realmente necesario “abrir viejas heridas”. Parafraseando a Walter Benjamin, se trataría de girarle el cuello al Ángel de la Historia para que, en su frenético vuelo hacia el futuro, vuelva a mirar hacia atrás y observe las ruinas de la España problemática, distante y compleja del siglo XX. Este Ángel que se ve obligado a recomponer, en su imaginación, el alejado paisaje ruinoso, ajustando la vista porque desde la distancia cuesta prestar atención a los detalles. Y todo esto a contrarreloj, puesto que el huracán del tiempo lo sigue desplazando, inexorablemente, hacia adelante, cada vez más lejos de los escombros del evento pasado. Precisamente, el *postolvido* enfatiza la precariedad con la que tienen que operar los esfuerzos reparatorios en el caso español: aquí, las “estructuras de transmisión” que menciona Hirsch tienen que saltarse un eslabón de décadas. Historiadores y académicos se ven obligados a trabajar con lo que tienen: recuperar archivos, invocar fantasmas, modelar la substancia imprecisa del recuerdo, y hacer lo posible con todo esto. En la España del *postolvido*, el olvido sigue pesando⁴.

⁴ En un trabajo del año 2000, Jo Labanyi ya apunta referencias a lo fantasmal para hablar de problemas de memoria –o más bien de olvido– en la cultura española. Labanyi se pregunta “what does a society [...] do with history; that is, what does it do with the ghosts of the past?” [2000: 65], y comenta que, en un país que se ha opuesto a enfrentarse a los traumas del pasado, esta memoria tiende a manifestarse, dentro del ámbito de la ficción, a través de monstruos, fantasmas, y otras criaturas que representan la otredad. Es necesario decir que,

2. Ficción y *postolvido*

Es, quizá, a consecuencia de esta precariedad de recursos, del peso de estos vacíos, que los discursos del *postolvido* español se han venido articulando mediante las ficciones. A través de géneros como la novela, el largometraje cinematográfico, o el teatro creadores y artistas han asumido la *responsabilidad* de llenar los vacíos con historias, los silencios con palabras, como sucede con *No parlis amb estranys* de Helena Tornero. Enric Bou afirma, con rotundidad, que “Els escriptors tenen una responsabilitat especial com a preservadors i transmissors de la memòria” [2013: 27]. Más adelante, traza una diferencia entre historiadores y creadores: “Els historiadors han reconstruït la història i la memòria, però l’art [...] ha excel·lit en la tasca de conservar i de recrear (fer reviure) moments crucials de la memòria col·lectiva” [2013: 27]. Podría decirse, así pues, que, mientras que la ambición de los historiadores es científica, la de los artistas es de corte afectiva⁵.

Salvador Cardús define la memoria como “a set of narratives resulting for the social interpretation of reality”, y afirma que “memory is an open narrative that incorporates personal and external recollection, but also includes fiction, things forgotten and errors that are *necessary* in order to make memory coherent and significant” [2000: 23, énfasis del autor]. En este sentido, parece no caber duda de que la amalgama de tramas plausibles, contextos históricos y personajes fabulados puedan servirnos para, por lo menos, articular un *afecto* desde lo individual hacia lo colectivo⁶. Como afirma Joan Ramon Resina, “although contemporary debates about the loss or suppression of memory engage a variety of discourses, which include politics, the press, literature, cinema, and the media, the memory these discourses refer to is assumed to rely on a rigorously documented organization of ‘facts’ corresponding to

cuando Labanyi escribe su artículo, el *boom de la memoria* apenas comenzaba.

⁵ Sebastian Faber se muestra escéptico, cuando no crítico, no tanto con la relación entre ficción y memoria, sino con la manera como la academia ha leído estas obras: “se presupone que un análisis de una obra literaria puede servir para avanzar el conocimiento de un fenómeno sociohistórico: se asume que los personajes de alguna forma pueden ser representativos de una colectividad histórica” [2014: 140]. Asimismo, Faber critica que se asume que una obra literaria tiene un valor o una relevancia determinada, en un país en el que “un 37% de la población nunca lee un libro” [2014: 141], aunque en este sentido convendría investigar cuántos peatones, por ejemplo, saben qué o a quién representan muchas de las esculturas –indudables lugares de memoria, parafraseando a Pierre Nora– que adornan las plazas.

⁶ Pienso en el afecto tal como lo articulaba Brian Massumi, como una intensidad autónoma, que se desarrolla más allá del ámbito de lo subjetivo, que *precede* al sujeto. Ya en 1995, Massumi advvertía que “affect is central to an understanding of our information- and image-based late-capitalist culture” [1995: 88]. Los llamados Affect studies, tan en boga hoy en día en el ámbito académico, desarrollan las observaciones neurológico-filosóficas de Massumi para articular una epistemología del flujo. Sara Ahmed, por ejemplo, habla del afecto como una suerte de capital, interpretándolo a través del análisis Marxista: “affect does not reside positively in the sign or commodity, but is produced only as an effect of its circulation” [2004: 120]. Así pues, el afecto no se vincula a un sujeto (Massumi) ni siquiera a un objeto (Ahmed), sino que se articula a través de la circulación entre objetos y signos.

‘historical truth’” y añade que, en realidad, el borrado del pasado en España “affected not so much the field of historiography as the areas related to sensory experience and the virtual space of collective memory” [2000: 84]. Así pues, las ficciones sobre la guerra y la posguerra se erigen, utilizando la feliz expresión de Pierre Nora, en lugares de memoria capaces de condensar afectos vinculados a los eventos que habían sido relegados a un olvido sistémico.

¿A quién le pertenece esta memoria del pasado reciente? ¿Es esta memoria patrimonio exclusivo de los testigos directos del tumultuoso evento? ¿Puede la memoria de un evento transmitirse entre individuos o a través de generaciones? Estas cuestiones, formuladas por Marianne Hirsch, Eva Hoffman o James Young para hablar de la postmemoria, adquieren un matiz algo distinto en el caso de España, como consecuencia de las décadas de silencio entre el evento y su rememoración. Como comenta Labanyi, los hábitos de silencio adquiridos con el paso de los años dificultan la narración de la experiencia traumática del franquismo [2009: 24]. Es en este contexto en el que, posiblemente, las ficciones puedan proporcionarnos una manera de articular estos discursos y de generar un flujo de memoria. Sin embargo, cabe preguntarse: ¿es lícito considerar discursos generadores de postolvido las obras de ficción –películas, novelas, obras de teatro–, junto a, digamos, reportajes periodísticos, testimonios o memoriales? Teniendo en cuenta la dimensión subjetiva, afectiva y elástica de la memoria –tanto individual como colectiva–, la respuesta parece ser claramente afirmativa. Salvador Cardús, por ejemplo, habla de la memoria en tanto que narración que otorga sentido tanto a un relato personal (lo que vendría a ser la memoria individual) como a un discurso hegemónico dentro de un grupo específico (la memoria colectiva). Cardús, además, diferencia la memoria (en minúscula) del estudio de la Historia (en mayúsculas), en tanto que disciplina “científica” –eso sí, sin abordar la problemática relación entre Historia y “verdad” o “realidad”– y estipula, también, que “toda memoria sigue la lógica narrativa oral, escrita o audiovisual” [2009: 23]. La ficción, por lo tanto, es una plataforma desde la cual dicha memoria puede formularse.

Es más, teniendo en cuenta que el *boom de la memoria* –que trata de dejar atrás tanto el silencio de la dictadura como el pacto del olvido que sirve como precaria cimentación para la transición hacia la democracia– ha tenido lugar cuando ya quedan pocos supervivientes de la guerra civil en vida, la ficción parece erigirse como un lugar idóneo para alimentar el imaginario de la España del postolvido mediante narraciones y testimonios que, siempre operando desde esta subjetividad reconocida, generan una serie de relatos que, si bien no son necesariamente *reales*, sí que resultan *plausibles*. Estas ficciones compensan, de algún modo, la carencia de testimonios generada por las décadas de silencio y porque, dicho de manera simple, los muertos no tienen voz. Existe, así pues, una dimensión restitutiva que acompaña a esta voluntad de postolvido. Se trata de una restitución utópica y liminal, que transcurre en una dimensión alternativa –la de la ficción– y que trata de ocupar los vacíos

dejados por relatos que quedaron enterrados. Vacíos que se transforman en puro afecto y que, seguramente, no podrían llenarse de ningún otro modo.

3. *No parlis amb estranys* y el teatro del postolvido

Desde esta voluntad consciente de recuperar las voces fragmentarias de un pasado y de zurcir los vacíos y los silencios se articulan las ficciones del postolvido. Bou, Faber, Labanyi, Resina y otros han hablado, fundamentalmente, de largometrajes, de documentales y de novelas que se inscriben dentro de los discursos de recuperación de la memoria histórica. ¿Qué sucede en el ámbito de las artes escénicas, y más concretamente con el teatro de texto? En tanto que ritual de vivencia conjunta, evento efímero que se centra en la voz y el cuerpo de los intérpretes y que supura presencialidad, el espectáculo teatral parece un evento óptimo para invocar estos fantasmas –como sucede con *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra (1986), e incluso con la más reciente *El mar. Visió d’uns nens que no l’han vist mai*, de Xavier Bobés y Alberto Conejero (2022)–; para revivir en escena historias del pasado –el caso de *La nit més freda (veus a l’exili)*, de Teresa Vilardell (2009), *Te vendré a arropar*, de la compañía Espai en Construcció (2014) o *In memoriam. La quinta del biberón*, de Lluís Pasqual y la Kompanyia Lliure (2016)–; o incluso para tomarse la libertad de reescribir la historia –como hace Alberto Conejero con la multipremiada *La piedra oscura* (2015), que rememora con licencias deliberadas la figura del último amante de Lorca, Rafael Rodríguez Rapún, en la última noche antes de su muerte–. Pero si hay, a mi juicio, una obra paradigmática del teatro del postolvido, esta es *No parlis amb estranys (No hables con extraños)*, de Helena Tornero.

No parlis amb estranys fue un encargo del Teatre Nacional de Catalunya (TNC), y formó parte de la última edición del Projecte T6, una iniciativa nacida para fomentar la dramaturgia catalana contemporánea. Estrenada en la Sala Petita del TNC en abril de 2013, la obra no pudo presentarse de manera integral: como la misma Helena Tornero menciona en el anexo a su teatro reunido, los recortes del gobierno catalán a consecuencia de la grave crisis económica limitaron las semanas de preparación del espectáculo, y la autora se vio obligada a eliminar varios fragmentos por falta de tiempo para ensayar⁷. En cualquier caso, desde su planteamiento inicial la pieza ya estaba pensada de modo fragmentario: *No parlis amb estranys* se compone, al fin y al cabo, de una serie de historias independientes –que compartan

⁷ Durante las funciones del espectáculo, los textos de estos fragmentos descartados fueron expuestos en el vestíbulo de la sala para que el público los leyera o pudiera escucharlos en voz de los actores a través de varias pantallas. La autora, además, añadió una explicación de lo sucedido como introducción a aquella exposición montada de urgencia. Dichos fragmentos también pueden leerse, tanto en el libro del espectáculo como en el teatro reunido de la autora, como anexo a la obra. Es decir: las circunstancias socioeconómicas acabaron condicionando de tal manera la forma definitiva de *No parlis amb estranys* que, incluso en el texto que ha quedado fijado como definitivo, estos fragmentos han quedado excluidos del cuerpo central de la pieza.

la voluntad de recordar el pasado—, trezadas en un lienzo teatral complejo y aleatorio. No en vano, la obra lleva por subtítulo *Fragments de memòria*, y en las notas iniciales la autora especifica que “L’ordre de les escenes no cal que sigui necessàriament el de l’espectacle final. Les peces d’aquest trencaclosques poden canviar d’ordre” [2019: 162]. El carácter azaroso y fragmentario de la obra no responde tanto a una voluntad lúdica o experimental como a la voluntad de generar una pieza polifónica, urdida a partir de retazos de un pasado —ficticio en ocasiones, verosímil siempre— al cual solo podemos tener acceso de manera incompleta. Para reforzar esta sensación de precariedad, los personajes que pueblan la obra carecen, también, de nombres propios: en el texto aparecen mencionados de manera genérica, como “El noi jove” o “La dona nerviosa”, o definidos a través de una característica o una palabra clave para entender su función en la pieza: “La dona ‘Horror vacui’”, “La dona ‘Llistes’”, “La dona ‘Perdó per existir’”, etc. Tornero dispone un tablero de juego que traduce, en el plano espectacular, los vacíos y los silencios generados por el olvido⁸.

El prólogo a la edición original de *No parlis amb estranys* viene firmado por la psicóloga clínica y psicoanalista Anna Miñarro, quien también trabajó como asesora en el montaje. Que Tornero decidiera que el libro de su texto fuera precedido por la presentación de una psicóloga especializada en transmisión de memoria en lugar de alguien vinculado con el mundo del teatro o de la literatura en general funciona como una pista paratextual e indica la relevancia que la autora le dio, en este caso, a la documentación. En el anexo a la obra, Tornero menciona explícitamente que ha asumido la necesidad de “fer sortir a la llum aquestes pàgines esborrades de la nostra història que com a ciutadans d’aquest país tenim el dret —i el deure— de conèixer” [2019: 205]. Existe, por parte de la autora, el reconocimiento explícito de la responsabilidad social de “sacar a la luz” —es decir, extraer de las sombras— el pasado reciente. La misma Miñarro empieza su prólogo hablando de *No parlis amb estranys* en tanto que “treball d’investigació convertit en art teatral” [2013: 7], sugiriendo que la pieza no carece de ambiciones, podríamos decir, científicas. Miñarro añade que la obra aborda “la persistència de la memòria”, que “afecta les vides personals dels qui van patir situacions traumàtiques, i la de les generacions que els segueixen” [2013: 8]. Quizá la historia que ilustra de una manera más explícita esta transmisión intergeneracional de la memoria es la de El noi “Monstres”, un chico que cuenta que, cuando tenía cuatro años, se ahogaba por las noches. “Et despertaves amb uns malsons terribles. Eres al mig d’un camp, tot voltat de monstres. Els monstres et

miraven amb uns ulls grans i rodons. Volies cridar, però no podies.” [2019: 169]

Este fragmento de memoria (el número 2 de la obra) pertenece a una serie de fragmentos superpuestos en una polifonía de voces, que Tornero agrupa bajo el título “Generacions”. En la escena 2, la autora especifica que se trata de voces de la “Tercera generació”; estas voces vuelven a aparecer en la escena 12, el siguiente fragmento de “Generacions” que, en este caso, según la autora, recoge los testimonios de la “Segona generació”, aunque aquí el chico de los monstruos no aparece: hay, en esta historia, un vacío generacional. La regresión finaliza en la escena 21, cuando llegamos a la “Primera generació”. Aquí, dice la acotación previa, los actores de cada una de las historias se dirigen directamente al público y se miran entre ellos: con este reconocimiento del otro se genera la ilusión de una coherencia, de unas voces que rellenan el vacío de varias generaciones; además, al romper con la cuarta pared y observar al público, los intérpretes incorporan a los espectadores en el diálogo. El teatro, aquí, no solo ofrece la posibilidad de dejar atrás el olvido y completar el mosaico de la memoria, sino también, al incorporar al público en el relato a través de su reconocimiento, vincula el pasado con el presente.

El chico de los monstruos reaparece en este fragmento de la primera generación. Ahora, sin embargo, el actor ya no interpreta al chico, sino que lo interpela: con el salto generacional, el chico de los monstruos se ha desplazado fuera del cuerpo del intérprete, que ha pasado de referirse a él en primera persona del singular a hacerlo en segunda persona. El intérprete cuenta que llevaron al chico a una doctora, quien le pidió que dibujara los supuestos monstruos: “Per a tu eren monstres d’ulls grans i rodons. Per a ells la imatge era molt clara. Eren homes. Homes amb màscares de gas. Màscares antigues, com les que es van fer servir a la guerra” [2019: 201]. Esta revelación lleva a la confesión del abuelo de la familia: la ruptura del silencio une los eslabones separados por el salto generacional. Hasta este momento, el abuelo no había querido explicarle a la familia que su hermano había muerto en la guerra a los dieciséis años, en 1938, ahogado por las bombas en el frente de Balaguer (Lleida). “El teu avi no n’havia parlat mai: el record era tan dolorós que l’havia esborrat de la memòria.” [2019: 201, énfasis mío] Una vez revelado el trauma, es posible su reparación: las pesadillas del chico de los monstruos cesan en el momento en el que la familia realiza un funeral en la memoria de su tío abuelo, comenta el actor, antes de abandonar la escena y sentarse entre el público, imposibilitando cualquier posibilidad de desconexión o distancia.

Según me comentó la autora en una conversación privada, la historia del chico de los monstruos está basada de manera muy libre en un informe psiquiátrico real⁹. En cualquier caso, este fragmento sirve para ilus-

⁸ Cabe mencionar, en este sentido, que en el teatro catalán posterior a la dictadura existe una particular abundancia de piezas teatrales cuyos *dramatis personae* carecen de nombre propio. Es el caso de piezas tan significativas como *Després de la pluja* (*Después de la lluvia*), de Sergi Belbel (1995), *Desig* (*Deseo*), de Josep Maria Benet i Jornet (2000), o *Barcelona, mapa d’ombres* (*Barcelona, mapa de sombras*), de Lluïsa Cunillé (2005), por citar tres de los grandes nombres de la escena catalana contemporánea. Los motivos de esta carencia de nombres propios, sin embargo, no tienen nada que ver con los de Helena Tornero.

⁹ En palabras de la propia Tornero: “Totes les històries estan basades en una realitat, de vegades en casos reals, però són ficcions perquè me les he inventades. El cas del noi dels monstres és, en realitat, el d’una nena francesa de quatre anys. Es tracta d’un cas clínic [...] que vaig trobar en un llibre d’estudis sobre genealogia crítica. [...]”

trar, de manera gráfica, la transmisión intergeneracional de la memoria que defienden tanto Miñarro como Tornero. Labanyi especifica que “those responsible for the ‘recovery of historical memory’ in Spain today are the grandchildren of the generation that lived through the war, who have reacted against their parents’ silence, which perpetuated the silence of the first generation” [2009: 25]. Esta generación –la generación de Tornero– no es solo la que asume, como comenta la autora en el anexo a la obra, la responsabilidad de dejar atrás el olvido, sino también la que, como ilustra este fragmento de memoria, puede sufrir las consecuencias de no reparar los agravios sufridos dos generaciones atrás: si bien esta generación no vivió en primera persona ni la guerra ni la posguerra, sí que le *afecta* de manera directa el olvido social e institucional de los eventos.

Pero en *No parlis amb estranys* no solo las personas son portadoras potenciales de memoria. La obra presenta, también, objetos que ocultan algún tipo de mensaje críptico, que, nuevamente, la generación de los nietos tiene que descifrar si quiere desenterrar el pasado del olvido. “Història d’un armari”, que se inicia en la escena 4, comienza con un descubrimiento, cuando uno de los dos hermanos recuerda que, de niño, se quedó atrapado en el inmenso armario de la casa de la abuela, que pertenecía a la familia. De nuevo, como sucede con el chico de los monstruos, el pasado se cuela en el presente a través de las pesadillas, el espacio indómito en el que la imaginación se abre al inconsciente. “Vaig tenir un malson terrible. [...] Havia somiat que l’armari era ple de morts”, dice el hermano, a lo que su hermana responde que, al escucharle, “era com si la casa sencera estigués gemegant. Feia basarda.” [2019: 171] Esta comparación de la hermana nos da una pista importante para entender lo que, en realidad, está sucediendo: de alguna manera, no *es como* si la casa gimiera, sino que la casa está *realmente* –de nuevo, gracias a el poder evocativo de la palabra en escena– gimiendo. Poco después, un vecino que ha visto llorar al hermano le dice que “Als morts no els agrada que els robin les seves coses” [2019: 172], así que en la siguiente escena (5) el hermano le pregunta a la abuela por el armario. “L’avia de vegades no hi sentia, però d’altres vegades ho feia veure”, comenta la hermana [2019: 173], sacando a colación uno de los temas que se van repitiendo, en distintas variaciones, a lo largo de la pieza: el rechazo a saber, la preferencia por el olvido. Ante las respuestas vagas de la abuela, el hermano añade que dentro del armario ha encontrado una fecha y un nombre, el de la familia Martí –Tornero parece insinuar aquí que bajo la sepultura de silencio siem-

pre quedan residuos de memoria. Es entonces cuando el abuelo hace acto de presencia en la habitación, después de escucharlo todo en las sombras, dispuesto a hablar. El abuelo explica que la casa pertenecía originalmente a la familia Martí, cuyos integrantes tuvieron que irse al exilio, a Francia primero y después, probablemente, a Alemania, donde probablemente murieron: las décadas de silencio hacen que historias como la de la familia Martí tengan que explicarse a partir de la especulación y la duda [2019: 174-175]. Ante esta incertidumbre, la hermana prefiere asumir que los Martí murieron en algún campo de concentración:

LA GERMANA: Vull dir que potser és millor per a nosaltres que hagin mort tots. No me n’alegro, Déu meu, no, però si no fossin morts, ara tu i jo tindriem un problema.

EL GERMÀ: Quin problema?

LA GERMANA: Imagina’t que un dia es presenten aquí i et demanen la casa. La nostra casa. La casa pairal, la casa on hem viscut tota la vida.

EL GERMÀ: Però *no és la nostra casa*.

LA GERMANA: Per a tu potser no, però per a mi sí que ho és. I si ara ve una persona i em diu que hagi de marxar, que haig de deixar la meva casa, perquè fa, –quant fa, seixanta anys, setanta?–, perquè fa setanta anys que ells hi van viure, doncs què vols que et digui, jo li diria que no, que no marxava. M’entens?

EL GERMÀ: Però imagina’t el que podria ser per a l’altra persona. Poder tornar a la casa dels seus avis. Les seves arrels. *Poder-ho explicar. Tancar les ferides*. No ho sé, jo ho veig... no ho sé. Curatiu.

[2019: 175, énfasis mío]

Las últimas palabras del hermano ilustran bien la idea de postolvido, palpable a lo largo de *No parlis amb estranys* y crucial para entender el texto. Se trata de encontrar la manera de interpretar los trazos que nos ha dejado el pasado oculto, reconstruir las ruinas de la historia, estimular un diálogo con las pocas personas que vivieron la guerra y la posguerra y, a través de la palabra en tanto que opuesta al silencio, cerrar unas heridas que, al contrario de lo que se había venido argumentando desde 1977, todavía continúan abiertas para muchos. Dicho de otro modo, si Adorno, en sus famosas reflexiones sobre la estética y el Holocausto, afirmó que “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie, y esto corroe también al conocimiento que dice por qué hoy es imposible escribir poemas” [2008: 25], la España del siglo XXI, a medida que se aleja de los eventos dolorosos que empañaron buena parte del siglo anterior, exige exactamente lo contrario: hablar, escribir, entender y purgar. No escribir poemas, novelas, obras de teatro después de Belchite, de la Batalla del Ebro, de Guernica, es envenenarse de derrota¹⁰.

A partir d’aquest cas concret, vaig prendre la decisió de traslladar la història a un altre context” (conversación por correo electrónico del 27 de diciembre de 2021). Resulta interesante cómo Tornero reelabora historias de otros contextos para pensar la herencia de la memoria en España –el caso en el que se inspira la historia narra la herencia del trauma de la Primera Guerra Mundial–, y quizá también podría resultar problemático si pensamos en términos de la supuesta especificidad del caso español, que exige un trato epistemológico diferente de las tensiones entre memoria y olvido. No olvidemos, sin embargo, que parte de esta necesidad de postolvido se nutre de la capacidad de los autores para rellenar los huecos que han dejado décadas de silencio.

¹⁰ Si bien la guerra y la posguerra española exigen, como ya hemos dicho, un tratamiento diferente del de los estudios sobre el Holocausto, resulta interesante ver cómo ambos se relacionan –de manera a veces opuesta– con respecto a cuestiones como la dicotomía entre lenguaje y silencio. George Steiner, por ejemplo, apuesta por el silencio, que sirve como metáfora de los límites de la representación que ofrece el lenguaje, e investiga cómo los artistas alemanes exploran otros lengua-

En las escenas de la Historia de un armario, los personajes del hermano y la hermana representan las dos maneras distintas –puestas, de hecho– de plantearse qué hacer respecto al pasado: la dicotomía entre memoria y olvido. Por un lado, la hermana prefiere no conocer la historia que se oculta detrás de la inscripción en el armario, y cuando la historia sale a la luz prefiere asumir que nadie de aquella familia sobrevivió. Lo que importa es que, *ahora*, esta casa les pertenece, dice. La casa, aquí, podría funcionar como una metonimia de un país que prefiere desoír a los fantasmas que, en el fragmento de memoria, menciona el vecino. Por otro lado, el hermano cree que el conocimiento es “curativo” y ofrece la posibilidad de “cerrar heridas”. A medida que el fragmento de memoria avanza hasta su final, Tornero va despojándolo del humor que –fundamentalmente a través del personaje grotesco de la hermana– hace más digerible la historia y le da también una evolución discursiva¹¹. El desenlace de la Historia del armario se desenvuelve entre la reconciliación y el desencuentro: lo que para unos supone resolución, para otros implica insatisfacción. Al final de la escena 5 sabemos que el hermano ha logrado contactar con una nieta de los Martí: se sabe entonces que una de las hijas de los exiliados había logrado escaparse a América. Y en la escena 7, la última de la Historia del armario, la nieta les visita. La hermana da por sentado que esta intrusa va a hacer todo lo posible por recuperar la casa que le había sido arrebatada a su familia, pero en realidad, la única petición que tiene para los actuales propietarios de la casa es se cuelguen una placa, en la que se mencione, uno por uno, a los miembros de la antigua familia que vivió en la casa, con la coda “La família i els amics us recorden” [2019: 180]. Este recuerdo incomoda, por supuesto, a la hermana, porque la placa conmemorativa, lugar de memoria paradigmático, explicita la historia de una usurpación:

LA GERMANA: [...] tinc tot el dret a que no m'agradi tenir això penjat allà tot el dia, a la vista de tothom. Què pensaran de nosaltres, la gent?

EL GERMÀ: Pensaran que no tenim por de la veritat.

LA GERMANA: [...] La gent pensarà que els avis van ser uns malparits que van robar la casa a uns altres!

EL GERMÀ: I no és això el que va passar?

jes como son la música o las matemáticas. El silencio, sin embargo, tiene, para Steiner, unas consecuencias que pueden hacernos pensar a las que venimos explorando en este ensayo. “Olvidar el pasado. Trabajar. Alcanzar la prosperidad. La nueva Alemania pertenece al futuro”, afirma en un texto escrito en 1959 [1990: 149]. Más adelante, respecto a las dificultades a las que se enfrentaban los escritores alemanes de posguerra a la hora de escribir en un idioma “corrompido” por el régimen Nazi, Steiner afirma: “Todo se olvida. Pero no un idioma. Cuando se ha llenado de falsedad sólo puede depurarlo la verdad más imperiosa. Sin embargo, la historia de posguerra del idioma alemán ha sido la historia del disimulo y el olvido deliberados. El recuerdo de los horrores pasados ha sido desarraigado a conciencia. Pero a un alto precio.” [1990: 150] Las reflexiones de Steiner sobre el olvido indican que, pese a que Alemania sí tuvo sus actos reparativos, el país no se libró completamente de estas dinámicas silenciadoras.

¹¹ Isabel Marcillas, en su artículo sobre la dramaturgia de Helena Tornero en el que habla de *No parlis amb estranys*, también menciona el “registre canviant de l’obra, que passa del drama a l’humor perquè la tensió de certs moments siga més suportable” [2018: 169].

LA GERMANA: Però les coses es poden dir amb més... elegància.

[2019: 181]

Ante la imposibilidad del olvido –una vez la historia se conoce ya no puede volver a desconocerse–, la hermana se inclina por el eufemismo. Al final, sin embargo, los hermanos no consiguen ponerse de acuerdo con el mensaje de la placa, y cuando el hermano trata de persuadirla de que es necesario reparar el ultraje que cometieron sus abuelos, que “se aprovecharon” de la guerra para apropiarse de la casa, la hermana le retrae que él, que creció cómodamente en aquella casa, también sacó provecho de la guerra, introduciendo, de manera acaso involuntaria, una cuestión clave para entender la *herencia* transgeneracional de la memoria –o el olvido– y sus consecuencias: tanto los descendientes de los vencedores como de los vencidos son –somos– herederos de aquella violencia. Y si las consecuencias del evento están presentes, podríamos decir que el evento en sí, de alguna manera, también lo está.

Siguiendo la premisa formulada por George Steiner, que afirmaba que un acontecimiento tan devastador como el Holocausto no se podía explicar únicamente a través del lenguaje, Tornero alterna, en *No parlis amb estranys* –a través de los fragmentos llamados “Història d’una fotografia”–, la representación del texto con la proyección y la narración de imágenes: algunas de ellas son fotografías antiguas, tomadas durante la posguerra –por ejemplo, la primera fotografía del fragmento 11, que habla del “hombre de la Plaça de Catalunya”–; otras son fotografías actuales, a menudo de lugares que deberían funcionar como memoriales de la guerra y la posguerra pero que, siguiendo la tónica del pacto del olvido, ocultan su pasado –por ejemplo, la imagen de El Corte Inglés de la Avenida Diagonal de Barcelona, construido sobre una antigua cárcel de mujeres durante el franquismo–. Isabel Marcillas afirma que estos fragmentos fotográficos “ens remeten a locacions espacials tangibles, immediatament relacionables amb els llocs de memòria”, y añade que las imágenes proyectadas van más allá de la mera ilustración de los espacios materiales que retratan: representan, también, “la noció abstracta, simbòlica, destinada a fer palesa la dimensió rememorada d’aquests objectes” [2018: 170]. Siguiendo a Marcillas, podríamos decir que las imágenes –especialmente las de archivo–, desvinculadas de su propósito original, representan afectos que trascienden la especificidad el recuerdo que retratan, así como, en el caso de los recuerdos personales, la subjetividad del evento retratado.

Tornero concluye *No parlis amb estranys* con dos de estas fotografías. Se trata de dos imágenes de su abuelo: de nuevo nos encontramos con el salto generacional que mencionaba Labanyi. Podemos deducir que el hombre que aparece en las proyecciones –hablo de la producción original del TNC– es el abuelo real de Tornero porque en la dedicatoria la autora especifica que había sido, entre otras cosas, carpintero, carretero y cartero [2019: 163], exactamente como el hombre de la fotografía en este último fragmento de memoria. Al fin y al cabo, en este momento de la obra, la cuarta pared ya ha caído y el resto de los actores se encuentran sentados entre el público,

completando la disolución de las fronteras entre espectadores y evento escénico, es decir, entre el presente y el pasado que se ha venido invocando en escena¹².

La mujer anónima que, en este último fragmento, se dirige directamente al público, especifica que aquel hombre está cambiado entre la primera y la segunda imagen porque entre ambas fotografías “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” [2019: 202]. El derecho y el deber de conocer el pasado que menciona la dramaturga en el anexo a la obra deriva en la responsabilidad de llenar este “espacio no retratado, no documentado”:

los espacios de silencio generados por olvido. El teatro del postolvido rastrea entre las ruinas y trata de reconstruir las historias borradas, a través de intuición, del rescate de documentos precarios y del uso de la imaginación. No es casualidad que la obra finalice con una mención al olvido: “Una vegada, vaig prometre al meu avi que un dia compartiria la seva història. I una promesa és una promesa. No us ho havia dit? Perdoneu. Potser me n’he oblidat. Ens han ensenyat tan bé, en aquest país, a oblidar les coses.” [2019: 203] Responsabilidad, promesa, precariedad o duda, flujo intergeneracional de afectos, resistencia frente al pacto del olvido: este es el territorio inestable en el que se mueven las ficciones del postolvido.

4. Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor (2008): *Crítica de la Cultura y Sociedad I*, Madrid, Akal/Básica de Bolsillo.
- Aguilar, Paloma (2001): “Justice, Politics and Memory in the Spanish Transition”, en Alexandra Barahona de Brito *et al.* (coord.), *The Politics of Memory: Transitional Justice in Democratizing Societies*, Oxford, Oxford University Press: 92-118.
- Ahmed, Sara (2004): “Affective Economies”, *Social Text* 79, 2, vol. 22: 117-39.
- Anónimo (1977): “Amnistía al fin”, *El País*, 15-X: 6.
- Anónimo (2021): “Pablo Casado, en ABC: ‘Nadie ha defendido la historia del partido más que yo’”, ABC, Recurso web, <https://www.abc.es/espana/abci-pablo-casado-abc-nadie-defendido-historia-partido-mas-202104191856_video.html>. Fecha de consulta: 26 de diciembre de 2021.
- Bou, Enric (2013): “Tems i memoria: Camí de sirga i Les veus del Pamano”, *DigitHum. Les humanitats en l’era digital*, 15: 26-32.
- Brunner, José (2010): “Ironías de la historia española: observaciones sobre la política pos-franquista de olvido y memoria”, *Historia Contemporánea*, 38: 163-83.
- Cardús i Ros, Salvador (2000): “Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain”, en Joan Ramon Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Ámsterdam, Rodopi: 17-28.
- Davis, Madeleine (2005): “Is Spain Recovering its Memory? Breaking the Pacto del Olvido”, *Human Rights Quarterly*, 27, vol. 3: 858-80.
- Faber, Sebastiaan (2014): “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes”, *Pasavento, Revista de Estudios Hispánicos*, 1, vol. II: 137-55.
- Hirsch, Marianne (2008): “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, 1, vol. 29: 103-28.
- Hoffman, Eva (2003): *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, Nueva York, Public Affairs.
- Labanyi, Jo (2000): “History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period”, en Joan Ramon Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Ámsterdam, Rodopi, 65-82.
- (2009): “The languages of silence: historical memory, generational transmission and witnessing in contemporary Spain”, *Journal of Romance Studies*, 3, vol. 9: 23-35.
- Marcillas, Isabel (2018): “Espais de memoria en la dramaturgia d’Helena Tornero”, en Gabriel Sansano (ed.), *Silenci, oblit i preservació de la memòria democràtica. Una aportació interdisciplinària*, Alicante, Publicacions de la Universitat d’Alacant: 161-77.
- Massumi, Brian (1995): “The Autonomy of Affect”, *Cultural Critique*, 3: 83-109.
- Miñarro, Anna (2013): “La memòria hereditària”, en Helena Tornero, *No parlis amb estranys*, Tarragona, Arola Editors: 7-10.
- Resina, Juan Ramon (2000): “Short of Memory: the Reclamation of the Past Since the Spanish Transition to Democracy”, en Joan Ramon Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Ámsterdam, Rodopi: 83-126.
- Steiner, George (1990): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Ciudad de México, Gedisa.
- Tornero, Helena (2013): *No parlis amb estranys*, Tarragona, Arola Editors.
- (2019): *No parlis amb estranys*, en Helena Tornero, *Teatre Reunit (2008-2018)*, Tarragona, Arola Editors: 161-210.
- (2021): Conversación con Helena Tornero. 27 de diciembre de 2021.
- Young, James (1997): “Toward a Received History of the Holocaust”, *History and Theory*, 36, vol. 4: 21-43.

¹² En mi conversación con Helena Tornero, la autora me explicó que esta escena fue, en realidad, una de las primeras que escribió de *No parlis amb estranys*. Tornero escribió este fragmento en una residencia creativa en Quebec (Canadá), no para presentarlo originalmente

en el montaje, sino para explicar el conflicto de la guerra y la posguerra españolas a un público que no estaba familiarizado con ellas. Sin embargo, comenta Tornero, el fragmento generó reacciones tan positivas que la autora decidió, finalmente, incorporarlo a la pieza.