

Mecanismos de la autoficción en el teatro sobre el franquismo de “los nietos”*

Autofiction Mechanisms in the Theatre about Franco Dictatorship by “los nietos”

MARIO DE LA TORRE-ESPINOSA

Dpto. Lingüística General y Teoría de la Literatura
Universidad de Granada
Fac. Filosofía y Letras
Campus de Cartuja, s/n. Granada, 18071
mariodelatorre@ugr.es
Orcid ID 0000-0002-0027-8745

RECIBIDO: 25 DE MAYO DE 2019
ACEPTADO: 13 DE AGOSTO DE 2019

Resumen: El presente artículo plantea la categoría de posmemoria propuesta por Marianne Hirsch para analizar las prácticas teatrales que se acogen a la autoficción como forma artística. En este caso, se analizan las producciones escénicas llevadas a cabo por lo que Santos Juliá denominó generación de “los nietos”, quienes sienten la responsabilidad de recuperar el pasado sobre la Guerra Civil o la dictadura franquista. Ante la falta de testimonios y documentos, los autores recurren a una memoria delegada, resultando obras de un gran poder persuasivo en cuanto entablan un diálogo intersubjetivo que permite al público llevar a cabo un acto de *afiliación*. Como caso de estudio, se analiza la obra *La armonía del silencio*, de Lola Blasco, en la que Dolores, su *alter ego*, se posiciona como sujeto de la transmisión del trauma heredado de su abuela, constituyéndose en un claro ejemplo de posmemoria y desde una perspectiva de género.

Palabras clave: Teatro. Autoficción. Dictadura franquista. Posmemoria. Teoría literaria.

Abstract: This article uses the postmemory category by Marianne Hirsch for analyzing the theatrical plays that are enlisted under the artistic category of autofiction. In this case, plays by the generation of “los nietos”, as Santos Juliá termed it, are analyzed. This generation feels the responsibility of restoring a past about the Guerra Civil or the Franco’s dictatorship. Consequently, given the lack of testimonies and documents, the authors use a delegated memory for their dramaturgy. As result, we find plays of great persuasive power because they set up an intersubjective dialogue that allows the audience to perform an *affiliative* act with what has been told. As a case study, the play *La armonía del silencio* by Lola Blasco is analyzed, where Dolores, the playwright’s *alter ego*, becomes a clear example of postmemory, with a gender perspective in addition.

Keywords: Theatre. Autofiction. Franco’s Dictatorship. Postmemory. Literary Theory.

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto AUTODICO “Pensar lo real: autoficción y discurso crítico” (referencia FFI2017-89870-P), dirigido por la profesora Ana Casas Janices. Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

Gracias a la labor de creadores como Angélica Liddell o Borja Ortiz de Gondra, la autoficción se está convirtiendo en un subgénero recurrente en la nueva dramaturgia española. El principal valor que parecen encontrar en esta modalidad es el poder hablar desde un *yo* privado para abordar temas de diversa índole, a menudo desde una perspectiva crítica que los posiciona como sujetos políticos en nuestras sociedades.¹ Podemos decir que, en el teatro español, al igual que Sebastiaan Faber vislumbraba en la novela del siglo XXI, es fácil detectar una cierta “obligación moral –además de una necesidad psicológica– de investigar el pasado y asumir su legado; y, en segundo lugar [...] desentrañar y afrontar los *dilemas e imperativos éticos* que surgen cuando se asume ese legado” (Faber 2011, 102). Dentro de los temas tratados desde este punto de vista, la Guerra Civil y el pasado franquista ocupan un lugar destacado, especialmente por un resurgir del teatro de base documental que vuelca su atención hacia la realidad nacional. Como consecuencia, encontramos a una generación de escritores y escritoras que abordan su pasado familiar haciendo referencia al franquismo y a las heridas que ocasionó y que nunca sanaron, debido a una Transición política desaprensiva con el daño ocasionado por la dictadura. Esta generación, además, se correspondería con la que Santos Juliá denominó como “los nietos de la guerra” (24).

Con el ánimo de intentar aliviar el dolor provocado por este pasado traumático, algunos dramaturgos acuden a la autoficción teatral para denunciar lo acontecido, aprovechando para ello todo el potencial que tiene la confluencia en escena del autor-narrador-personaje para clamar contra las injusticias del pasado. El autor emprende así auténticos ejercicios de posmemoria, entendiendo el concepto desde la perspectiva de Ernst Van Alphen, quien, en respuesta a los postulados de Marianne Hirsch (1992), entiende que estos casos no son asimilables a los testimonios de las víctimas del Holocausto, puesto que, para las segundas y ulteriores generaciones, la memoria del trauma es di-

1. Wilfried Floeck explica, por el contrario, cómo en el teatro español del siglo XXI se ha producido una despolitización de las propuestas acerca de la memoria. Esto, nos dice el autor, se puede advertir en una tendencia clara a la “subjetivización de la perspectiva, a la fragmentación y a la estructura abierta, que exige la participación activa del lector o espectador” (205). Este cierto desinterés por lo político, lo entendemos aquí desde otro punto de vista. Se presentaría realmente como una nueva forma de asunción del pasado (y el presente que de este se ha derivado) recurriendo para ello a lo personal e íntimo, en consonancia con las ideas de Beatriz Sarlo acerca del giro subjetivo contemporáneo, “que se propone reconstruir la textura de la vida y la verdad albergadas en la rememoración de la experiencia, la revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva” (21).

ferente de la que vivieron los supervivientes. Al no tener contacto real con la realidad narrada, se rigen, por tanto, por otros principios semióticos, y el trauma, aun partiendo del de sus progenitores, es otro. No se reduplica pues, sino que se crea a partir de una situación previa.

Para la constitución de esta posmemoria, su fuente de información será ahora la transmisión oral, de abuelos a padres y de estos a hijos, y será usada como material dramático que acabará siendo registrado tanto en un texto teatral como en otro de carácter espectacular. De esta forma, la memoria personal e íntima es mostrada a través de la exposición pública de una memoria histórica común y otra de corte familiar y privado.

Como análisis de caso, y tras enumerar una serie de ejemplos recientes, se presenta la obra *La armonía del silencio* (2016), de Lola Blasco, quien reconstruye en escena una historia personal. Viene a constituirse en un ejemplo claro de cómo en el teatro español, al igual que venía siendo habitual en la narrativa, el pasado dictatorial es una fuente de recursos para la dramaturgia más reciente y, lo más interesante, para una generación que nacería ya en plena democracia mostrando un notable interés por revisar un pasado que hasta el momento parecía intocable.

AUTOFICCIÓN, TEATRO Y DISCURSO CRÍTICO

La autoficción tiene lugar cuando se produce la identidad nominal de autor, narrador y personaje, y esta además se enmarca dentro del pacto ficcional. No obstante, hay que destacar que esta definición, cuando se aplica sobre el ámbito de la escena, genera ciertas fricciones. A pesar de la inflación de estudios teóricos y críticos en torno a la autoficción, el abordaje de esta práctica en medios como el teatro sigue siendo escasa, aunque se reconozca su operatividad teórica a la hora de problematizar en torno a cuestiones como la autoría y la referencialidad (Casas 2018). Precisamente una de las primeras dificultades a la que debemos enfrentarnos es la identificación de la figura del narrador en el teatro. Esta problemática se resuelve en gran medida si tenemos en cuenta el hecho de que en estos espectáculos el autor es encarnado de forma explícita por un actor (Abuín 1997b, 27), especialmente en los casos en los que el propio autor se interprete a sí mismo.² Gracias a esta coincidencia en la ins-

2. Para una revisión completa en torno a la figura del narrador en el teatro, ver Abuín 1997a.

tancia enunciativa, se ha dado entrada a una nueva vía de expresión del *yo*, con un componente factual variable donde se pueden usar libremente las formas de la ficción, a menudo con la intención de dotar de una mayor persuasión a sus obras.

Aun así, es importante constatar algunas de las reflexiones más importantes en torno a la posibilidad de la autoficción dramática. Entre las contribuciones más interesantes se encuentra la de José Luis García Barrientos (2014), quien parte de la idea de que en el teatro todo es ficción; la impronta de la escena acaba tiñendo de un velo ficcional todo lo que se muestra en el escenario, rompiendo de esta forma con la referencialidad que podría presuponerse. Desde esta perspectiva, dice García Barrientos que la autobiografía teatral sería plenamente una aporía, en cuanto lo real es excluido. ¿Pero quiere decir esto que el teatro es un territorio vedado a la entrada de lo factual, independientemente de la forma que adopte el hecho escénico cuando se aborden episodios autobiográficos del propio autor? García Barrientos dice que no, que existe un caso donde se puede producir la entrada de lo factual en escena: la autoficción. Esta, además, se llevaría a cabo mediante recursos como la *mise en abyme* o la metalepsis, mecanismos mediante los cuales la ficción queda en suspenso por momentos variables y donde lo real puede irrumpir en la propuesta escénica.

Otra aportación teórica básica es el concepto de autoficción performática, enunciado por Mauricio Tossi, para quien la autoficción escénica estibaría en la corporalidad del actor. Si bien su trabajo usa como corpus el teatro argentino de la posdictadura, es muy valiosa su consideración en torno al cuerpo como documento histórico, de una factualidad irrefutable, y que introduce lo real dentro de un marco ficcional, generando en consecuencia ese estado ambiguo propio de la autoficción.

Y, por último, en esta aproximación a las principales revisiones teóricas a la autoficción dramática en el ámbito hispánico, resulta ciertamente operativa la clasificación que establece Vera Toro (237-38) en las formas que esta puede adoptar. La primera modalidad que distingue, Autoficción I, haría mención a los casos en los que el autor comparte el nombre, o un derivado del mismo, con alguno de los personajes de la pieza teatral. La segunda modalidad, Autoficción II, se produciría cuando el autor no comparte el nombre, pero existen otros rasgos en las acotaciones que generan la asociación del autor y del personaje interpretado por otro actor. La tercera, Autoficción III, englobaría aquellas obras donde el autor interpreta a un personaje con el que comparte

nombre (o un derivado) o bien rasgos biográficos. Y el último supuesto se refiere a la *Autorficción*, cuando se produce una intromisión del autor en la obra mediante algún mecanismo, como la metalepsis.³

De estas tres visiones aquí reseñadas nos interesan diferentes aspectos. De la reflexión de García Barrientos resulta muy útil la constatación efectiva de la posibilidad de coexistencia de lo factual con lo ficcional. Del concepto de autoficción performática de Tossi, nos interesa que se centre en la corporalidad puesta en escena como elemento constituyente de la autoficción, usándose el cuerpo como documento que evidencia la intromisión de lo real en el escenario. Y de la clasificación de Toro, resulta muy sugerente el hecho de que esta corporalidad, además, pueda delegarse en otro actor.

A pesar de que en otro trabajo previo (Torre-Espinosa) dijimos que era condición inexcusable la coincidencia en el escenario de autor dramático, director de escena, actor y personaje, esta combinación resulta ser excesivamente restrictiva dada la deriva de la autoficción teatral. Debemos tener en cuenta que el director y escritor puede fabular con su propia representación sobre el escenario, eligiendo para ello un cuerpo ajeno que apoye su propia identidad o bien ironice respecto a ella, como puede ser el caso de Rodrigo García usando al actor Juan Lorente (maquillado de azul y con orejas puntiagudas) en la obra *Borges* para representarse a sí mismo. Esta última estrategia no deja de ser un claro rasgo de ficcionalización del *yo*, una prácticamente absolutamente legítima en este tipo de propuestas.

La autoficción teatral no debe verse como un mero ejercicio narcisista, sino que también cuenta con una dimensión política nada desdeñable. De hecho, numerosos autores han hablado de su presente sociopolítico desde un *yo* autoficcional, aprovechando las posibilidades que este ofrece para elaborar relatos en primera persona y clamar contra una realidad que les afecta de alguna manera. La violencia de género, el terrorismo, el racismo, el capitalismo más feroz o el pasado dictatorial son denunciados así desde diferentes ámbitos culturales para elaborar conmovedores testimonios, ya sea bajo una forma literaria o cinematográfica, por ejemplo, y a menudo combinándose con una carga importante de profundo lirismo. La autoficción se torna así en un novedoso método y una estética eficaz de protesta.

3. Vera Toro también distingue una quinta modalidad, cuando el nombre del autor u otras obras del mismo son mencionadas en las acotaciones, una forma que la investigadora ve posible teóricamente pero difícil de encontrar en la práctica escénica actual.

Dentro de las capacidades atribuibles a este género dramático se halla la de poder alzar la voz en reprobación de ciertas prácticas sociales y políticas, burlando para ello los mecanismos censores o de autocensura vigentes. Se seguiría así, aunque mediante otros recursos, con una cierta concepción tradicional de la escena, según la cual toda manifestación teatral queda siempre enmarcada potencialmente en la ficción, algo que ha posibilitado la declamación de críticas o, incluso, diatribas desde la escena contra el *statu quo*. Sería el caso de las prácticas encuadradas dentro del género humorístico y que mediante la hipérbole deshumanizan lo escenificado, permitiendo enunciar temas de toda índole con cierta libertad siempre que la propuesta permanezca dentro de lo ficcional y del distanciamiento que pueda ofrecer el humor. En estos casos, el espectador, para poder disfrutar satisfactoriamente de la experiencia teatral, deberá aceptar el funcionamiento de la denegación teatral, en el sentido otorgado por Anne Ubersfeld (2002), es decir, el mecanismo según el cual el espectador asume como real todo lo que ve encima del escenario aun a sabiendas que esto no tiene continuidad fuera de la sala de teatro. El grado de conexión con el mundo exterior y su contrastabilidad dependerá pues tanto de la voluntad del espectador como de la radicalidad de la propuesta artística, que le facilitará –o no– la entrada al juego escénico.

Algunos de los autores que frecuentan la autoficción aprovechan el potencial de la ficción teatral para declamar ideas que les afectan emocionalmente y que tienen una significación política en cuanto les permite relacionarse, de forma crítica, con la sociedad. Esta expresión del *yo* autoral alcanza así cotas elevadas de expresividad y persuasión, puesto que el espectador recibe mensajes directamente de un personaje que se revela como el autor real, y con el que está compartiendo un lugar común, que es la sala teatral y por extensión el mundo empírico. El escenario adquiere en ese momento un valor denotativo, al igual que las butacas, al romperse con las convenciones teatrales mediante mecanismos como la *mise en abyme* o la metalepsis. La persuasión de los mensajes emanados del texto puesto en acción durante la representación es máxima en estos momentos. Los autores, conscientes de ello, en lugar de imponer a los espectadores una actitud pasiva, los revelan como ciudadanos del mundo que son, de modo que sientan que las protestas declamadas sobre el escenario los afectan de alguna manera. Se produce en consecuencia una ruptura del pacto escénico, es decir, el signo teatral no solo se constituye en significante del mundo real y exterior, sino que es parte de esa realidad ex-

traescénica, y la ficción así solo queda como un marco desde el que articular discursos críticos y verosímiles (por el contenido y la forma) contra ciertos sectores de la sociedad.

Aquí se halla la gran potencialidad de la autoficción escénica, que provoca la creación de un nuevo marco de verosimilitud que trasciende lo ficcional para instaurar un marco ambiguo de expresión donde lo referencial tiene cabida también. Esto sucede en obras como *Goldi libre (autorretrato dun insumiso preso nos cárceles de Felipe González)*, del actor César Goldi y del dramaturgo y director Xesús Ron, donde se presenta el encarcelamiento del primero durante catorce meses por declararse insumiso durante el periodo inmediatamente posterior a la Transición española, en concreto con el primer Gobierno del PSOE. El hecho de que durante la representación podamos acceder a documentos reales, como la sentencia que le condenó, no solo sirve como prueba de lo verídico de los hechos relatados, sino que es el propio César Martínez Pérez, alias Goldi, el que con su fisicidad dota de una gran veracidad a su propio discurso. Así, la autodiégesis en la narración de unos hechos verosímiles incrementa la sensación de realidad emanada de la escena.

Sobre la efectividad de este tipo de teatro habría que matizar que es necesario que al menos parte de lo representado se encuentre dentro del marco de lo factual, que se proceda de forma verosímil. Para ello, es necesario tener en cuenta que el

sentido de lo verosímil no tiene objeto fuera del discurso, la conexión objeto-lenguaje no le concierne, la problemática de lo verdadero y de lo falso no le atañe. El sentido verosímil simula preocuparse por la verdad objetiva; lo que le preocupa efectivamente es su relación con un discurso en el que el “simular-ser-una-verdad-objetiva” es reconocido, admitido, institucionalizado. (Kristeva 65)

Nos resulta especialmente interesante esta idea de Julia Kristeva porque cuando el director-autor-personaje se revela como tal sobre el escenario asumimos más fácilmente como verosímil –y contrastable, además– todo lo que nos cuenta, simplemente porque asumimos que se produce una ruptura del pacto teatral o denegación teatral y entramos en el terreno de lo real. Por lo tanto, y siguiendo estos planteamientos, estaríamos hablando de un discurso histórico más que de uno de corte ficcional.

Pero no podemos olvidar que realmente seguimos dentro de un relato, y que lo que estamos viendo es realmente una narrativización de la experiencia,

en el sentido de Paul Ricoeur (1995), donde inevitablemente se introducen sesgos de ficcionalidad durante el proceso de escritura. El hecho de que César Goldi use su relato para hablar de la España tras la Transición y bajo el gobierno de Felipe González, además de actuar como un ejercicio de memoria histórica, no le otorga valor periodístico, en cuanto dicha información es expresada en una obra escénica. Valga como ejemplo la utilización simbólica de algunos elementos escénicos de atrezzo, como una bolsa de Zara, para introducir una crítica social que trasciende su historia personal, abarcando así problemas vigentes en su Galicia natal. Convive así un delicado equilibrio entre ficción y mímesis no mediada que, desde la ambigüedad inherente a la autoficción, genera un placer espectral diferenciado al ofrecido por otras prácticas escénicas.

Partimos del hecho de que considerar que esa información que ha sido revelada sobre el escenario, solo por el mero hecho de producirse ahí, sea convertida automáticamente en ficción es negar los derroteros de la escena contemporánea, donde coexiste un nuevo estatuto de realidad escénica. La dialéctica realidad-ficción es tan acusada que es difícil hablar de una denegación teatral en un modo clásico, sino que se requeriría de un nuevo marco de recepción ambivalente que tiene sus antecedentes inmediatos en las vanguardias teatrales del siglo XX: “Se aspira a la unidad de significante y significado: Artaud lo intenta en el cuerpo; Beckett, en la palabra” (Sánchez 105). No se trata tanto de una disolución del signo dramático como de la extracción de una nueva potencialidad expresiva de dicho signo, ahora maleable y no unívoco. No se aplica una relación intersubjetiva entre el personaje y el autor, sino que al disolverse esta dicotomía se procede a una subjetivación plena de la escena. Y esta nueva relación conlleva un elemento ritual importante, ya que la autoficción sitúa al espectador ante un igual, un ciudadano como él, que, además, es autor y personaje, en una posición paratópica según el término de Maingueneau. Esta búsqueda de comunión con el espectador provoca en él una actitud activa, de forma que lo declamado pasa a ser visto como una continuación del mundo real al cual pertenecen público y autor. El director-personaje-autor queda así, y por intervalos de tiempo variable, fuera del pacto ficcional según la interpretación del público. Como consecuencia de este fenómeno, y dentro de este nuevo marco relacional, el poder de persuasión de estas obras alcanza un gran potencial, aunque no en el sentido clásico aristotélico, sino en uno nuevo donde se establece una relación dialógica con las subjetividades del público.

Al igual que en *Goldi libre*, esa identificación plena del autor de la obra con el personaje sobre el escenario deviene en una contracción de la noción del actor como signo teatral. Según Anne Ubersfeld (1996, 173), la posición del comediante es ambigua, porque mientras permanece en la ficción (siendo un elemento de esta) es al mismo tiempo el enunciador. ¿Pero a qué estamos asistiendo en este tipo de obras? Pues a una cancelación de esta ficción, en cuanto el énfasis recae precisamente sobre la función enunciativa de este elemento a través de su presencia física e inmediata y no ficcionada. El cuerpo del actor ejerce así como elemento determinante a la hora de colocar al espectador en una compleja tesitura, en cuanto la identificación que efectúa de la ambigüedad semiótica de lo representado le lleva a efectuar un análisis crítico de lo que acaba de ver y, en consecuencia, a develar los planteamientos ideológicos presentes en el texto espectacular por el distanciamiento que sufre.

La naturaleza autoficcional de una obra dramática, en consecuencia, aunque pueda ser corroborada en el texto teatral, será especialmente confirmada por el texto escénico gracias a la corporalidad y a la identidad nominal de autor-narrador-personaje, sin excluir por ello algunas formas de autoficción que recurren a otros actores para interpretar al autor o que usan derivados del nombre. Con este tipo de procedimiento artístico se consolidaría una tendencia que se ha ido fraguando sobre las tablas a lo largo de los dos últimos siglos, especialmente a partir del giro performativo de las artes escénicas de mediados del siglo pasado: “Mientras que en el teatro realista-psicológico desde el siglo dieciocho se defendía insistentemente que el espectador debía percibir el cuerpo del actor únicamente como cuerpo del personaje [...], en el teatro contemporáneo se juega con la multiestabilidad perceptiva” (Fischer-Lichte 182). Es lo que sucede en el caso de la obra *Goldi libre*, donde la corporalidad del propio Goldi obliga al espectador a proceder a una lectura alterna entre la corporalidad fenoménica y la semiótica. Este fenómeno espectacular genera en consecuencia un alto valor comunicativo, postulándose la autoficción como un modo escénico vanguardista respecto a las poéticas teatrales tradicionales que abre una vía expresiva inusitada y con amplias posibilidades de desarrollo.

Es por ello por lo que podemos interpretar el uso manifiesto de la autoficción en una nueva generación de dramaturgos, especialmente durante las dos últimas décadas, como resultado de su voluntad de experimentar con nuevos materiales y métodos teatrales. El surgimiento de talleres que ofrecen la

enseñanza de metodologías para abordar esta práctica escénica apunta en esta dirección; y es por ello que cada vez es mayor el número de autores que comienzan a experimentar sin miedo al fracaso, especialmente tras contemplarse el éxito de dramaturgos que, aún jóvenes como María Velasco o Lola Blasco, están siendo programados en las principales citas teatrales. Como ejemplo de los reconocimientos a este tipo de teatro, véase el éxito de Angélica Liddell o bien el premio Lope de Vega de Teatro 2017 a *Los otros Gondra*, de Borja Ortiz de Gondra, que viene a demostrar que estamos ante una nueva generación que no teme usar el *yo* de forma explícita para sus producciones escénicas.

POSMEMORIA EN EL TEATRO AUTOFICCIONAL DE LOS “NIETOS”

Uno de los grandes acontecimientos que dieron carta de identidad a la autoficción en la narrativa española fue la exitosa publicación en 2001 de *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. Sin lugar a dudas suponía un hito no solo por las técnicas empleadas, en las que el autor se proyectaba en la obra autoficcionalmente, sino también por el tema tratado, desde un novedoso prisma que señalaba un cambio de paradigma respecto a la representación de la Guerra Civil española.

Lo que queda demostrado es que la “historia política y cultural del ámbito nacional es una de las orientaciones de la narración contemporánea” (Navajas 44). Esto es debido, sobre todo, a la irrupción de nuevas versiones sobre dicha historia que permitían a los autores, gracias a su distanciamiento respecto a estos episodios traumáticos del pasado, crear sin algunos prejuicios que habían coartado la libertad creativa de la generación anterior, desde una relación “más activamente indagadora, más abiertamente personal y más conscientemente ética que en ningún momento anterior desde el final de la dictadura” (Faber 2011, 102).

En el origen de esta situación tuvo una importancia clave el pacto de silencio instaurado en la Transición política, que tendría repercusiones obvias tanto en lo político como en lo social y artístico. Como ejemplo, se convirtieron en tabú ciertas formas de abordar la contienda civil o el pasado dictatorial. En concreto, aquellas que no tuvieran como objetivo reescribir la historia nacional con el fin de resarcir al bando perdedor. Y es que la necesidad de progreso social pretendía impedir que los fantasmas del pasado volvieran a resurgir, y para ello parecía necesario un posicionamiento comprometido con la realidad social.

Pero, con el paso de los años, la situación se ha ido relajando, hasta el punto de que podemos decir que actualmente estamos, como señala Gonzalo Navajas, ante un nuevo contexto donde los medios literarios están interesándose “en los episodios controvertidos del pasado cultural con el objetivo de discutirlos sin los impedimentos que con anterioridad imposibilitaban considerarlos en toda su complejidad” (28). Se comienzan a ofrecer así visiones que discuten la pasividad de la generación de los “hijos” de la Guerra Civil, y que, desde la posición de “nietos”, elevan su voz para hablar sobre parte de un pasado que, de alguna forma, les ha sido ocultado. No es que nos encontremos ante la ruptura de una conspiración de silencio colectiva, sino ante la oposición a una memoria absolutamente acrítica respecto a los avatares de la guerra y de la dictadura posterior.

Resulta muy relevante el hecho de que, aunque en parte sean autores que han nacido en democracia, sienten una especie de obligación moral de investigar el pasado y ofrecer un relato alternativo que no excluya ni a los perdedores de la guerra ni la voz de personas cuyos testimonios no habían sido tomados en cuenta en la constitución de la memoria histórica por haber sido considerados irrelevantes. Y para ello, y tomando las ideas de Sebastiaan Faber, es importante señalar que estas relaciones que establecen respecto a los que sí vivieron la violencia de la guerra civil o bien del franquismo, “se postulan no solo como filiativas –constituidas por la sangre, el parentesco, el destino–, sino sobre todo como afiliativas, esto es, sujetas a un acto de asociación consciente, basada menos en la genética que en la solidaridad, la compasión y la identificación” (2011, 102-03).

La cuestión es que en estos procesos de recuperación de la memoria histórica a veces la recurrencia a materiales objetivos se dificulta, bien por la extinción de los últimos testigos de la Guerra Civil o bien por falta de documentos. Ante esta situación, y ante la necesidad de recuperar ese pasado problemático que se presenta como condición indispensable para entender el presente, la memoria se instituye como una posibilidad legítima en estos procesos narrativos.

Entre los testimonios más habituales se hallan los que hacen mención de la Guerra Civil, tema que ocupa un lugar central, dando como resultado “que este episodio, icónico y dramático a la vez, protagonice el *shift* o motivación histórica de la narrativa española actual tanto escrita como visual” (Navajas 29). Pero a pesar de la numerosa bibliografía y filmografía existente en torno a esta temática y sus relatos contruidos desde la posmemoria, será en el tea-

tro, nuestro ámbito de estudio, donde podamos encontrar algunos de los ejemplos más interesantes y menos estudiados. Entre otras cuestiones, por la presencia de voces de mujeres que intervienen en estos procesos de reescritura a partir de la posmemoria. Así es como una generación de dramaturgas, con autoras como Laila Ripoll, está abordando el pasado de la guerra y la dictadura franquista:

Maite Aguirre, nacida en la década de los cincuenta, autora de *Bilbao. Lauxeta, tiros y besos* (2002); Itziar Pascual, coetánea de Ripoll, que hace un recorrido por los capítulos más oscuros del pasado reciente español en *Père Lachaise* (2003), *Benigno* (2004) y *Despedida* (2005); o Verónica Fernández, unos años más joven que Ripoll y Pascual, co-autora de *Presas* (2005), escrita en colaboración con José Ignacio del Moral. De la generación más joven de las dramaturgas que ya nacen en el periodo de la democracia española sobresalen, en particular, María Velasco, autora de *Los perros en danza* (2011), y Lola Blasco, con su obra titulada *Los hijos de las nubes* (2012). (Kumor 161)

Será especialmente sobre esta última generación, en la que se incardinan Lola Blasco y María Velasco, autoras nacidas en democracia, sobre la que nos centraremos. Estamos ante claros ejemplos de posmemoria, donde la falta de referentes estables desde los que edificar su presente lleva a las autoras a investigar sobre el pasado. Estaríamos ante ejemplos de una memoria transmitida de abuelos a padres y de padres a hijos, en los que el proceso de transmisión del trauma se vive desde los postulados de Marianne Hirsch sobre la posmemoria.

El término “posmemoria” describe la relación de la “generación de después” con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que “recuerdan” a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron. Pero estas experiencias les fueron transmitidas tan profunda y afectivamente que *parecen* constituir sus propios recuerdos. (Hirsch 2015, 19)

Si bien Hirsch propone su concepto para las experiencias memorísticas derivadas del Holocausto, este tipo de trauma –y de experiencias narrativas derivadas de él– puede ser extrapolado a otros conflictos y épocas. Aunque Beatriz Sarlo rebatiría esta posibilidad, encontramos muy útil su aplicación sobre el contexto español por las ideas que se ponen en acción, en cuanto estamos

hablando de una memoria que es delegada, y donde, en las obras literarias, se procede a su reconstrucción mediante la escritura –o representación en el caso del teatro o el cine– de estos episodios del pasado del cual no han podido ser testigo.

Es lo que encontramos en diversas obras de teatro autoficcional de la generación de los “nietos”. Lo vemos en espectáculos como *A mí nunca me cortó la cabeza*, de Guadalupe Sáez, cuyo texto fue publicado originalmente como *Mi madre y yo* (2013), y dirigido para Lupa Companyia de Teatre por la propia Sáez con la colaboración de Pau Gregori. La pieza se plantea en torno a una mesa, donde Yo (asimilada a la figura de la autora) revisa fotos con su madre. Gracias a ellas, se produce un repaso a la historia familiar. Entre los familiares, aparecen retratos de su tatarabuelo, “que durante la guerra civil se lanzó al monte sin haber hecho nada y al que dieron caza en la sierra de Motril y enterraron en Zaragoza” (43). Ante estas fotografías, que ocupan la pared de la escenografía, a la protagonista le van surgiendo interrogantes sobre su propio pasado familiar, algo que le genera una gran incertidumbre y que le hace preguntar a su progenitora, que aparece en el montaje en una grabación: “Me gustaría tener un solo dato cierto de quién soy y de dónde vengo” (43). Se evidencia cómo en la constitución del *yo* presente de la autora se hace imprescindible la reconstrucción del pasado, y para ello recurre a mecanismos filiativos (Faber 2014).

El uso del material fotográfico no es casual, ya que en este tipo de obras es ciertamente común, dadas las connotaciones tan notables que tienen en el proceso de transmisión de la memoria. Tal y como analizó Marianne Hirsch, la fotografía se constituye en un punto de conexión entre el pasado y el presente. Es un vínculo que permite realizar un “viaje” al pasado a partir de un referente actual, y además permite reconstruir todo un imaginario a partir del valor iconográfico e indicial de lo representado. Todo esto cumple una función persuasiva con el público, en cuanto “las fotos de familia y los aspectos familiares de la posmemoria tenderían, en cambio, a disminuir la distancia, el puente de separación, facilitando la identificación y la afiliación” (Hirsch 2015, 65).

Pero además del medio icónico de la fotografía, el trauma de la madre de Sáez es conocido a través de su verbalización, que lleva a cabo su propia hija, a la que ha sido transferido: “Nunca conoció a su abuelo Juan. Se lo llevaron preso. [...] Vivió la postguerra en un pueblo de cincuenta habitantes con un río cargado de muertos” (44). Dado que su madre ha sido incapaz de solventar el

trauma derivado de sus antepasados, lo que plantea Sáez es que será ella, a través de su acción artística, la que lleva a cabo su resolución (o al menos, el intento). Frente al silencio materno, Guadalupe Sáez opone un discurso que toma consciencia del desinterés de las generaciones previas por lo traumático ocurrido: “Piensa que la historia de su familia no le interesa a nadie. Ni siquiera a la propia familia” (45). La madre, por lo tanto, es mostrada como representante de esa segunda generación, la de los “niños de la guerra”, que dieron la espalda a la historia, no solo la pública, sino también la privada. Y será debido a esta frustración por lo que Sáez decida emprender esta obra haciéndose cargo de ese pasado histórico y familiar.

LA ARMONÍA DEL SILENCIO, DE LOLA BLASCO

Como ha venido siendo habitual, la historiografía sobre el pasado reciente español, el que abarca periodos y acontecimientos tan importantes como la Guerra Civil, el franquismo y la Transición, ha obviado el papel de la mujer, relegada a un papel subsidiario al de los varones (Araúna/Quílez 23). Frente a esta situación, ha sido la intervención de una nueva serie de autoras el que ha rescatado del olvido su rol en estos procesos históricos, destacando además su importancia en el desarrollo de la sociedad española.

Dentro de esta lógica habría que entender la obra teatral *La armonía del silencio*, de la dramaturga española Lola Blasco. Dos hermanos, nietos de una represaliada durante la Guerra Civil, descubren la verdadera historia de su abuela al intentar recuperar su piano. Uno de los hermanos es Dolores, trasunto de Lola Blasco, quien narra en escena una investigación que lleva a cabo para recuperar dicho instrumento familiar. En el proceso, descubrirá que tuvo que vender su piano para sobrevivir a los estragos de la guerra dada las represalias que sufrió debido a sus vínculos con el bando republicano.

La pieza, dirigida por Lola Blasco y estrenada el 4 de noviembre de 2016 en el Teatro Arniches de Alicante, con producción de Teatre del Poble Valencià, dentro de la programación de la Muestra de Autores Contemporáneos, se compone de doce escenas que se desarrollan entre 1930 y 2016, año de la escritura del texto teatral, pasando por la Guerra Civil. La obra, aunque reconstruye episodios del pasado, se plantea desde el presente, desde el cual resulta más fácil interpelar al espectador contemporáneo para que se identifique con lo que le es presentado.

La naturaleza autoficcional de la pieza se deriva de la conjunción de varios elementos. El primero de ellos, la identidad nominal entre Dolores y Lola. La segunda, el hecho de que Dolores sea escritora también, como se observa cuando su hermano, Esteban, le dice: “Esas historias que cuentas. Siempre escribes cosas que acaban mal. A nadie le gusta ver eso” (Blasco 120). Y, en tercer lugar, las marcas epitextuales. Si tenemos en cuenta, como Ana Casas afirma, que “las marcas peritextuales (la firma de la portada, la contraportada, la semblanza del autor, su fotografía) y las epitextuales (entrevistas, reseñas, publicidad, etc.) pueden ser utilizadas para fomentar la identificación del escritor con el protagonista” (2012, 22-23), encontramos numerosos indicios que nos conducen a una clara lectura autoficcional de la obra.

En el programa de mano, para las funciones en el Teatro Español de Madrid los días 22 y 23 de febrero de 2017, Blasco deja claro cuál fue el origen de la obra:

Hace unos años apareció el piano de mi abuela en el guardamuebles de mi hermano. El piano ha estado guardado durante varios años en su almacén pero nunca supimos que era el suyo. Cuando mi hermano tuvo que entregarlo y lo llevó a la casa del dueño, este le confesó que era de nuestra abuela. Quisimos recuperarlo pero no pudimos, y fue en ese momento cuando me enteré que mi abuela (casada con un capitán del bando republicano que estaba en el calabozo), lo vendió por necesidad a un piloto del ejército del bando nacional. Poco a poco fui adentrándome en mi pasado familiar hasta descubrir algo con lo que no contaba, y como marco el horror, la guerra... maldita guerra...

Es preciso dejar constancia aquí de cómo este tipo de materiales paratextuales son de gran relevancia en la constitución de la identidad autoficcional, especialmente en el medio teatral, puesto que el hecho de que en *La armonía del silencio* la autora no encarne al personaje en escena puede llevar al despiste sobre dicha asimilación. Estaríamos, a este respecto, ante un caso especial de autoficción muy común en la escena, porque la identidad se produce en torno a otras variables. Podríamos decir que este tipo de manifestación artística se halla próxima a lo que Pozuelo Yvancos definió, para el ámbito novelístico, y usando como corpus obras de Javier Marías y Enrique Vila-Matas, como una especie de “figuración del yo”. O, siguiendo la clasificación de Vera Toro, queda manifiestamente claro que estaríamos ante la primera modalidad expuesta por la investigadora, la Autoficción I, la que se corresponde con los casos en

los que el nombre del autor, o un derivado (en este caso el hipocorístico Lola), se corresponde con el de un personaje, aunque interpretado por otro actor. En este caso, hay que señalar también que existe cierta referencialidad biográfica a la hora de seleccionar a la actriz Ana Mayo, con la que comparte algún parecido, como el de la edad. Pero sobre todo es importante señalar que la autora tiene presencia dramática patente a través de esta mediación a través de la actriz, si nos atenemos a los “grados de (re)presentación” que señala José Luis García Barrientos (2004, 515). La presencia escénica de la autora, aun medida, es evidente.

En la trama de la obra, resulta muy revelador que el personaje de Dolores sea quien lidere la investigación llevada a cabo por los hermanos. A lo largo de la obra se intuye su necesidad de recuperar el piano de su abuela y, con ello, parte de la historia familiar. Pero lo importante es que si actúa así es porque ella se ha convertido en el objeto de transmisión de la memoria, como se percibe en la primera escena, ambientada en 1991 y que arranca *in medias res*. Dolores se halla al lado de su abuela, con un camisón blanco, y en el suelo un balde con agua. La anciana, a quien está lavando su nieta, se muestra incapaz de dar respuesta a las preguntas que parece haberle efectuado Dolores, entonces niña aún. “Ojalá tu pobre abuela pudiera responderte. No puedo responderte, mi niña, no puedo. [...] Tú también quieres explicaciones. Te gustaría saber cómo hemos llegado a este punto. ¿Es así?” (111). La anciana se muestra misteriosa en lo que dice, hablando de una serie de cuestiones que se dan por sobreentendidas y que en ese momento el espectador desconoce.⁴

Ante este panorama, la única posibilidad que le queda a Dolores, ya adulta y veinticinco años después, con su abuela ya fallecida, es investigar por su cuenta. Y será entonces cuando algunas de las cuestiones que la abuela expresa implícitamente son reveladas a Dolores y Esteban. Estaríamos ante una obra de investigación, donde la autora deberá “buscar las razones de su vínculo con una comunidad en tanto que ciudadano, que ser social, [...] que indague sobre la problemática de su tiempo y exponga, para la colectividad, un relato donde despliegue una ética tanto individual como compartida” (Martínez Rubio 10-11).

4. En este carácter filiativo entre la nieta y la abuela también resulta muy significativo el que la actriz Ana Mayo interprete a los dos personajes. A través de la corporalidad de la actriz, se contribuye por tanto a potenciar el vínculo que une a estas dos generaciones de mujeres de la misma familia.

Su hermano Esteban, en cambio, se presenta como una rémora en el proceso. Al principio se muestra quejumbroso y cínico respecto a las intenciones de su hermana. Él, que coquetea con el grupo de “los lobos”, el bando de “los malos”, actúa con un rechazo claro a la intención de Dolores de reconstruir la memoria familiar:

DOLORES. No me gustan. No me gustan los lobos. Te voy a contar un cuento que me contó la abuela...

ESTEBAN. Otra vez no. Deja en paz a los muertos... (Blasco 119)

Si Dolores es objeto de la transmisión de la memoria de la abuela y actúa de una forma activa, intentando restituir su dignidad, Esteban, por el contrario, prefiere que no se remueva el pasado. Actuará así replicando la actitud de la generación de sus padres, la de los niños de la guerra, que tras la Transición guardó silencio sobre el pasado histórico. Pero lo importante es ver cómo esta forma de proceder es provocada por un sentimiento de miedo. A Esteban le perturba que lo que salga a la luz del pasado le cause daño, como confiesa cuando responde a su hermana en estos términos: “Porque tú quieres investigar sobre nuestra familia. Y yo tengo el presentimiento de que esto me va a doler” (122). El trauma, por lo tanto, también le ha sido transmitido, ya que sabe, aún sin conocer las causas, que el pasado familiar esconde sufrimiento.

Marianne Hirsch (2015, 37) lamentaba en sus investigaciones sobre la posmemoria que el papel de la mujer hubiera sido invisibilizado tradicionalmente. La reflexión la haría tras los visionados repetidos de *Shoah*, el documental de Claude Lanzmann sobre el Holocausto. En el filme, basado en los testimonios en primera persona de los supervivientes del genocidio judío, solo se entrevistaba a hombres. Las mujeres, en cambio, aparecían en un segundo plano, limitándose mayormente a llorar. Pero a pesar de esto, Hirsch reflexiona acerca de cómo Lanzmann recurre a mujeres para que la comunicación con los supervivientes sea posible, generalmente como intérpretes. Esta constatación le hace pensar en la importancia del papel de la mujer en los procesos de transmisión de memoria.

Resulta sintomático que esta situación esté siendo revertida por las “nietas”, como sucede en el caso de *La armonía del silencio*. Tanto es así, que no resulta extraño que comience a tenerse la percepción de que la posmemoria es una cuestión asociada a la mujer. Resulta muy elocuente a este respecto lo que dice Esteban a su hermana, cuando intenta justificar su rechazo a que siga in-

vestigando: “Quiero decir que los muertos están muertos y que la idea de venir hoy aquí es una idea femenina” (121). Son las mujeres pues, de esta nueva generación, las que tienen la responsabilidad de emprender la reconstrucción de la memoria familiar y la colectiva.

Esta perspectiva de género se hará patente también en otros pasajes de la obra y en algunas decisiones de puesta en escena.⁵ Entre los hipotextos principales que aparecen se hallan el cuento de *Hansel y Gretel* y, sobre todo, el de *Caperucita*, que son convocados por las proyecciones en la escenografía y por una serie de decisiones escénicas. Por ejemplo, Dolores será asimilada al personaje de Caperucita cuando la abuela, de niña, le dé un pañuelo rojo para la cabeza, advirtiéndole que con este gesto tendrá problemas porque atraerá a los lobos. Lo simbólico del color, y la asimilación de estos animales con el franquismo, en concreto un franquismo sociológico aún vigente, la convertirá en la heroína de la historia, que deberá luchar contra los obstáculos que la sociedad le interpone para reconstruir su propia historia familiar y reconstituir con ello la dignidad de su abuela. En la obra aparecerá, pues, con una chaqueta con una capucha roja de un color muy intenso.

El compromiso político de Enriqueta, que le acarrearía en su momento serios problemas, como el tener que vender su piano, se verá también en torno a otras cuestiones en la escena inicial en la que está siendo lavada por su nieta. En ese monólogo inaugural, muestra su preocupación por algunos acontecimientos políticos que están teniendo lugar en 1991, año en el que se ubica la escena: los atentados terroristas, la Guerra del Golfo, el problema palestino... A pesar del trauma sufrido, no deja de preocuparse por situaciones que generan violencia de diferentes formas, algo que sirve a Blasco para configurar un personaje coherente ideológicamente.

La obra, por otra parte, se compone de doce escenas que hacen mención a sendos momentos históricos concretos y que cubren ochenta años donde el sufrimiento ha estado siempre presente en la familia. De estos episodios, tres se corresponden con la Guerra Civil española o la dictadura franquista: 1938, 1939, 2016/1942. En estas escenas, Blasco fabula a partir de la información recibida por diferentes vías, reconstruyendo un pasado

5. Volvemos a reincidir sobre la importancia dada a este aspecto por Marianne Hirsch, convencida de que “en estos contextos, el género se convierte en un punto de memoria que nos ofrece una visión sobre cómo funciona y cómo es transmitida”, y generando “actos compensatorios y reparativos” (2015, 240).

traumático y doloroso. En esta obra, la dramaturga no se conforma solo con narrar su experiencia personal a través de Dolores, sino que creará además varias escenas previas a su nacimiento, donde está ausente y que son protagonizadas por su abuela. Además de estos pasajes, la tercera escena transcurre en el cine, en 1930, donde descubrimos que Enriqueta era pianista en sesiones de cine mudo, acompañando a su padre, y donde muestra sus inclinaciones políticas: “ENRIQUETA. Quiero ir con los que hablan de república. Con los que hablan de igualdad” (Blasco 131). La siguiente vez que aparece el cine, en 1938, Enriqueta se enfrentará con Jano y este descubrirá que ella esconde a un miliciano tras la pantalla de cine. En la tercera escena, ya en 1939, en el mismo espacio, un oficial fascista italiano ejecutará, delante de Enriqueta, a Jano, causándole un gran trauma. La cuarta, en 1920, muestra incluso un trauma previo y con el cual tendrá que vivir Enriqueta el resto de su vida, el incesto que sufre por parte de su padre. Lo personal e íntimo familiar que se presenta a través de esta situación de violencia sexual es conjugado con la historia nacional y la violencia política del estado dictatorial.

El carácter violento y represivo del Régimen es denotado claramente en la última escena que se ubica en el periodo franquista, y que transcurre en dos tiempos históricos simultáneos sobre el escenario. Esteban y Dolores visitan el castillo de Santa Bárbara en 2016, conducidos por un guía, mientras Enriqueta habla en la reja de un calabozo a su marido, encarcelado. Si el guía lleva a cabo un ejercicio de reconstrucción histórica de lo acontecido en el castillo, la escritura de la Historia sobre el edificio, lo que se lleva a cabo en torno a la abuela es un ejercicio de revelación de la posmemoria. A través de esta dialéctica se ponen en correlación dos tipos de discurso, donde lo factual se alterna con lo ficcional, llegando a conformar una relación de complementariedad. Porque, como dice Paul Ricoeur, “la historia puede ampliar, completar, corregir, hasta refutar el testimonio de la memoria, pero no lo puede abolir” (2004, 647).

Marianne Hirsch (1992) teorizó sobre las implicaciones que conllevaba el hecho de que Art Spiegelman insertara fotografías familiares en su novela gráfica *Maus*. El hecho de que estas aparecieran en el libro hacía que se pudiera establecer una conexión entre el pasado y el presente. A partir de ellas, se configura la posmemoria del hijo en el relato. Lo objetual, en este caso la fotografía con su valor de documento histórico, en realidad no aparece tanto con el objetivo de reconstruir la historia, sino más bien con el de actuar a un

nivel emocional, y con la finalidad de reconstituir una memoria deficitaria y anómala.

Este tipo de mecanismo es empleado por Blasco en la escena sexta, en la cual Dolores imparte una clase de literatura. Para ello, realiza una revisión de la historia del pasado siglo: “El XX puede definirse simple y llanamente por esa palabra, la palabra *mal*. Auschwitz, el Gulag, Hiroshima” (Blasco 153). Comienza a proyectarle a su alumnado una serie de imágenes de estas grandes barbaries de la humanidad, llegando a las de la Guerra Civil y acabando con una reflexión en torno a la célebre fotografía de Federico Borrell capturada por Robert Capa. Es muy interesante a este respecto cómo tienen cabida dos elementos que conectan directamente con la autoficción. El primero, el hecho de que Lola Blasco sea profesora ayuda a la identificación con el personaje de Dolores, pero también el hecho autorreflexivo sobre la construcción de la historia a través de la clase introduce un elemento metatextual muy recurrente en este tipo de prácticas autoficcionales. Pero lo más llamativo sobre esta escena tiene lugar hacia el final, cuando entre las fotografías de la Guerra Civil, las pertenecientes a la “Historia”, se cuelan unas fotografías de su abuela y su padre, y tenga que disculparse por ello: “Perdón, se ha colado esta foto. Son mi abuela y su padre... Estoy investigando sobre mi familia. Para una historia. Escribo una historia sobre mi familia” (Blasco 156). *La mise en abyme* propicia así la irrupción de lo autoficcional, y además siguiendo el mismo mecanismo posmemorial presente en *Maus* y estudiado por Hirsch: la presencia de fotografías familiares.

Además de estas fotografías, la importancia en la obra de ciertos objetos se plantea como *leitmotiv* dramático. Es lo que acontece en *La armonía del silencio* con el piano de la abuela Enriqueta, constituido en un elemento básico en el proceso de posmemoria planteado. Ante la falta de documentos que revelen la vida pasada de la abuela, frente a la ausencia de testimonios directos, toda la carga emocional se vuelca sobre este instrumento. Se presenta así de forma común a como actúan los objetos en otros casos similares durante el proceso de transmisión de la posmemoria:

Dichos “objetos testimoniales” transportan huellas de la memoria de ese pasado, aunque también encarnan su proceso de transmisión. Son testimonio de los contextos históricos y de la vida diaria de la época en que fueron producidos, pero también muestran cómo transmiten los objetos materiales las huellas de la memoria a la generación siguiente. (Hirsch 2015, 238)

Es a través de la búsqueda del piano⁶ de Enriqueta como llegan hasta Margarete, la nueva dueña, una anciana alemana que no quiere deshacerse del instrumento por el valor sentimental que para ella tiene. Se confronta así la memoria sentimental de Margarete y la posmemoria de Dolores. Podría argüirse que la intención de Dolores es más aceptable, en cuanto el hecho de que su abuela hubiera tenido que deshacerse del piano por ser una víctima de la guerra le legitima a reclamarlo con pleno derecho. Ante este conflicto, Blasco resuelve el problema, y la obra, de una manera ingeniosa. Margarete, al final de la obra, le entregará a Dolores un paquete que permanecía escondido en el piano. Lo entregado en sí se convertirá en un elemento documental que ayude a reconstruir la historia familiar, ya que se trata de unas partituras escritas por Enriqueta. Al carácter sentimental de este documento, con carga aurática derivada de la autoría por parte de su abuela, hay que sumar el hecho de que aparezcan unas notas adicionales que ayudarán a esclarecer su vida y personalidad. En dichos textos se combina lo íntimo y privado con lo público y comunitario. Dolores encontrará información sobre la historia nacional, en concreto sobre la huida en el exilio de miles de republicanos al final de la Guerra Civil española, y también sobre su abuela, quien convierte en narratarios implícitos a Dolores y Esteban. Mientras sobre el fondo su abuela avanza enlutada, Dolores lee en primer término a su hermano Esteban las notas que les había dejado: “Partituras para la mano izquierda, para la mano del error, del fracaso, del ODIO. [...] Queridos míos, queridos, si llegáis hasta aquí es porque habéis traspasado el fuego” (Blasco 206). A pesar de no poder recuperar el piano, el haber podido acceder a estos documentos se constituye en un elemento con una función reparadora de todo el dolor familiar acumulado. El mensaje pues, el testimonio familiar que refuerza lo filiativo del relato escénico, ha sido transmitido de forma directa. Y el espectador, ante este relato, procede a un acto afilativo mediante la identificación que sufre con los avatares de la protagonista.

CONCLUSIÓN

Cuando los autores intentan reconstruir su pasado, y ante la falta de datos, no es extraño que la posmemoria se proponga como recurso legítimo. Esto es lo

6. El piano se constituye en un elemento ausente en la puesta en escena de la obra. En las sombras chinas que sirven a Blasco para reconstruir las escenas en el cine en los años 30, los músicos portarán sus instrumentos, salvo la abuela, que moverá sus manos sobre el vacío. El piano, constituido en un *leitmotiv*, también sirve como metáfora del vacío en la historia familiar del relato de su abuela.

que ocurre en el teatro español de la posmemoria, como señala Karolina Kumor, que ha rehuido del retrato de los grandes nombres de la historia, para en cambio optar por la de “hombres y mujeres, en su mayoría anónimos, cuyas voces han sido reprimidas, marginadas o silenciadas por el régimen franquista y, por consiguiente, desplazadas de la memoria colectiva” (161). Y, además, a la hora de buscar referentes, los dramaturgos encuentran materia prima suficiente en sus propios relatos familiares. Sobre todo porque, desde una perspectiva autoficcional, los autores necesitan definirse como sujetos en su propia literatura, y para ello la recurrencia a sus vínculos filiativos se convierte en un método inmediato y cargado tanto de afectividad como de efectividad dramática.

Podemos ver que a diferencia de algunas visiones sobre el teatro del *yo* que excluyen la posibilidad de que lo factual tenga cabida en la escena, esto sí es posible, como se puede concluir a partir de los ejemplos aquí concitados. Y los autores, a este respecto, son plenamente conscientes, como se puede observar a colación de las palabras del inicio del texto teatral con las que Lola Blasco advierte al lector: “Quien escribe este texto pide perdón por si sus palabras ofenden a alguien, pero no pide perdón por haberlas escrito” (Blasco 108). La implicación ética de la autora, que usa el modo autoficcional como vehículo, es evidente al reconocer lo factual de lo que propone, capaz de trascender el marco de la ficcionalidad y permeando elementos de la realidad extraescénica, resultando una entidad ambigua oscilante entre lo factual y lo ficcional.

Si bien hay, como hemos señalado, quienes consideran que el teatro es solo ficción, negando en consecuencia la existencia del teatro autobiográfico como subgénero dramático (Trastoy 160; García Barrientos 2014), se puede observar cómo, en cambio, en las prácticas escénicas autoficcionales resalta una serie de elementos que precisamente rompen con la ficcionalidad al introducir lo factual siguiendo diferentes estrategias. Estamos hablando de recursos como la *mise en abyme* o la metalepsis, o bien de paratextos que descubren al espectador la naturaleza *real* de los hechos que le son narrados.

Se instalan pues estas prácticas en un terreno ambiguo que las dota de un alto poder persuasivo, en cuanto el espectador recibe mensajes sobre lo real pero usándose para ello las técnicas de la ficción. En el teatro, además, este hecho es potenciado por la inmediatez de dicha realidad durante la representación. Su carácter no mediado hace que el espectador compruebe que hay ele-

mentos, como la propia corporalidad del actor cuando es descubierto como autor y personaje (Tossi), cuya presencia factual es innegable. Gracias a esta constatación por parte del público, quien es desvelado como un igual y toma consciencia de sí mismo ante lo que le están contando, se configura una suerte de relación intersubjetiva de interesantes implicaciones en la constitución del sentido de comunidad.

Y es que el teatro es el lugar comunitario por excelencia. Para comenzar, se parte de la convención, como dice Erika Fischer-Lichte, de la necesidad de la “copresencia física de actores y espectadores. [...] en un momento determinado en un lugar concreto y compartir en él un lapso de tiempo de sus respectivas vidas” (77). Dada esta situación, los actores llevan a cabo acciones mientras que el público asiste a lo que está siendo representado, y reacciona en consecuencia de tal forma que, aunque guarden silencio y presuntamente solo observen, también están respondiendo a lo que le está siendo mostrado. Se establece así un especial fenómeno comunicativo que tiene en la inmediatez uno de sus puntos clave. Es por que ello que en estas obras autoficcionales con un discurso crítico claro, y que parten del relato íntimo para componer otro de alcance colectivo, se pueda aprovechar esta relación intersubjetiva establecida para lanzar ideas desde la escena y que el espectador se sienta especialmente interpelado. Gracias a esto, en estos relatos de posmemoria, como el de *La armonía del silencio*, lo afiliativo entre actores y espectadores se hace presente, trascendiéndose el marco ficcional y, además, con notables connotaciones políticas.

Por último, valga recordar cómo en todas estas experiencias teatrales es esencial la irrupción de la generación de “los nietos”, nacidos después del franquismo y que, con su discurso ideologizado y crítico, están dando variedad a las temáticas de la escena actual española. Entendemos que el uso que efectúan de la autoficción puede ser entendido como resultante de la presencia de un *yo* inestable y creador, que provoca la presencia de la ficción ante la imposibilidad del autor de narrarse a sí mismo de una manera objetivista. En el caso además de la posmemoria, ante la falta de la memoria experienciada, e incluso ante la falta de documentos o testimonios, se favorece la entrada de la ficcionalidad. Estaríamos ante un tipo de conexión con la memoria que “está, por tanto, mediada no solamente por el recuerdo, sino por un investimento imaginativo, creativo, y de proyección” (Hirsch 2015, 19). Sin lugar a dudas y teniendo en cuenta esto, la autoficción emerge como modalidad plausible para estas prácticas artísticas escénicas.

OBRAS CITADAS

- Abuín, Anxo. *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1997a.
- Abuín, Anxo. “¿Un discurso sin sujeto?: enunciación dramática y autor implícito”. *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica* 6 (1997b): 25-38.
- Alphen, Ernst Van. “Second-Generation Testimony, the Transmission of Trauma, and Postmemory”. *Poetics Today* 27.2 (2006): 473-88.
- Araúna, Núria, y Laia Quílez. “Género y (pos)memoria en el cine documental sobre la Guerra Civil y el franquismo”. *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo: narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*. Eds. Laia Quílez Esteve y José Carlos Laffond. Granada: Comares, 2014. 21-37.
- Blasco, Lola. “La armonía del silencio”. VV. AA. *IV Laboratorio de escritura teatral*. Teatroautor 194. Madrid: Fundación SGAE, 2016. 99-212.
- Casas, Ana. “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. *La autoficción: reflexiones teóricas*. Ed. Ana Casas. Madrid: Arco Libros, 2012. 9-42.
- Casas, Ana. “De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción”. *Revista de Literatura* 80.159 (2018): 67-87.
- Faber, Sebastiaan. “La literatura como acto afiliativo: la nueva novela de la Guerra Civil (2000-2007)”. *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010): un diálogo entre creadores y críticos*. Eds. María del Palmar Álvarez Blanco y Toni Dorca. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2011. 101-10.
- Faber, Sebastiaan. “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes”. *Pasavento: revista de estudios hispánicos* 2.1 (2014): 137-55.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de los performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- Floeck, Wilfried. “Del drama histórico al teatro de la memoria: lucha contra el olvido y la búsqueda de identidad en el teatro español reciente”. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Ed. José Romera Castillo. Madrid: Visor, 2006. 185-209.
- García Barrientos, José Luis. “Teatro y narratividad”. *Arbor* 699-700.177 (2004): 509-24.
- García Barrientos, José Luis. “Paradojas de la autoficción dramática”. *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2014. 127-46.

- Hirsch, Marianne. "Family Pictures: Maus, Mourning and Post-Memory". *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture* 15.2 (1992): 3-29.
- Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem, 2015.
- Juliá, Santos. "Presentación". *Memoria de la guerra y del franquismo*. Ed. Santos Juliá. Madrid: Taurus, 2006. 15-26.
- Kristeva, Julia. "La productividad llamada texto". Roland Barthes y otros. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970. 63-93.
- Kumor, Karolina. "Los nietos y las nietas se ponen a hablar desde el escenario: posmemoria y teatro español escrito por mujeres". *Posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo: narrativas audiovisuales y producciones culturales en el siglo XXI*. Eds. Laia Quílez Esteve y José Carlos Laffond. Granada: Comares, 2014. 159-75.
- Maingueneau, Dominique. *Le Discours littéraire: paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand Colin, 2004.
- Martínez Rubio, José. *Las formas de la verdad: investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Anthropos/Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa, 2015.
- Navajas, Gonzalo. "La memoria de la posnación: escritura e imagen en la era global". *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Ed. Norberto Mínguez. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2013. 27-48.
- Ortiz de Gondra, Borja. *Los Gondra (una historia vasca)*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2017.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Delibes, 2010.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración, II: configuración del tiempo en el relato de ficción*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1995.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE, 2004.
- Sáez, Guadalupe. "A mí nunca me cortó la cabeza". *Red Escénica: textos sobre artes escénicas* 9 (2013): 35-46.
- Sánchez, José Antonio. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2006.
- Spiegelman, Art. *Maus, relato de un superviviente*. Barcelona: Random House Mondadori, 2009.

- Toro, Vera. "La auto(r)ficción en el drama". *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Eds. Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2010. 229-50.
- Torre-Espinosa, Mario de la. "Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell". *Telondefondo: revista de teoría y crítica teatral* 20 (2014): 53-67.
- Tossi, Mauricio. "Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral". *El autor a escena: intermedialidad y autoficción*. Ed. Ana Casas. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2017. 59-79.
- Trastoy, Beatriz. *Teatro autobiográfico: los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2002.
- Ubersfeld, Anne. *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1996.
- Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos clave del análisis teatral*. Buenos Aires: Galerna, 2002.