



# La larga sombra del pasado reciente

Estudios de Literatura Española del nuevo siglo

María Victoria Martínez

ISBN 978-987-688-190-6

e-book

Colección  
Académico-Científica



Martínez, María Victoria

La larga sombra del pasado reciente : estudios de literatura española del nuevo siglo / María Victoria Martínez. - 1a ed. - Río Cuarto : UniRío Editora, 2016.

Libro digital, PDF - (Académico científica)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-688-190-6

1. Estudios Literarios. 2. Literatura Española. I. Título.

CDD 801.95

## La larga sombra del pasado reciente

Estudios de Literatura Española del nuevo siglo

María Victoria Martínez

2016

©

UniRío editora. Universidad Nacional de Río Cuarto

Ruta Nacional 36 km 601 – (X5804) Río Cuarto – Argentina

Tel.: 54 (358) 467 6309 – Fax.: 54 (358) 468 0280

editorial@rec.unrc.edu.ar

www.unrc.edu.ar/unrc/comunicacion/editorial/

Primera edición: Septiembre de 2016

ISBN 978-987-688-190-6

*Ilustración de tapa: "Duelo a garrotazos" (1819-1823), de Francisco de Goya; una de las Pinturas Negras de la "Quinta del Sordo", símbolo del enfrentamiento fratricida en las guerras civiles españolas.*



Este obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 2.5 Argentina.

[http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/ar/deed.es\\_AR](http://creativecommons.org/licenses/by/2.5/ar/deed.es_AR)



**Uni.** Tres primeras letras de “Universidad”.  
Uso popular muy nuestro; la Uni.  
Universidad del latín “universitas”  
(personas dedicadas al ocio del saber),  
se contextualiza para nosotros en nuestro anclaje territorial  
y en la concepción de conocimientos y saberes contruidos  
y compartidos socialmente.

**El río.** Celeste y Naranja. El agua y la arena de nuestro  
Río Cuarto en constante confluencia y devenir.

**La gota.** El acento y el impacto visual: agua en un movimiento  
de vuelo libre de un “nosotros”.  
Conocimiento que circula y calma la sed.

---

### *Consejo Editorial*

Facultad de Agronomía y Veterinaria  
*Prof. Laura Ugnia y Prof. Mercedes Ibañez*

Facultad de Ciencias Humanas  
*Prof. Pablo Dema*

Facultad de Ciencias Económicas  
*Prof. Ana Vianco y Prof. Gisela Barrionuevo*

Facultad de Ingeniería  
*Prof. Jorge Vicario*

Facultad de Ciencias Exactas,  
Físico-Químicas y Naturales  
*Prof. Sandra Miskoski y Prof. Julio Barros*

Biblioteca Central Juan Filloy  
*Bibl. Claudia Rodríguez y Bibl. Mónica Torreta*

Secretaría Académica  
*Prof. Ana Vogliotti y Prof. José Di Marco*

---

### *Equipo Editorial:*

Secretaria Académica: *Ana Vogliotti*  
Director: *José Di Marco*  
Equipo: *José Luis Ammann, Daila Prado,*  
*Maximiliano Brito, Ana Carolina Savino,*  
*Daniel Ferniot*

## Índice

Presentación .....	5
Memoria, modernidad, políticas y estéticas en la narrativa española del nuevo siglo .....	8
La memoria cuestionada. Mecanismos de la memoria crítica en <i>El vano ayer</i> de Isaac Rosa .....	21
Dilución de las fronteras ante la memoria necesaria. <i>Mala gente que camina</i> , de Benjamín Prado. ....	31
Algunos aspectos del contacto intercultural en un relato de <i>Sefarad</i> , de Antonio Muñoz Molina.....	40
Relatos orales para vencer el olvido. Comentarios a “ <i>Copenhague</i> ”, de Antonio Muñoz Molina.....	55
Nuevas dramaturgias. Antonio Álamo en los márgenes de la teatralidad.....	64
<i>Los enfermos</i> , certera diagnosis del siglo que pasó .....	73
Modalidades discursivas y de adaptación en <i>Nata soy</i> y <i>Yo, Satán</i> , de Antonio Álamo .....	89
<i>La maleta de los nervios</i> , de Antonio Álamo: exploración de la teatralidad en una comedia coral .....	109
Bibliografía consultada por capítulos .....	117

## Presentación

Ofrecemos aquí una selección de trabajos que dan cuenta de una labor continuada de producción académica, docencia e investigación, desarrollada durante años de labor en la disciplina en diferentes ámbitos y niveles. Se trata de análisis críticos sobre textos dados a conocer por distintos autores peninsulares, en torno a la primera década del nuevo siglo; textos icónicos -representativos de miradas críticas, a veces encontradas-, sobre algunos de los temas clave de la actualidad española, tales como el lugar de la literatura en el presente y su relación con la memoria, la búsqueda de la identidad, la política y la historia.

En el marco de este complejo de planteos y problemas se repite la preocupación por la memoria, y su intersección con la historia, uno de los grandes temas en el ámbito cultural europeo de las últimas décadas; una preocupación que en España se centró particularmente en la larga sombra del pasado reciente, y en la herencia de la guerra civil y la dictadura franquista. La crítica coincide en señalar en este punto el resurgir de los debates en torno al pasado traumático español, leído como un “cierre en falso de la memoria (que) revela carencias en la gestión colectiva del recuerdo de la represión en la guerra civil, el franquismo y los años posteriores”, aún tras la instauración de la democracia (Ferrándiz Martín, 2007).

En relación con este punto, la literatura, como lugar de la memoria, se constituye a través de la lectura y el proceso interpretativo de cada autor. Los “fantasmas del invierno”-según los denominara Luis Mateo Díez en una memorable novela de 2004, habitantes del sórdido paisaje social, simbólico y emocional de la posguerra española-, han emergido con insistencia en la última producción literaria peninsular, como una preocupación recurrente en diferentes conciencias creadoras; así, la memoria colectiva de los hechos recientes se muestra altamente fragmentada en un amplio prisma de lecturas e interpretaciones. En este marco es posible reconocer, así también, el interés de ciertos intelectuales por reinsertar a España en una cultura común de la memoria europea, a fin de superar definitivamente el aislamiento impuesto durante décadas por el régimen franquista; un nexo que pasa, según veremos, por la historia del exilio y el destierro republicanos, como elementos de una historia común compartida con Europa (Valdivia: 2013, 17).

En la España de fines del siglo XX se registran, por lo demás, cambios muy significativos en las condiciones para la producción artística y literaria en relación con el pasado reciente. Se destaca la aparición de una generación de novelistas, nacidos en torno a los años sesenta, quienes publicaron sus primeros títulos durante los noventa; autores afectados de distinta manera por las secuelas del pasado político nacional, pues muchos de ellos “pasaron a la otra orilla de la divisoria emocional que suponía la actitud hacia la guerra civil, y la conformidad o disconformidad (...) hacia la dictadura de Franco” (Gullón, 2006). En su obra, “formada en el audio y el vídeo (que) ya no puede hacerse al margen de las estructuras fílmicas y televisivas” (Sanz Villanueva: 1996), debe remarcarse la omnipresencia informativa de los medios de comunicación, la televisión y el universo virtual de Internet.

Así también se observa una renovación del mercado consumidor, marcado por el surgimiento de nuevos lectores jóvenes; un público que no vivió la guerra civil ni la posguerra franquista, que construyó su *memoria* personal en la etapa de *amnesia* propiciada por los diferentes sectores políticos españoles durante la transición, por lo que articula sus referentes culturales a través de códigos muy diferentes a los de las anteriores generaciones.

En el ámbito del teatro, por su parte, es posible reconocer similares señas de identidad: las obras, centradas en cuestiones que indagan en los entresijos de la condición humana, muestran en escena gran diversidad estética: es frecuente la fragmentación de acciones dramáticas, la

deconstrucción de personajes, así como la incorporación en la escena de procedimientos intertextuales y metateatrales que demandan cada vez más la participación del espectador en la construcción del sentido final; resultan insoslayables los elementos provenientes de la estética del cine y del videoclip, la televisión e Internet, en obras que a menudo se concentran en la realidad cotidiana de las grandes urbes y la problemática de sus residentes. Así también, se observa el triunfo en los escenarios españoles, durante las últimas temporadas teatrales, de “espectáculos comprometidos con la indagación sobre la identidad humana” en “un telón de fondo internacional de desorientación generalizada.” (Vilches de Frutos: 2005)

En este marco, proponemos nuestra lectura crítica de un corpus acotado de textos de cuatro autores seleccionados; cultivadores de las diversas formas genéricas en prosa, verso y drama propias del hibridismo de la expresión literaria del presente, escogimos trabajar con tres novelas de tres autores -Antonio Muñoz Molina (Úbeda, 1956), Benjamín Prado (Madrid, 1961) e Isaac Rosa (Sevilla, 1974)-; y tres piezas dramáticas de un único autor -Antonio Álamo (Córdoba, 1964)-. En las obras estudiadas, publicadas en el filo del siglo XX o ya plenamente en el XXI, leídas desde diferentes parámetros críticos, se advierte una preocupación similar por temas y motivos recurrentes, diferenciados por rasgos discursivos y formales propios de la modalidad artística empleada; se trata, en todos los casos, de contribuciones autoriales dirigidas a moldear imágenes, versiones e interpretaciones personales del controvertido siglo XX español.

Esperamos finalmente que la propuesta resulte de interés para los investigadores interesados en la cultura y la literatura española de las últimas décadas; así también, que quien decida adentrarse en estas páginas disfrute de su lectura, tanto como nosotros disfrutamos de su redacción. Queremos agradecer, por último, los oportunos comentarios y sugerencias de colegas y amigos, que contribuyeron a la elaboración de estos textos; a nuestros alumnos, cuyas valiosas preguntas y el interés demostrado en las clases nos alentaron a continuar estudiando y aprendiendo; y al Comité Editorial de Unirío -la editorial de la Universidad Nacional de Río Cuarto-, que avaló y estimuló este emprendimiento, así como al equipo de colaboradores de la editorial, por su esmerada labor de edición y presentación final.

A todos ellos, muchas gracias.

*María Victoria Martínez*

## **Memoria, modernidad, políticas y estéticas en la narrativa española del nuevo siglo**

La novela española actual parece flotar en un estado gaseoso. Nadie sabe en verdad dónde estamos ni el rumbo que llevamos (...) El hilo que une el libro, sus autores, editores, prensa y lectores, está hecho de plata amonedada, no de problemas reales ni ideologías o mundos imaginarios (...) La década final del siglo XX auguraba este futuro, y los comienzos del siglo XXI lo han confirmado. (Germán Gullón, 2004, 6)

(...) la cultura de la instantaneidad impone la tiranía de lo actual a golpe de guasap, cuestión fatal en la buena literatura. (...) La pasmosa dificultad genérica en que parece embarrancar sin solución de continuidad la narrativa de principios de siglo XXI posee bellos arrebatamientos, singulares lirismos y criaturas de híbrida belleza. (Francisco Estévez Regidor, 2016, 2)

Según sostiene Germán Gullón (2004), “La Era de la Literatura ha terminado definitivamente.” Para el crítico, los grandes nombres de la literatura universal moderna -Marcel Proust, James Joyce, Frank Kafka, o entre los españoles Unamuno, Valle-Inclán o Juan Ramón Jiménez-, escribieron en el primer cuarto del siglo XX, en circunstancias históricas



y culturales muy particulares; su obra respondía a la demanda de un público lector calificado -una burguesía educada, que reclamaba determinado tipo de productos artísticos-, y estos escritores y sus editores supieron estar a la altura de dicha demanda.

Por contraste, a fines del siglo XX las circunstancias han cambiado de manera radical; el crítico reconoce como hito cronológico -demarkativo de estos cambios-, la caída del muro de Berlín, a partir de finales de los ochenta. Desde entonces, poco más o menos, la vida social en general, y española en particular, se caracteriza por una continua metamorfosis, y por la permanente transformación de los entornos sociales, políticos y humanos.

En este marco se observan cambios muy significativos en las condiciones actuales para la producción artística y literaria: se señala como rasgo fundamental la emergencia de una cultura de masas, con la consecuente masificación de la oferta y la normalización del gusto.

José María Izquierdo (2001), por su parte, observa una situación histórica única en el fin de siglo: la de la existencia de cinco generaciones literarias en activo.<sup>1</sup> El autor destaca, entre ellos, la aparición de una nueva generación de novelistas, nacidos en torno a 1960, quienes publican sus primeros títulos durante los años noventa; resalta en el grupo, además, la presencia de unas quince mujeres narradoras -reflejo de la integración femenina en la sociedad durante la década del ochenta-, como parte de los importantes cambios sociales habidos en la España democrática.

---

1 El autor se refiere a la generación del 36, la del "medio siglo", la del 68, la de los escritores de los años 80, y la de los narradores "novísimos" de la década de los años 90.

Entre los autores de la llamada "generación del 36" cita a Gonzalo Torrente Ballester, Camilo José Cela y Miguel Delibes (los dos primeros ya fallecidos); entre los autores de la del "medio siglo" menciona a Ana María Matute, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité y Francisco Umbral (los dos últimos ya fallecidos). En el grupo de los narradores del 68 menciona a Esther Tusquets, Julián Ríos, Eduardo Mendoza, Félix de Azúa, Juan José Millás, Soledad Puértolas y Manuel Vázquez Montalbán (ya fallecido). En relación con los escritores de los años 80 cita los nombres de Alfons Cervera, Juan Madrid, Andreu Martín, Javier Marías, Rosa Montero, Arturo Pérez-Reverte, Jesús Ferrero, Julio Llamazares y Antonio Muñoz Molina.

Como miembros de la promoción de jóvenes narradores -la de los 90, que el crítico rotula como "novísimos"-, se menciona a Álvaro Durán, Almudena Grandes, Mercedes Abad, Beatriz Pottecher, Benjamín Prado, Cuca Canals, María Jaén, Martín Casariego Córdoba, Paula Izquierdo, Gabriela Bustelo, Juana Salabert, Lola Beccaria, Belén Gopegui, Francisco Casavella, Tino Per tierra, Begoña Huertas, Luisa Castro, Lucía Etxebarría, Juan Bonilla, Ángela Labordeta, Marta Sanz, Ray Loriga, Isaac Rosa, Pedro Maestre, Daniel Múgica, Marta Rivera de la Cruz, Blanca Riestra, Juan Manuel de Prada y José Ángel Mañas.

Estos escritores viven una atmósfera muy diferente a la de generaciones anteriores: la presencia de la guerra civil significó muy poco durante su juventud, ya que crecieron en la España democrática del postfranquismo. Según observa Gullón (2006), pueden enmarcarse “entre hechos históricos vividos a través de la pantalla de televisión: la llegada del hombre a la luna (1969), o el intento de golpe de Estado del coronel Tejero (1982), una especie de final de rebote de la época franquista.” Según el crítico, los creadores más jóvenes se ven afectados de distinta manera por las secuelas del pasado político nacional, pues “han pasado a la otra orilla de la divisoria emocional que suponía la actitud hacia la guerra civil, y la conformidad o disconformidad (...) hacia la dictadura de Franco.”

José María Izquierdo (2001), por su parte, alude a la renovación del mercado dada por la aparición de jóvenes lectores que -por razones históricas, sociales, culturales e ideológicas-, no se identifican con las narrativas de los años cincuenta, sesenta, setenta y ochenta. Se trata de un público que no vivió la Guerra civil ni la posguerra franquista, y que durante el período de la Transición democrática carecía de recursos intelectuales y experienciales para adoptar una postura frente al proceso político español; un público que ha construido su “memoria” personal durante la etapa de “amnesia” propiciada por los diferentes sectores políticos españoles -en pos de obtener un consenso democrático-, carente por tanto de nexos de unión con las generaciones anteriores. Estos jóvenes lectores desconocen el pasado cercano de su país; posicionados desde un escepticismo total hacia los grandes discursos ideológicos, se muestran desinteresados de lo que haya ocurrido, en términos políticos, durante los últimos sesenta años de la historia de España.

Ese vacío histórico ha generado, también, una transformación del imaginario tanto del público lector como de los escritores; de allí que sus referentes culturales se articulen a través de códigos muy diferentes a los de las anteriores generaciones.

Según destaca el crítico, mientras que los escritores de las tres generaciones activas durante el franquismo tenían en común una cinematografía, una determinada relación con la televisión y la radio, una vinculación sentimental con cierta discografía -el bolero, la canción tradicional española-, los autores de los noventa, en cambio, han sufrido un corte generacional con sus mayores. De allí que se interesen por referentes literarios anglosajones -Salinger, Kerouac, Ginsberg, Bukowski

o Carver-, así como por el cine negro e independiente norteamericano, el comic, el rock and roll y el blues de los Estados Unidos.

Así también hay en ellos una presencia clara de la cultura popular de masas, ya no limitada a la española o a la francesa, sino ampliada a la cultura global, de neto corte anglosajón. Tal vez por ello, en sus textos no aparece casi la citación directa de la canción, la copla o la tonadilla española, ni del bolero; si a veces se las cita o parafrasea, es de manera abiertamente sarcástica.

Así también la televisión, tomada como el medio de comunicación por excelencia, se muestra en la obra de estos escritores en sus aspectos más *kitchs*; es frecuente la burla o la parodia de anuncios publicitarios, concursos, telenovelas norteamericanas, comedias, etc.

Los escritores novísimos de los años 90 escribirán sobre la despersonalización, el apoliticismo y el aburrimiento; pero también en sus textos se da cabida a una literatura de la memoria, del intimismo y la búsqueda de la identidad. De igual manera, en estos relatos aparecen la realidad del mundo suburbano, el desempleo, las jergas sociales, la vida nocturna y el consumo de drogas “de unos jóvenes que no tienen más remedio que seguir viviendo con sus padres, en una España cuyo principal problema era y es el paro juvenil.” (Izquierdo)

Algunos fragmentos pueden ejemplificar esta afirmación; así, un personaje de *Matando dinosaurios con tirachinas*, de Pedro Maestre (1996: 20), afirma que “...es muy fuerte lo que está pasando ahora, ¡coño!, que no tenemos futuro hasta por lo menos dentro de diez años, cuando ya seamos prematuramente viejos y estemos cansados de no creer en nada...”

Así también podemos leer en *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*, un título de Lucía Etxebarría (1998: 266):

Acabaste tan mal, Santiago. Metiéndote toda aquella mierda por la vena. Porque a ella le parecía muy cool aquello de meterse jaco. Porque Kurt Cobain se metía, porque Iggy Pop se metía, porque Courtney Love se mete. Y todos están tan delgados. Cuerpo de moderno, magro y consumido. Y ya dijo Kerouak que prefería ser flaco que famoso.

La etapa de crecimiento de estos jóvenes transcurrió en un período de prosperidad económica para la sociedad española, en una época histórica llena de signos positivos. Por ello, en muchos casos, los autores y sus personajes despliegan actitudes vitales y hábitos profesionales propios de una sociedad avanzada de consumo.

## La industria editorial; los premios

El auge económico alcanza también a la industria editorial: en el marco de las demandas de la cultura de masas, una ingente cantidad de títulos son lanzados al mercado; la oferta de libros se ha masificado, y en muchos casos autor y editor tienden a ajustarse al gusto “normalizado” del consumidor<sup>2</sup>.

Como rasgo complementario del anterior, la crítica insiste en destacar la abundancia de premios literarios, sospechados muchas veces de funcionar como acicate de comercialización por parte de los editores. Vale tomar en consideración, en este sentido, las afirmaciones del editor de Anagrama, Jorge Herralde (2004), quien recuerda que en los primeros años del franquismo “había, básicamente, tres premios de novela. Dos literarios: el *Nadal*, indispensable en los 40 y 50, y el *Biblioteca Breve* de Seix Barral que lo desbancó del liderato en los 60, y uno comercial, el *Planeta*.”

Si en aquel entonces había un premio considerado “indispensable” -quizás por la necesidad de poner de manifiesto la diferencia de calidad literaria, en medio del depauperado ambiente general-, en el presente ha crecido una sombra de suspicacia bastante extendida en torno al valor real de estos reconocimientos; según Herralde, en la actualidad “nos encontramos con su proliferación manicomial, a la caza de los quince minutos de gloria.”

---

2 Quizás este fenómeno podría adscribirse a las afirmaciones de Raymond Williams, quien había aludido a “operaciones planificadas de marketing, en las que determinados tipos de obras son decididamente promocionadas (...) Este efecto se ha notado especialmente en las formas de producción más altamente capitalizadas; es la verdadera historia del moderno periódico popular, del cine comercial, de la industria discográfica, de la reproducción de obras de arte y, cada vez más, del libro de bolsillo. Las obras producidas en cada una de estas áreas son preseleccionadas para su producción en masa (...) La elección del comprador –fundamento original del mercado-, ha sido desplazada para operar, en su mayoría, dentro de una gama ya seleccionada.” Williams (1982: 97)

Juan Goytisolo (2001), a su vez, sostiene que se ha generado una especie de “reproducción clónica de premios y obras premiadas, en los que el contenido del libro viene determinado de antemano por estrategias e imperativos de su promoción.”

Domingo Ródenas de Moya (2006) señala, por su parte, que los premios literarios se hallan bastante sospechados de ligazón con los intereses empresariales; a pesar de ello, el crítico se congratula de que el premio *Nadal* y el *Planeta* 2006 fueron otorgados a dos excelentes novelas: *Llámame Brooklyn* de Eduarugo Lago y *La fortuna de Maltilde Turpin* de Álvaro Pombo.

Según apunta Germán Gullón (2006), un engaño frecuente de parte de los editores consiste en “publicar novelas para la masa, pero metidas en una funda literaria.” El crítico sostiene que en tiempos anteriores los autores debían publicar varios libros, antes de llegar al reconocimiento de un premio literario. En cambio, en el presente, los editores apuntan a rendimientos inmediatos, como así también los autores; de allí la multiplicación de premios concedidos a autores y obras primerizas. Señala, entre ellos, a Antonio Álamo, Lola Beccaría, Juan Bonilla, Luisa Castro, Juan Manuel de Prada, Lucía Etxebarría, Belén Gopegui, Pedro Maestre, Luis Magrinyà, Fernando Marías, Antonio Orejudo, Sergi Pàmies, Juana Salabert, Marta Sanz, Lorenzo Silva, Eloy Tizón, y al multipremiado Javier Cercas.

## **La omnipresencia de los medios**

Se subraya también la cada vez más frecuente complementariedad de la novela con el cine: una novela premiada, que vende bien, es rápidamente llevada a la versión fílmica. El lector/espectador, por su parte, se ve exhortado a aceptar -en la convergencia entre texto verbal y texto icónico-, una percepción total de la obra, como experiencia cultural plena.

Junto a este fenómeno debe remarcarse la omnipresencia informativa de los medios de comunicación de masas, la televisión, y el universo virtual de Internet. Según sostiene Germán Gullón (2006) esta revolución total de las comunicaciones -caracterizadas por una apabullante inmediatez-, incide sustancialmente en la formación de la conciencia personal: así, se ha pasado de la anterior conformación de la persona a

través de sistemas de valores fijos -modelados por la educación escolar, la familia y las convenciones sociales-, al cambio radical que supone la formación de “opiniones e ideas a pie de pantalla, sin que medie mucho tiempo para la reflexión.” Estos procesos suelen ponerse en evidencia, según señala el crítico, en la producción de muchos escritores jóvenes, en general los nacidos a partir de 1960.

Santos Sanz Villanueva (1996), por su parte, considera en este sentido que en la obra de los narradores muy jóvenes se percibe “una forma de existencia sin sustratos librescos, hecha con la argamasa del rock y los videoclips, (...) formada en el audio y el vídeo (...)”, lo que implica un significativo cambio en el modo de narrar, que “ya no puede hacerse al margen de las estructuras fílmicas y televisivas”; por ello, observa el crítico, tendrán que esforzarse para que la lengua escrita de sus textos remonte “la precariedad expresiva de la calle.”

También en este sentido, Domingo Ródenas de Moya (2006) observa en la narrativa española “una frecuente reiteración temática, junto a una tendencia a la depauperación del estilo (...), fenómeno no justificable, puesto que la sencillez no debe suponer simplicidad ni indigencia estilística”; un rasgo que también ha sido señalado por Fernando Valls (2008), quien subraya la proliferación de “relatos tediosos del día” -producto de la pluma de jóvenes narradores “multimediales”-, que evidencian una complacencia acrítica con los nuevos medios electrónicos. El comentarista marca en ellos la ausencia de “una mirada crítica, capaz de cuestionar todas esas prácticas inanes, sobre la falta de ideales, de solidaridad y compromiso...”

Joan Oleza (2008), por su parte, considera que se ha producido una gran expansión de lo que se considera estético -fuera de las fronteras tradicionales del arte o la literatura-; actualmente puede incluirse en esta categoría las campañas de publicidad, los *grafitti* callejeros, los mensajes de correo electrónico, los cuerpos humanos sometidos a manipulación artística (*body painting*, *body art*, *piercing*), incluso las campañas electorales. El artista, el poeta, han perdido su antiguo lugar como sacerdotes del culto a la belleza; por ello -uno entre muchos-, el escritor se ve obligado a hacerse visible en medio de la masa.

Como consecuencia inmediata de este fenómeno, Oleza señala la dilución de la posición del autor acuñada en la modernidad -con sus atributos de propiedad, creación y estilo personal-, dispersa ahora en

juegos con múltiples variantes, al punto de que en el presente debe hablarse de “autoría compartida o colaborativa.” La producción en red -una de las claves de la nueva comunicación cultural, según Oleza-, se caracteriza por un “precipitarse de los textos hacia la colección, la exposición conjunta, el agrupamiento multitudinario.”

El autor señala como un precedente el amplísimo fenómeno de la intertextualidad, omnipresente en el último cuarto del siglo XX: un “trenzar y destrenzar de textos”, un autor que pasa a ser “un autor de autores”, sobre la base de que “toda escritura es esencialmente una reescritura.”

Dada la enorme presencia de los medios electrónicos en la producción de los escritores más jóvenes, Fernando Valls (2008) sugiere la lectura de blogs y revistas virtuales, puesto que allí se encuentra un material sobre creación, críticas y entrevistas, más interesante y mejor informado que en los medios tradicionales.

## **Algunas notas características**

En relación con la producción narrativa de la generación de escritores nacidos en torno a los sesenta, Germán Gullón (2006) señala ocho características clave:

1. Sus primeras obras -con las que debutan en el mundo de la literatura-, son generalmente reseñadas en la prensa y galardonadas con diversos premios literarios. Casi todos los escritores importantes, cuya edad ronda la cuarentena, ya ganaron uno o varios premios de narrativa. Como consecuencia de ello,

2. La novela se ha convertido en un género de juventud, que desarrolla una temática del presente, la actualidad, lo sincrónico, desinteresada de las etapas de desarrollo del personaje. En este sentido, Sanz Villanueva (1996) señala las “peripecias del artista adolescente”, en las que acusa “la falta de una visión testimonial, crítica y problemática de la realidad, que escamotea muchos datos de nuestra experiencia cotidiana.”

Según el crítico,

La posmodernidad se ha empeñado en quitarle a la novela la capacidad de reconocimiento de la dimensión conflictiva del mundo. Y ha optado por un relato escasamente perturbador, ligero, ensimismado y leve; un relato *light*, de brumosos perfiles geográficos, temporales y morales y, acorde con esta época superficial y llena de prisas, de muy breve extensión.

Destaca, sin embargo, la coexistencia de esta novela *light* con otros productos literarios,

que encierran un sentido del mundo (...) que indaga[n] con seriedad en conflictos sin calendario: el amor sentido como pasión enajenante; la soledad y la incomunicación, contradicciones de la aldea global y de las urbes millonarias; los dilemas de la identidad sexual; la discriminación de la mujer...

Coincide en este último sentido con las apreciaciones de Germán Gullón (2004), quien destaca “entre la barahúnda del consumismo a los escritores de mérito”: Miguel Delibes, Juan Goytisolo, Ana María Matute, Paloma Díaz-Mas, Luis Mateo Díaz, Juan Manuel de Prada, Antonio Muñoz Molina, Luis Landero, Josefina Aldecoa, Marina Mayoral, José María Merino, Quim Monzó, Antonio Orejudo, Benjamín Prado, Ray Loriga, Julián Rodríguez, Vicente Luis Mora, Jon Juaristi o Roger Wolfe, escritores de distintas generaciones y líneas temáticas y creativas, pero que han sabido mantener la calidad de su obra a lo largo de los años. Subraya también la calidad de la producción de “un importante número de escritores profesionales de talento, como Javier Marías, Antonio Soler y Lorenzo Silva.”

Así también Ródenas de Moya (2006) quien enfatiza, por su parte, la alta cota de exigencia literaria que mantienen algunos autores de novelas del 2006, en diferentes temas y desarrollos formales: Ramiro Píñilla, Vicente Molina Foix, Luis Mateo Díez, Antonio Muñoz Molina. El crítico considera ineludible mencionar las novelas de dos nombres mayores de la narrativa, Eduardo Mendoza y Juan José Millás; para



señalar de igual manera -entre los autores más jóvenes-, a Javier Tomeo, Manuel Longares, Antonio Soler; Arturo Pérez Reverte, Gustavo Martín Garzo, Pablo Tusset, Juan Aparicio Belmonte, Rafael Ballesteros y Benjamín Prado.

Joan Oleza (2008), a su vez, concuerda con las afirmaciones de los críticos citados: desde su perspectiva, algunas de las novelas más significativas del entresiglos actual han recuperado gozosamente una “estrategia narratorial omnisciente”, desterrada por decimonónica en el siglo XX. El crítico alude a la “ambición autorial, a la manera de Balzac, [que] aspira a representar toda una época o todo un universo social,” como el de *Mágina* de Antonio Muñoz Molina, o el de *Celama* de Luis Mateo Díez; o que “aspira a cubrir todos los géneros y a adoptar una posición frente a todos los problemas contemporáneos,” como en el caso de Manuel Vázquez Montalbán.

Oleza ejemplifica sus afirmaciones, con títulos tales como *La fuente de la edad* (1986) de Luis Mateo Díez, *Los juegos de la edad tardía* (1990), de Luis Landero o *Los aires difíciles* (2003) de Almudena Grandes, entre otros, que atestiguan para él una plena recuperación de los poderes del narrador.

3. Los libros han pasado a ser un producto sujeto a las estrategias de la mercadotecnia; los premios, las listas de libros más vendidos, la publicidad, empujan la novela hacia lo comercial.

En este sentido, Sanz Villanueva (1996) considera que algunos autores españoles más jóvenes han logrado conectar con las inquietudes de numerosos lectores comunes, y han colocado sus obras en los primeros puestos de las listas de las más vendidas, pero ello ha ido derivando hacia una aguda mercantilización.

De allí las expresiones de Juan Goytisolo (2001), quien sostiene que las páginas culturales de los grandes periódicos -ligados también a intereses empresariales-, tienen su parte de responsabilidad en este fenómeno, al descuidar “la defensa de los valores literarios y artísticos, más allá de las modas y combinaciones mercantiles.” Según Fernando Valls (2008), éstos deberían realizar “un ejercicio de literatura comparada, para poder jerarquizar sus gustos y poner de manifiesto sus criterios; [lo

que] supone una prueba de fuego para su débil credibilidad, siempre puesta en entredicho.”

En el mismo sentido, Germán Gullón (2004) afirma que “la prensa (...) ha dejado de ser la encargada de proteger al lector de la invasión de la propaganda editorial y se ha convertido en un aliado (...) para conseguir que el producto libro se venda bien”. Según el crítico, se ha “pasado de la censura de la posguerra a la presentación de información filtrada por los intereses comerciales. (...) La cultura de masas ha entrado a saco en el campo de la literatura. (...) Las listas de los libros más vendidos dicen de números y nada de calidades.” A partir de los años noventa, según Gullón (2006), los criterios comerciales son los que deciden si una obra se publica o no; algunos pequeños editores independientes, que también existen, se ven sometidos desde entonces a fuertes presiones.

El editor *de Anagrama*, Jorge Herralde (2004), concuerda con estas afirmaciones. Según el editor, “en el siglo XXI aparece la teocracia del mercado y la concentración editorial, con grandes grupos transnacionales y multimedia”; menciona, en este sentido, las conexiones en prensa y televisión del grupo Planeta, así como el despliegue de grupos como Santillana, el sello en español Random House Mondadori, o Anaya.

En coincidencia con alguna de estas afirmaciones, Fernando Valls (2008) -en el panorama de la narrativa española del 2007-, señala el surgimiento de voces nuevas de interés, “aunque no precisamente las de aquellos que más ruido arman en los medios.”

Joan Oleza (2008), por su parte, observa que, en el mercado cultural de consumo, “el consumidor de actualidad literaria no sólo consume novelas, consume también la figura del autor”, cuya imagen se ha convertido también en mercancía<sup>3</sup>.

---

3 El crítico señala, en este sentido, que “las conferencias, las presentaciones de libros, los artículos de opinión en la prensa, las campañas civiles de opinión en que participan, los cursos universitarios a los que son invitados, las entrevistas en la prensa o en la televisión, los cargos políticos o culturales con que se les distingue, las prepublicaciones de lo que están escribiendo, los blogs administrados por ellos o en su nombre, los premios literarios, los reconocimientos institucionales, etc.” constituyen una “abundante gama de protocolos por los que el autor es situado constantemente a la vista de su público, en el mercado, allí donde se suscita el deseo de adquisición del libro, vaya a ser leído o no. De la misma manera que hay un público que consume vidas de famosos, hay otro que consume presencias literarias.”

4. La biblioteca a la que tiene acceso esta generación es más amplia que la de quienes les precedieron en el mundo de las letras. De allí la cantidad de *injertos literarios* que reflejan sus textos. Sanz Villanueva (1996) sostiene que abundan los “relatos metaliterarios, repletos de escritores que discursen acerca de la propia creación, que refieren las angustias de un escritor, que citan otros textos de manera velada o declarada y celebran la orgía de la inter o intratextualidad...”

Joan Oleza (2008), por su parte, considera que “la escritura literaria es una actividad incesante que unos y otros retoman en distintas épocas y lugares, y en la que cada texto particular no constituye sino un momento diferenciado (...) en la labor común que teje y desteje a lo largo de los tiempos la escritura literaria.”

5. Los narradores de los sesenta escriben con una conciencia en libertad; se mueven de un tema a otro con absoluta fluidez, sin que trabas personales o sociales interrumpen su narración. Para Sanz Villanueva (1996) “Faltan historias y sobran menudencias irrelevantes, fragmentos, recortes, textos sobre textos... Y si no suele haber buenos argumentos, tampoco abundan los autores capaces de crear notables protagonistas.”

Ródenas de Moya (2006), por su parte, subraya la publicación de un título de un joven autor, en el que observa despuntar excelentes aptitudes: *Nocilla Dream*, de Agustín Fernández Mallo. Se trata de una novela que sustituye la trama de un relato por una red de microficciones, atravesada de referencias a los iconos más relevantes de la cultura de masas. Su discurso revela la impaciencia posmoderna del zapeo y la navegación por Internet, la discontinuidad de la percepción y el bombardeo informativo. Ilustramos estas afirmaciones con un fragmento del autor:

Es lógico, en un burdel hay chicas de todas las clases, y más aquí, en el desierto de Nevada, cuya monotonía, la más árida del Medio-Oeste Americano, hay que paliar con determinados exotismos. A Sherry la están maquillando en el backstage improvisado en la parte de atrás, junto al antiguo pozo ahora seco.... Se repasa los labios en el retrovisor y la maquilladora le avisa, ¡Salimos al aire en 1 minuto! Nevada TV hace el especial Prostitución en Carretera. Acercan el micro y le preguntan, ¿De qué cosa te sientes más orgullosa, Sherry? El amor es un trabajo

difícil, contesta, amar es lo más difícil que he hecho en toda mi vida.

El crítico observa en esta novela una reedición de las irreverencias exploratorias de la vanguardia y la neovanguardia; y anota que habrá que prestar atención a las próximas entregas de una prevista trilogía (que será conformada por dos títulos siguientes: *Nocilla Experience* (ya publicado en marzo de 2008), y *Nocilla Lab* (aún por publicar)).<sup>4</sup>

Juan Antonio Masoliver Ródenas (2009) señala, por su parte, que “lo publicado a lo largo de 2008 muestra la infinita variedad de tendencias” de la nueva narrativa.

6. La fluidez de la identidad: los personajes viven diferentes existencias, sometidos a un perpetuo movimiento de metamorfosis. En la nueva narrativa no hay un centro del relato; en tiempos en que los grandes discursos perdieron la capacidad de explicar el mundo, el lector de esta nueva narrativa flota a la deriva, sin punto alguno de referencia.

7. Otro rasgo señalado como relevante es el de la omnipresencia del humor, la ironía, la parodia y el juego, como elementos clave del relato.

8. Un rasgo singular de estas nuevas formas narrativas -señalado por Germán Gullón (2006)-, es el *Postrealismo*; los escritores se dedican a explorar las relaciones humanas con entera libertad, conscientemente apartados del marco de la representación social de la novela realista decimonónica. Según observa el crítico, en estos relatos se produce un frecuente desplazamiento temático de lo sentimental a lo sexual, en tiempos en que en la vida social no cuenta tanto el compromiso personal, cuanto la posibilidad de disfrutar de los placeres, del goce del amor.

---

<sup>4</sup> Al hablar de su poética, Fernández Mallo rechaza de plano la novela y se declara un “mal lector”, sintiéndose más interesado por los “destellos”. Esos destellos pueden surgir de cualquier fuente de inspiración (música, cine, fotografía, noticias) y, mediante una técnica agregativa y combinatoria, dar lugar a una narración mínima de máxima intensidad poética. “Mezclo las cosas sin darme cuenta, no soy consciente de ello, sencillamente fluyen.”

## La memoria cuestionada

### Mecanismos de la memoria crítica en *El vano ayer* de Isaac Rosa

Un tema viejo, como una cansina representación de esa *commedia dell'arte* en que hemos convertido nuestro último siglo de historia.” (Isaac Rosa, 2004, 47)

“El vano ayer engendrará un mañana / vacío y ¡por ventura! pasajero” (Antonio Machado. “El mañana efímero”, de *Campos de Castilla*. 1912)

Un artículo de opinión de Isaac Rosa, publicado en *El País* de Madrid, en 2006 –*Año de la Memoria Histórica*, según la declaración del Estado español-, ponía de manifiesto el particular “empacho de memoria” del escritor, ante la “progresiva institucionalización” de las políticas

públicas de la memoria, a las que atribuía la pretensión, mediante dilaciones, de “controlar, o cuando menos congelar, ese cuestionamiento del ayer antes de que se vaya de las manos.”<sup>5</sup>

Una novela de su autoría, publicada dos años antes -*El vano ayer* (2004, Premio Internacional de Novela *Rómulo Gallegos* 2005)- está basada en una prolija indagación documental del franquismo de fines de los años 60. Este material, hábilmente imbricado con la escritura ficcional, es presentado poniendo de relieve los mecanismos constructivos de la novela; el relato acumula incesantes interrogaciones que obligan a narrador y lector -precisados a repensar y reconstruir sentidos en torno a los sucesos narrados-, a un permanente ejercicio de la memoria sobre aquellos años. Nuestro trabajo intentará desentrañar de qué manera las diversas técnicas narrativas empleadas confluyen en la demanda de colaboración del lector en la construcción de un sentido final.

*El vano ayer* lleva ya varias reediciones, ha sido traducida al francés y llevada al cine por Andrés Linares, con el título de *La vida en rojo*, una película de próximo estreno. Ha recibido, además, diversos premios: *Ojo Crítico de Narrativa* 2004, otorgado por Radio Nacional de España; el *Premio Andalucía de la Crítica*, en 2005; y el XIV *Premio Internacional de Novela Rómulo Gallegos*, el mismo que recibieran Vargas Llosa por *La casa verde* y García Márquez por *Cien años de soledad*.

La novela relata las peripecias de Julio Denis -un oscuro profesor universitario, sospechado de colaboración con la policía en la delación de un estudiante-, en tiempos de la España franquista de los 60. La detención y desaparición del estudiante, André Sánchez, sigue constituyendo un misterio muchos años después; por lo que en el transcurso del relato se intenta dilucidar el enigma, en tanto se elabora un vasto pa-

---

5 El narrador Isaac Rosa, nacido en Sevilla en 1974, es también ensayista, periodista y dramaturgo. Actualmente reside en Madrid, aunque ha vivido muchos años en Extremadura; en Badajoz inició estudios de periodismo, nunca concluidos. En su breve pero intensa carrera literaria se cuentan una obra de teatro -*Adiós muchachos: casi un tango*-, galardonada con el Premio Caja España de teatro breve 1997; *El ruido del mundo* -su primer relato-, dentro del libro colectivo *Los bordes del abismo*, fue publicado en 1998. En su primera novela -*La mala memoria*, de 1999-, indaga acerca del destino de una localidad, cuyos habitantes fueron masacrados durante la guerra por las fuerzas nacionales. Su siguiente novela -*Otra maldita novela sobre la guerra civil*, de 2007-, se constituye a partir de la reescritura crítica de *La mala memoria*. Otras novelas de su autoría, editadas por Seix Barral son *El país del miedo* (2008), *La mano invisible* (2011), *La habitación oscura* (2013). Es coautor, junto a Pedro López Arriba, de un trabajo de periodismo de investigación y reflexión de 2001, *Kosovo: la coartada humanitaria*. El autor ha creado también un blog -“Trabajar cansa. Papelera periodística de Isaac Rosa”-, en donde recoge los artículos que escribe en el diario *Público*, de Madrid.

norama de aquellos años. Una voz narradora –ante la vista del lector, y solicitando permanentemente su colaboración-, arma y rearma diversas hipótesis explicativas: en cierto punto, el profesor Denis pasa de traidor evidente a víctima de una grave confusión, mientras que el heroísmo del joven militante estudiantil se desfigura al extremo de caer él mismo bajo la sospecha de traición. El nombre elegido para el profesor encierra, además, un pequeño homenaje literario del autor, pues Julio Denis era el seudónimo con el que Julio Cortázar firmó su primer poemario publicado, *Presencia*, de 1938.

La particular estructura narrativa resulta muy adecuada al tema que desarrolla, pues la trama se va construyendo con especial hincapié en los elementos reflexivos, en avances y retrocesos, en conjeturas de recorridos narrativos posibles. Frecuentes avisos y advertencias al lector lo previenen acerca de fórmulas gastadas y recursos conocidos del género. Los personajes centrales del relato, Denis y Sánchez, ¿fueron héroes o traidores? En este punto, el autor se aleja voluntariamente de un planteo absoluto; en última instancia, no le interesa responder a esta pregunta, sino dejar apuntadas varias posibilidades al lector, que podrían explicar coherentemente las desapariciones. Al no aportar una respuesta, la novela reclama la reflexión del lector, precisado a completar por su cuenta una interpretación de lo narrado. En tanto, queda en claro un clima de temor general, delaciones de informadores, crueldades del aparato represor. Se desmitifica así la versión oficial de aquellos años, que no conformaron un episodio glorioso de guerreros y mártires valientes; en su lugar, la duda y la pregunta quedan planteadas.

Según declarara el autor

Inicialmente pensé en una novela más convencional, pero en seguida me di cuenta de que (...) también yo, que no había vivido el franquismo, había asumido como propia una memoria insatisfactoria, fraudulenta en muchos sentidos. Entendí que necesitaba un replanteamiento formal, que construyese un discurso nuevo mediante el desmontaje del existente, utilizando sus mismos recursos, desnudándolos mediante la ironía. (Rosa, 2005)

Estructurada en cuarenta apartados de extensión variable –desde la media carilla hasta varias páginas-, separados por blancos tipográficos, la novela incluye:

Supuestas reproducciones facsimilares de diarios de la época (Rosa, 2004: 82-3, 134) (casi perfectas versiones de la prensa española y francesa de los mismos sucesos), una estrategia verosimilizadora a la manera de los escritores realistas decimonónicos que el autor aclara en la adenda bibliográfica final: “Los diarios *ABC*, *Pueblo* e *Informaciones* han aportado párrafos antológicos.” (Rosa, 2004: 307)

También de esta fuente, una página en cursiva que reproduce un presunto editorial de un periódico adicto al régimen (Rosa, 2004: 42-3).

La transcripción de un capítulo de “cierto tesoro, de imposible encaje narrativo”, un libro del coronel José Ignacio San Martín, jefe de los Servicios de Información de la Presidencia del Gobierno, en el que se incluyen títulos tales como “Reclutamiento de colaboradores”, “Formación” y “Acción psicológica positiva.” (Rosa, 2004: 102-6).

La transcripción de capítulos de un supuesto “Manual del torturador”, con detalladas instrucciones prácticas (Rosa, 2004: 130-3). La aparente ironía con que el lector podría encarar la lectura de tan burdo “manual” se desvanece cuando, algunos capítulos más adelante, el narrador transcribe en primera persona el relato de la tortura de un disidente, porque

Si realmente queremos informar al lector, si queremos estar seguros de que no quede indemne de nuestras intenciones, es necesario detallar, explicitar, encender potentes focos y no dejar mas escapatoria que la no lectura, el salto de quince páginas, el cierre del libro. Porque hablar de torturas con generalidades es como no decir nada: cuando se dice que en el franquismo se torturaba hay que describir cómo se torturaba, formas, métodos, intensidad; porque lo contrario es desatender el sufrimiento real. (Rosa, 2004: 156)



Diversas intercalaciones que rompen el contrato ficcional, especie de didascalias narrativas metatextuales, que alimentan a su vez el cuerpo del texto, que contienen las reflexiones del narrador /autor.

El autor, en plena atribución de sus facultades y en ejercicio del derecho a la propiedad intelectual que le asiste, acaso decepcionado por la deriva que desde páginas atrás viene tomando la presente novela, o advertido por el mohín disconforme de algunos lectores –y el abandono temprano de otros–, se ve en la obligación de hacer una serie de reflexiones que a) reconduzcan la atención sobre el personaje principal de la aventura, es decir, el profesor Julio Denis; b) iluminen la acción hasta disipar aquellas confusiones que no permiten que se defina con mediana certeza la peripecia del personaje; y c) recuperen una serie de elementos indispensables para el éxito de una narración, tales como el humor, la actividad sexual o la coherencia argumental, que están siendo gravemente sacrificados. (Rosa, 2004: 137)

Un doble “posible relato biográfico” (Rosa, 2004: 172 a 181) del profesor Denis en los años cuarenta, desdoblado en dos columnas: la columna izquierda cuenta la versión de su aislamiento del entorno conflictivo, centrado sólo en las cuestiones académicas. La columna derecha lo presenta en callada connivencia con los poderes, en su figura de delator. Resulta posible “que cada lector elija según su preferencia”, conforme a la invitación del narrador, puesto que ambos relatos confluyen en un punto, y desde allí retoman la narración que los enmarca.

Una página en cursiva que reproduce el estilo de la novelita de bolsillo (tipo *Corín Tellado*), de gran auge en la época, accesible en todos los kioscos; “esa entrañable literatura de cambalache, de gran difusión en aquellos años (...) novelitas de consuelo redactadas por estajanovistas avergonzados tras un alias angloamericanizado...” (Rosa, 2004: 30)

Una crónica histórica en diez capítulos, escrita a modo de cantar de gesta, que resume irónicamente la actuación de Franco desde el levantamiento militar de 1936 hasta su muerte, en 1975, “Trata cómo el general, sabida la deshonra de España, determina de salir a la batalla por vengar su injuria.” (Rosa, 2004: 251 a 264) Es protagonizada por un Franco épico, que vence en batalla y gobierna sus reinos como un héroe solitario; otra ironía del autor, que insiste en la realidad de un

entorno franquista que quería perpetuarse, más allá de la desaparición del *caudillo*:

No es que muriera Franco y desapareciera, que también en eso caen muchos autores bien intencionados, que parecen decir que una vez muerto Franco no existieran franquistas. Se estuvo torturando y se estuvo ejecutando hasta el último momento y existió un aparato represivo que estuvo activo no hasta el 75, sino hasta el 77 por lo menos. (Rosa, 2004)

En los diez capítulos pueden reconocerse parodias al *Poema del Mío Cid*, Juan de la Encina, Sem Tob, el arcipreste de Hita, al romancero, las *Crónicas*, las *Églogas* garcilasianas, las *Coplas* de Manrique y *Don Quijote*, entre otras obras, demostrativas del conocimiento de la tradición literaria por parte del autor.

Una “Adenda bibliográfica” final -conformada por aquellos “libros fundamentales que han acompañado al autor durante los últimos años”-, en la que se ordenan alfabéticamente las obras consultadas mencionadas en el texto: literarias, históricas, memorias, ensayos políticos, etc.

## A modo de conclusión

Una serie de interrogaciones retóricas, al comienzo del relato, expresan las intenciones iniciales del autor: construir una novela necesaria

¿Seremos capaces de construir una novela que no mueva al sonrojo al lector menos complaciente? ¿Sabremos convertir la peripecia de Julio Denis en un retrato de la dictadura franquista (...)? ¿Conseguiremos que ese retrato sea más que una fotografía fija, sea un análisis del período y sus consecuencias más allá de los lugares comunes, más allá del pintoquesquismo habitual, de la pincelada inofensiva, de la épica decorada y sin identidad? ¿Será posible, en fin, que la novela no sea en vano, que sea necesaria? (Rosa, 2004: 17)

Intenciones frecuentemente contrastadas con irónicos comentarios de otro tenor:

La gente no necesita que le recordemos qué horrible era aquello, todo eso ya lo saben, ya se lo enseñaron en el colegio, lo han visto en las películas, en las series de televisión que tan bien retratan el período, para qué vamos a insistir en repeticiones, redundancias que entorpecen la novela, qué fijación tienen algunos, parece que añorasen tiempos peores.” (Rosa, 2004: 250)

Algunos testimonios evidencian, por el contrario, que la novela de Rosa sí debe ser necesaria. Según sostiene la investigadora Hedy Habra (2004), en un trabajo que intenta deconstruir “el tejido mítico franquista”:

la idea que Franco implantó era la de que la guerra era una liberación de la nación que peligraba. Para apelar a la imaginación y a la memoria de un pasado ejemplar, volvió a resucitar el mito del Cid y la memoria del reino de los Reyes Católicos, cuyo modelo unificador se proponía seguir (...)

En este marco, el cine -único entretenimiento barato en los primeros años de la dictadura-, devino una forma de escapismo o evasión popular, controlada sin embargo por el aparato publicitario del régimen, a través de las emisiones del *Noticiero Documental Cinematográfico*. El llamado *No-Do* comenzó sus emisiones en 1942 y continuó hasta 1975; coordinado por la Vicesecretaría de Educación Popular, monopolizaba la difusión documental de noticias que aparecían obligatoriamente en todos los cines del país, antes de la proyección de la película. Según escribe Habra (2004):

El *No-Do* fue el eco de todos los preceptos y mitos que se inculcaban en la sociedad franquista, en todos los niveles de la educación académica o patriótica. (...) Se ofrecían comentarios sobre todos los aspectos de la vida cotidiana, convirtiendo estos diez minutos de asistencia obligatoria en una especie de píldora

que había que tragar antes de disfrutar del espectáculo cinematográfico. Los mensajes subliminales (...) se hacían patentes en los adultos y los jóvenes, sin que percibieran el aislamiento de España, lo cual impidió el desarrollo de un pensamiento crítico. (...) la gente no tenía acceso a otra fuente de información (...) Ignorantes de los trágicos acontecimientos que sacudían al mundo entero, los españoles (...) se vieron poco a poco dirigidos hacia una apatía que provenía de la falta de estímulo intelectual (...) sin olvidarse del silencio en que seguía sumida la época de la Guerra Civil.

Así también, a la par de la propaganda audio-visual, el mensaje unificador se difundía mediante el control de todos niveles de la vida académica; algunos libros de texto, concebidos como diccionarios o enciclopedias, trataban de circunscribir los distintos aspectos de la preparación escolar, social y patriótica de la nueva generación, desde la primaria hasta el bachillerato.<sup>6</sup> Los textos difundían la ideología del régimen, y propiciaban la implementación de nuevos mitos: los himnos patrióticos como el “Cara al Sol”, el simbolismo de las banderas partidarias nacionales y de los días conmemorativos; de la misma manera, debían ofrecer una visión que justificara el alzamiento, y presentara la guerra civil como una cruzada unificadora, en defensa de la nación en peligro frente a la invasión extranjera. En este marco, se exaltaban las cualidades del caudillo como salvador del pueblo, con ribetes de héroe mesiánico medieval. Otro testimonio de la época -el de Enriqueta Antolín (1998)-, refleja la confusión en la formación de los estudiantes en los años 50 y 60. Según anota la autora:

---

6 En el año 1953 se editó por primera vez la Enciclopedia Álvarez, con la que ocho millones de niños españoles cursaron la escuela primaria en los años 50 y 60. La enciclopedia se dividía en Lengua Española, Geografía, Aritmética, Geometría, Historia de España, Ciencias de la Naturaleza, Historia Sagrada y Evangelios. También incluía entre sus páginas la Formación Política, las Lecciones conmemorativas y la Higiene.

En los años 50 Antonio Álvarez, un maestro de la ciudad de Zamora, dedicaba su tiempo libre a elaborar una enciclopedia para uso propio, completa y actual. A partir de su minucioso trabajo surgió la idea de editarlo como libro. La primera edición de la Enciclopedia de Álvarez (Editorial Miñón) se publicó en 1953; una compilación «intuitiva, sintética y práctica» (según rezaba la leyenda de cubierta), de los saberes de entonces, impregnada de educación franquista para los estudiantes que debían conocer nociones elementales antes de iniciar el Bachillerato. La formación escolar de la mayoría de los españoles que tienen hoy entre 35 y 55 años se basó en la Enciclopedia de Álvarez, pues ésta se siguió utilizando hasta el año 1973, cuando la Ley General de Educación cambió el sistema educativo español. (Vázquez Miguel A., Pedro Simón, 1997).

Lo que más nos intrigaba era el enigma de los vivos y los muertos (...) todos los que venían en las enciclopedias y en los libros de lectura de la escuela, hechos un barullo, mezclados yo creo que adrede. Agustina de Aragón, Pilar Primo de Rivera, Los Gloriosos Caídos por Dios y por España, El Cid Campeador, El Caudillo Invicto, José Antonio, Santa Teresa de Jesús, Guzmán el Bueno, Cristóbal Colón... (...) Todos eran héroes (...) Y entre el lío y el temor al ridículo y el miedo a preguntar de tantos años de silencio te podías encontrar en la universidad sin saber a ciencia cierta, no si estaba vivo Guzmán el Bueno, que sería exagerar, pero sí, por ejemplo, si lo estaba la Pasionaria. (1998: 19-21).

Este tiempo anterior -mal comprendido por generaciones enteras, por intencionalmente velado o desdibujado-, necesariamente, según Rosa, debe ser revisado y reinterpretado. Tal como manifestara el autor, *El vano ayer* es en apariencia un relato sobre el pasado, aunque en realidad “está escrito en clave de presente, mirando al hoy. No es una novela sobre lo que fuimos, sino sobre lo que hoy somos, desde la conciencia de cuál es la raíz de este presente” (Rosa, 2006); en su escritura alienta “una impugnación al discurso del franquismo, a lo que queda del franquismo en nuestra sociedad.”

Más allá de las presencias más visibles (calles, monumentos, fosas comunes...) quedan muchos elementos menos evidentes (...) Queda la impunidad de quienes participaron en la dictadura, de quienes se beneficiaron de la represión, de quienes formaron su patrimonio, su posición social, su poder político y económico cubiertos por el paraguas represor. (...) Quedan desfases, atrasos, carencias sociales, educativas, culturales, de las que aún no nos hemos recuperado del todo. Quedan también comportamientos, el legado cultural o psicológico, muy arraigado tras cuarenta años de dominación a todos los niveles. (Rosa: 2006)

De esta manera, *El vano ayer* intenta contrarrestar cierta imagen, teñida de nostalgia de aquellos tiempos, ofrecida en recientes series televisivas y relatos de ficción. Rosa reclama de su lector una mirada crítica y desmitificadora para enfrentar ese tiempo, que rompa los esquemas

habituales de interpretación. Desde esta perspectiva no resulta tan vano escribir sobre “el vano ayer.”

El título de la novela -tomado de un verso de Antonio Machado<sup>7</sup>, parece coincidir en algún sentido con el espíritu regeneracionista que alumbró la época del gran poeta sevillano. El relato de Rosa es, así, un llamado de atención: el mañana vacío que vaticinaba Machado es, en cierto sentido, “el tiempo que vivimos, hijo de aquel vano ayer.” (Rosa, 2005)

---

<sup>7</sup> El título surge de unos versos de Antonio Machado, de su poema “El mañana efímero”, de Campos de Castilla (1912-17): “El vano ayer engendrará un mañana / vacío y ¡por ventura! pasajero.”

## **Dilución de las fronteras ante la memoria necesaria**

### ***Mala gente que camina*, de Benjamín Prado**

Qué son los problemas de un humilde profesor de Literatura si los comparas con un drama en el que se cruzan y resumen casi todos los infiernos por los que tuvo que pasar este país a partir de 1936. (Prado, 2009a: 42)

Mala gente que camina y va apestando la tierra... (Antonio Machado, "He andado muchos caminos". de *Solitudes*, 1903)

*Mala gente que camina*, de Benjamín Prado -poeta, ensayista, y novelista nacido en Madrid en 1961-, fue publicada en 2006 en España; una primera edición argentina se publicó en 2009. El título, un verso

tomado de un poema de Antonio Machado, le fue sugerido al autor por su amigo Joaquín Sabina.<sup>8</sup>

## Cómo se escribió *Mala gente que camina*

Según recuerda Prado, el origen de *Mala gente que camina* se sitúa en una noche de 2002; en esa ocasión, un documental visto por la televisión lo decidió a abandonar el proyecto narrativo que tenía entre manos por entonces, para abocarse a una investigación que sentó las bases de lo que cuatro años después sería la novela: “Un día vi el documental *Los niños perdidos del franquismo*, y me quedé en estado de perplejidad absoluta. Porque pensé lo mismo que tú: los niños robados son de los años ’70, de las dictaduras de la Argentina y Uruguay. Nadie sabía nada en España. Cuando salió ese documental catalán, empecé a investigar.” (Friera: 2009)

La investigación lo llevó a recorrer archivos de ayuntamientos y diputaciones provinciales, los registros de la Sección Femenina de Falange y el Auxilio Social (la institución franquista que acogía a niños abandonados, huérfanos o nacidos en las cárceles); así también, lo conectó con la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica,<sup>9</sup>

8 Su primera novela, *Raro* (1995), logró un éxito extraordinario. Confirmaron su lugar como novelista las dos obras siguientes, *Nunca le des la mano a un pistolero zurdo* y *Dónde crees que vas y quién te crees que eres*, publicadas en 1996; y *Operación Gladio* (2011).

Es autor de varios libros de poesía, entre ellos *El corazón azul del alumbrado* (1991), *Asuntos personales* (1992), *Cobijo contra la tormenta* (1996), *Todos nosotros* (1998), *Ya no es tarde* (2014). Su obra ha sido traducida a numerosas lenguas. También es autor de los ensayos *Siete maneras de decir manzana* (2000) y *Los nombres de Antígona* (2001, Premio de Ensayo y Humanidades José Ortega y Gasset 2002); así como del libro de relatos *Jamás saldré vivo de este mundo*. Benjamín Prado obtuvo el XIV Premio Andalucía de Novela 1999 por su libro *No sólo el fuego*. En 2000 edita *La nieve está vacía*, y en 2002 las memorias *A la sombra del ángel (13 años con Alberti)* y dos volúmenes que recogen su obra poética: *Ecuador (poesía 1986-2001)* e *Iceberg*. En 2006 dio a conocer un nuevo poemario -*Marea humana*-, así como la novela *Mala gente que camina*. En 2011 se publica *Operación Gladio*, una novela de espías en tiempos de la transición española; y en 2013 *Ajuste de cuentas*.

Fuera del ámbito de la novela ha publicado el libro de relatos *Jamás saldré vivo de este mundo* (2004), en el que contó con autores invitados en algunos de los cuentos: Juan Marsé, Javier Marías, Almudena Grandes y Enrique Vila-Matas. Otro libro de relatos, *Qué escondes en la mano*, se da a conocer en 2013. Escritor de múltiples intereses, es un excelente biógrafo de escritoras y poetas contemporáneas tales como Teresa Klivesen y Anna Ajmátova; y de retratos de autores como Osip Mandelstam, Ingeborg Bachmann o Bob Dylan. Ha coescrito con el cantante Joaquín Sabina varias canciones, entre ellas todas las del disco *Vinagre y rosas* (2010), un éxito internacional extraordinario. Escribe desde hace años en el diario *El País* y dirige la revista *Cuadernos Hispanoamericanos*.

9 La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica se constituyó en



y lo puso en contacto con algunas de las víctimas de aquellos años. Entre los materiales que encontró “había cosas tan increíbles” -según cuenta el propio autor-, que se le hizo necesario inventar un narrador que fuera profesor, a fin de que pudiera citarlas con propiedad. (Berlanga: 2009)

El autor se ha referido también al proceso de elaboración de los personajes; la madre del narrador -representante en la novela de la gran mayoría de la sociedad española, dispuesta a tender un manto de olvido en favor de la reconciliación-, se inspiró en su propia madre, con quien ha discutido a menudo muchos aspectos de la política y la historia españolas de aquellos años.

Quizás uno de los personajes mejor pergeñados es el de la escritora Dolores Serma. Según señalara el escritor, “un personaje de una novela no tiene que ser una persona, no tiene que ser verdadero sino verosímil; y no tiene que ser una persona sino un arquetipo, atesorar los modos de vida, las experiencias, las expresiones, los acontecimientos que le ocurrieron a muchas personas, que han vivido situaciones parecidas a las suya. Ésa es Dolores Serma.” (Vives: 2009)

Y es que “lo que se está haciendo en *Mala gente que camina* (...) es plantear las bases de un debate (...) que tiene que ver con el enfoque literario de los hechos históricos” (García Urbina, 2006). Benjamín Prado ha subrayado que durante los treinta y ocho años de la dictadura franquista se silenciaron todas las voces enemigas, se tergiversó la realidad, se lavó el cerebro de la población... (Vives: 2009) Desde su particular perspectiva, corresponde a los novelistas aludir a esas realidades; señala así un fenómeno que observa en la sociedad española, común a todos los sitios donde ha habido una dictadura: “Siempre suelen ser los nietos los que reivindican la historia de sus abuelos, más que los hijos, que están demasiado salpicados por el horror. Yo he publicado esta novela, pero gente más o menos de la misma edad... Almudena Grandes publicó *El corazón helado*; Javier Cercas *Soldados de Salamina*; Dulce Chacón, *La voz dormida*; Manolo Rivas *La lengua de las mariposas*,... No puede ser una casualidad porque, desde luego, yo no me he puesto de acuerdo con nadie ni hemos hecho una asociación de novelistas para recuperar esta historia.”

---

Madrid en diciembre de 2000. Su objetivo principal es la búsqueda de las víctimas de la represión durante la Guerra Civil en la zona controlada por los sublevados; personas que fueron asesinadas, generalmente por paramilitares de Falange, y cuyos cuerpos, habitualmente enterrados en fosas comunes no pudieron ser recuperados por sus familiares.

Para Benjamín Prado “ha sido un proceso absolutamente natural meterme ahora en estos temas”, de donde surgió su compromiso con la historia y el presente; pues esta novela le hizo descubrir que “a veces el escritor sí tiene obligaciones con la historia.”<sup>10</sup> (Berlanga: 2009)

## Los personajes

A través de sus personajes principales –el narrador, su madre y su ex esposa; Dolores Serma, su hijo y su nuera-, el relato abre diversas líneas discursivas que podrían ser interpretadas como las diferentes actitudes adoptadas por los españoles ante la Guerra Civil y sus consecuencias. Se va desvelando así, poco a poco, la duplicidad de su realidad; una realidad construida sobre los cimientos de otra, sumida en el (aparente) olvido. A través de sus indagaciones, el personaje central contempla y relaciona la sociedad española del presente, y la aquellos tiempos aciagos.

El narrador y protagonista de *Mala gente que camina* –Juan Urbano, profesor y jefe de estudios de un colegio secundario-, relata los hechos en primera persona del singular. De talante irónico, desencantado de su vida y su trabajo, Urbano investiga y escribe ensayos académicos sobre temas literarios. Aspira, así también, a escribir un libro para el que ya tiene título: *La Historia de un tiempo que nunca existió*. El proyecto se propone brindar un panorama de la novela española de posguerra, a fin de conformar “un retrato mucho más completo de la época, una época de deriva existencial, de carencias materiales y de falta de estímulos vitales, pero también de represión, de brutalidad, de injusticias y de miedo.” (García Urbina: 2006)

En cierta ocasión, y casi por casualidad, se entera de la existencia y la obra de una escritora desconocida, Dolores Serma. Compañera de generación y amiga personal de Carmen Laforet, Serma elaboró un tes-

---

<sup>10</sup> A partir de esta convicción, el escritor ha realizado numerosas declaraciones públicas en favor del develamiento de la verdadera historia española de estos años: “Las diferentes asociaciones vinculadas a la memoria histórica que luchan por los derechos de las víctimas no han logrado que ningún Gobierno les apoye; ni que les preste ayuda económica que no pueda considerarse limosna; ni que el dictador sea calificado oficialmente de genocida; ni que sus miles de asesinatos se cataloguen como crímenes contra la humanidad, lo que impediría que pudieran considerarse prescritos o amnistiados... La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica solicita que se realicen de inmediato las pruebas de ADN necesarias, pero parece que ni la justicia ni el dinero público están ahí para ellos. (Prado: 2009b)

timonio literario de aquellos años de la posguerra española, aunque su novela *Oxido* no tuvo la misma fortuna que la muy reconocida *Nada*. Leída más de sesenta años después, *Oxido* puede servir, sin embargo, para sacar a la luz uno de los grandes dramas de aquella época: la sustracción de niños a presas republicanas, entregados luego a familias afines al régimen franquista.

Urbano recibe por casualidad unas primeras noticias de esta ignota escritora, quien había participado desde su juventud en las actividades de la organización de beneficencia infantil del Auxilio Social, ligada a la Sección Femenina de la Falange. Ante la aparente incoherencia de una militante falangista que escribió sobre el drama terrible de muchas mujeres republicanas –pues la historia de *Oxido* trata en clave kafkiana las desgraciadas experiencias de una mujer que no logra encontrar a su hijo perdido–, el protagonista narrador comenzará a adentrarse en la indagación de la historia familiar de Dolores Serma. Los distintos personajes de su entorno encarnarán las diversas perspectivas de la sociedad española sobre el pasado franquista. Así, el hijo de la escritora es un abogado exitoso, reacio a remover las historias del pasado de su madre. Profesional reconocido y respetado en su medio, firmemente anclado en su presente y sus convicciones, verá tambalear por un momento su posición al descubrir al final su verdadera identidad. Sin embargo, educado en plena época del franquismo, enseñado a mirar siempre hacia adelante, decidirá finalmente ocultarla de cara a la sociedad.

“Ella (...) siempre fue de una discreción impenetrable a la hora de hablar de determinadas cosas, y entonces no me parece bien llevarle la contraria ahora que no puede opinar. (...) No es que me niegue a decirte lo que sé, sino que no deseo saber, ni que nadie sepa, más de lo que mi madre quiso contarme.” (Prado: 2009a, 293).

Su historia resulta, así, la metonimia de otras muchas historias ignoradas, cubiertas durante décadas por un espeso manto de silencio, hipocresía, temor y complicidad. La novela de Prado intenta poner en evidencia, a través de este personaje, la existencia de una realidad española *otra*, negada y ominosamente ocultada por el relato de la historia en su versión *oficial*.<sup>11</sup>

11 Según escribe Hedy Habra (2004), “Durante décadas, los medios de comunica-

De igual manera, a través de las largas conversaciones que sostiene con su madre, el narrador ofrece otra perspectiva en el repaso por la historia política, social y literaria española desde los años cuarenta. Los recuerdos de la mujer -testimonio vivo de la época-, representan la lectura de la realidad de las generaciones mayores, las que la vivieron como adultos. Desde este punto de mira, intenta hacer comprender a su hijo los imperativos de aquellos años, justificados por las injusticias cometidas por todos, más allá de frentes e ideologías.

Ama de casa en la posguerra, abomina en el presente de los principios para la formación de la mujer española impuestos por la rama femenina de Falange<sup>12</sup>; lectora asidua y apasionada espectadora de teatro, tuvo oportunidad de asistir por entonces a buena parte de los estrenos teatrales, durante los años 50 y 60. Amable defensora del régimen -del que considera deben olvidarse muchos aspectos-, es muy consciente, sin embargo, de lo que fueron aquellos tiempos. Durante cierta discusión, le recuerda a su hijo que los pocos entretenimientos a los que se tenía acceso por entonces -el teatro, el cine y la literatura-, fueron hábilmente empleados por el régimen para distraer de los enormes sufrimientos y privaciones de la posguerra:<sup>13</sup>

---

ción y las instituciones académicas eran controlados por la censura gubernamental, respaldada muchas veces por la censura eclesiástica, lo cual permitió diseminar una serie de afirmaciones unilaterales y arbitrarias que impresionaron la mente de los jóvenes y perjudicaron el pensamiento crítico de generaciones que crecieron sin enterarse de la verdad acerca de la trágica división intestina del país y de los mitos franquistas. Ya que Franco quería imponer una Historia Oficial, se tenía que concebir un mito unificador para legitimar el Golpe de Estado y justificar la guerra, presentándola como una liberación. Para diseminar este mensaje unívoco, se crearon banderas, carteles e himnos, así como se institucionalizaron varios días conmemorativos, entre ellos, el 18 de julio de 1936, bautizado Día del Alzamiento; y el 1º de abril de 1939, el Día de la Liberación.”

12 Como expresión elocuente de las ideas de la época, Prado recoge un documento de la Sección Femenina, una de las ramas de la Falange española. ‘Economía doméstica para bachillerato y magisterio’, datado en 1958, recomendaba a las mujeres “acceder humildemente” a la unión sexual con sus esposos, siempre que éstos lo quisieran, y luego “aplicarse crema facial nocturna y productos para el cabello”, antes de fijar el reloj para levantarse “un poco antes que él y tener lista una taza de café para cuando despertara”.

13 Hedy Habra (2004) ha estudiado los mecanismos de propaganda pública del franquismo. Según la autora, el No-Do, un noticiario documental de diez minutos de duración, comenzó a proyectarse obligatoriamente en todos los cines del país en 1942, y continuó hasta 1975. (...) El régimen controlaba de manera exclusiva este medio de comunicación, que fue utilizado como propaganda y socialización política, ya que en los primeros años de la dictadura, el cine era el único entretenimiento barato y devino la mayor forma de escapismo o evasión. (...) Se utilizaba este segmento propagandista para diseminar y consolidar la versión oficial de los hechos bélicos, conmemoraciones de las fechas importantes a la imagen del régimen, reconstrucción de ciudades y pueblos, inauguración de obras y de los monumentos en honor de los caídos y héroes patrióticos. Asimismo, se ofrecían comentarios sobre todos los aspectos de la vida cotidiana. (...) Los mensajes subliminales, de cierta interpretación de la Historia nacional e internacional, se hacían patentes en los adultos y los jóvenes; ello impidió el desarrollo de un

“Tú deberías comprender -concluyó- lo que significaba sentarte en un patio de butacas en los años cuarenta. Era una vía de escape, ¿entiendes? Todo lo demás era destrucción y miseria, y si tú hubieras estado allí, también habrías ido a ver *Mañanita de sombra*, de Serafín Álvarez Quintero, o *La honradez de la cerradura*, de Benavente, para sentirte en otro mundo, aparte de lo que te pudieran parecer literariamente.” (Prado: 2009. p. 337)

Conciente de que “la libertad de un país consiste en poder regresar atrás, mirar qué ocurrió y contar la verdad”, (Friera, 2009) el narrador pone en evidencia, en los extensos diálogos con su madre, el desconocimiento -común a la mayoría de la población-, de los entresijos de la política oficial. En sus discusiones sobre literatura y teatro, política y cuestiones sociales, contrastan las concepciones de cada uno; gracias a ello la novela se asemeja, por momentos, a una suerte de documento histórico, que dibuja el paisaje de fondo de la época.

Así también, la persona y la obra de la escritora Dolores Serma se convierten en nodo vertebrador de muchas líneas de interés en el relato; una vez sobre la pista de su existencia, en ella se centran las búsquedas casi obsesivas del narrador, quien profundiza con verdadero ahínco en su investigación histórico literaria. En la reconstrucción gradual de la historia de Dolores Serma, y de su novela *Oxido*, el autor termina elaborando una vasta alegoría de la realidad española de los últimos cuarenta años, montada sobre los cimientos de otra, ignorada y soterrada.

Serma, autora de una única novela redactada en el Ateneo de Madrid, a principios de los años cuarenta, trabajó junto a su amiga Carmen Laforet. Mientras Dolores daba cuerpo a *Oxido*, Laforet estaba escribiendo *Nada* -la novela que la consagraría como narradora-, posteriormente reconocida como fresco incomparable de la España de la postguerra. *Oxido*, en cambio, no llegó a publicarse hasta 1962, en una modesta edición vallisoletana costeada por la propia autora. En el presente del relato, la ahora anciana Dolores Serma se halla hospitalizada, aquejada de mal de Alzheimer en fase terminal.

---

pensamiento crítico independiente. (...) los españoles -que iban al cine para olvidarse de los problemas diarios, de la represión y de la falta de libertad de expresión-, se vieron poco a poco dirigidos hacia una apatía que provenía de la falta de estímulo intelectual o informativo que le propiciara otras versiones aparte de la oficial.

La acción de *Óxido* se desarrolla en una atmósfera opresiva: una mujer busca con desesperación a su hijo pequeño, desaparecido en la calle, sin que nadie sepa darle noticias. Una angustia creciente tiñe su relato, que se mimetiza con el desolado paisaje de la posguerra, de calles grises, zanjas negras y árboles cortados.

La afección de Serma -caracterizada por la pérdida progresiva de la memoria y de la capacidad mental, a medida que avanza el deterioro neuronal-, puede ser leída como una alegoría de la España del presente, severamente amenazada por el olvido de aquellos años. Prado ha manifestado claramente sus temores en este sentido: “Más urgencia que la biología no existe, porque siempre va hacia delante, nunca hacia atrás. Los sobrevivientes que quedan tienen 100, 98, 95 años... contra todo ese olvido, decidí escribir esta novela.” (Friera, 2009)

Como dijimos, el narrador se había propuesto en principio redactar una *Historia de un tiempo que nunca existió*, un título equiparable en el presente con la “nada” descrita por Laforet, y también con el “óxido” de Dolores Serma, el mismo que, con el paso del tiempo, corroe todas las cosas.

Tzvetan Todorov -Premio *Príncipe de Asturias en Ciencias Sociales* 2008- en *Los abusos de la memoria* (2000) aboga por la recuperación de la memoria, pues considera clave la rememoración del pasado, en un contexto político y social determinado, para el análisis y la comprensión de la situación del mundo del presente. La memoria debe inscribirse en el marco de la ejemplaridad, si no quiere aferrarse a la mera evocación dolorosa del pasado. Ante situaciones que ponen en duda, por ejemplo, la filiación familiar, puede derivarse una grave distorsión de la realidad e identidad de las personas y los grupos sociales.

Este es, precisamente, el tipo de situación que Benjamín Prado plantea en *Mala gente que camina*. Desde las páginas de su novela, el escritor propone pensar otro relato de la historia, puesto que la literatura y el arte -en su exposición de las pérdidas, sufrimientos y dolores de multitud de seres anónimos-, pueden constituirse también en una vía alternativa para comprender la realidad, y contribuir a modificarla.

Resulta frecuente la asociación entre lo ocurrido en el Cono Sur -con la mención casi obligada de las dictaduras militares en Argentina y Uruguay-, y la España del franquismo, en relación con los hechos

históricos novelados por Prado; de allí la referencia, en la elección del título de este capítulo, a la dilución de las fronteras ante la memoria necesaria.

## **Algunos aspectos del contacto intercultural en un relato de *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina**

No eres una sola persona y no tienes una sola historia, y ni tu cara ni tu oficio ni las demás circunstancias de tu vida pasada o presente permanecen invariables. El pasado se mueve y los espejos son imprevisibles. Cada mañana despiertas creyendo ser el mismo que la noche anterior y reconociendo en el espejo una cara idéntica, pero a veces en el sueño te han trastornado jirones crueles de dolor o de pasiones antiguas que dan a la mañana una luz ligeramente turbia, y esa cara que parece la misma está cambiando siempre, modificada a cada minuto por el tiempo (...) (Antonio Muñoz Molina, 2013, 596).

Según señala la crítica más reciente, en diversos ámbitos de la cultura y la vida social española se observa un marcado interés por reintegrar a España en el marco de una común memoria europea. El contacto intercultural coincide, además, con una *mutación disciplinaria* (Carrasco, 2003: 7) por la cual se observa la traslación de unos discursos a otros, y la desactivación o abandono de los sitios canónicos.

En este orden destaca *Sefarad* (2001), de Antonio Muñoz Molina, una “*novela de novelas*”, que cumple un papel fundamental frente al



desajuste en la historia cultural compartida de España con respecto a Europa. En efecto, esta novela tiende un puente cultural esencial al profundizar, a lo largo de sus diecisiete relatos, en los grandes sucesos que marcaron el siglo XX europeo: persecuciones, forzosas migraciones, exilios y desarraigos. A través de diversas voces, recuerdos y relatos conforma un entramado que “enlaza la memoria y la historia española con la europea: historias privadas y “pequeñas” con el gran discurso de la Historia.” (Hristova, 2011: 28)

Durante varias décadas –las del régimen franquista instaurado en el poder al finalizar la Guerra Civil–, el colectivo español permaneció alejado de los grandes conflictos europeos; por ello, en España no puede hablarse de una memoria del Holocausto o de la Segunda Guerra Mundial.<sup>14</sup>

Según sostiene Marije Hristova (2011: 7), “la mayoría de los españoles no tuvo experiencias directas con la política exterminadora del Tercer Reich”; sólo aquellos exiliados republicanos destinados a los campos –ya ajenos por completo a la vida peninsular–, conocieron y sufrieron la represión nazi. Los soldados que lucharon en el frente del Este, por su parte, fueron incluidos por el régimen “en la conmemoración de ‘los caídos por España.’” Por ello, Hristova concluye en que “la desmemoria del Holocausto se alinea [en España] con la desmemoria de las víctimas republicanas de la Guerra Civil.” (2011: 3)

La estructura de *Sefarad. Una novela de novelas* (2001), está planteada siguiendo principios básicos de la oralidad: es “narrada como el que cuenta una historia, que a su vez se ramifica en otras, y que adopta distintas voces y emociones” (Valdivia 2013: 776-7). Para su composición, el autor apeló a recordar, conectar, hilvanar y reescribir multitud de historias de diversa procedencia, ligadas con su experiencia personal; cada una de estas historias –relatadas por diversas voces narradoras desde distintos puntos de vista, y enriquecidas por múltiples estrategias

---

14 Según escribe Alejandro Baer (2011: 502), “Diversos sociólogos han planteado que el Holocausto se ha convertido en una memoria globalizada y cosmopolita (Levy y Sznajder 2002; Alexander 2002), es decir que el vínculo con este pasado va más allá de los colectivos o las naciones afectadas o responsables, trascendiendo los estables marcos sociales que para Halbwachs (1968) configuran las memorias colectivas. Según sostienen estos autores, el recuerdo global del Holocausto se configura en un imperativo político y moral universal en torno a valores como los derechos humanos, la tolerancia y el pluralismo, que son compartidos por individuos más allá de barreras nacionales, étnicas o culturales. Al mismo tiempo, el Holocausto se convierte en una metáfora proyectiva invocada con cada vez mayor frecuencia en conexión con otros eventos trágicos del pasado o el presente.”

discursivas–, constituyen un capítulo de la novela total y están sutilmente enlazadas mediante algunas referencias y veladas alusiones. En efecto, entre los diversos relatos de *Sefarad* se tiende una red de líneas de sentido común, ligadas a la marginación y destrucción de las guerras, la intolerancia, las persecuciones, los destierros, exilios y migraciones, la vacilante identidad de las multitudes errantes, etc.

En una “Nota de lecturas” incluida al final del libro, Muñoz Molina especifica las fuentes de las novelas que componen *Sefarad*; en algunos casos, textos escritos –libros de historia, memorias, autobiografías–; en otros, relatos orales escuchados por el autor en diversos momentos de su vida, que fueron sumándose lentamente al acervo memorial, histórico y emocional que constituyó finalmente el entramado final de un texto que dialoga, infatigablemente, con otros textos.

En el cuerpo de la novela son frecuentes las referencias metatextuales, por las que el autor reflexiona acerca de los procedimientos narrativos empleados, ya que en la trama de *Sefarad* se combinan de manera recurrente elementos autobiográficos, ficcionales, la meditación ensayística, la especulación histórica, la indagación metaliteraria, entre otros. (López Navarro 2006: 76)

Una técnica empleada a menudo es la de conjeturar las vidas posibles de sus personajes –en muchos casos tomados de fuentes históricas reales–, para recrear desde su personal perspectiva creadora las experiencias, emociones y recuerdos que imagina empáticamente habrán experimentado, frente a los sucesos puntuales referidos. Una serie de “imprecisiones calculadas”, que diluyen intencionadamente los límites entre lo recordado y lo inventado-, dan lugar a la expresión de “un yo fluido, múltiple, capaz de habitar la vida y el recuerdo de los otros” (Valdivia 2013: 667-680), nutrido de “las experiencias emocionales del autor para poder transmitir con mayor eficacia su verdad narrativa.” La historia total resulta, así, la “suma de las memorias compartidas” (Valdivia, 2013: 777-82).

En este orden, nos proponemos indagar en los procedimientos técnicos de construcción de la voz narradora de “Sherezade”, así como en el conflicto identitario evidenciado por el sujeto hablante.

En este duodécimo relato, una anciana mujer española toma la palabra, en un ejercicio retórico continuado, para referir sus vivencias de

un mundo que ya fue. Por él desfilan sus experiencias como niña de la guerra en la Rusia estalinista –expatriada junto a otros muchos niños a fin de preservarla de los horrores de la guerra civil española–, mechadas con sus evocaciones de la primera infancia asturiana; su compromiso político y afectivo con la patria soviética, el recuerdo recurrente de sus familiares ya muertos, la frecuente confusión de las dos lenguas en las que puede expresarse, la incertidumbre de su presente en Madrid, en donde también experimenta extrañeza y ajenidad. Habitante ya para siempre del destiempo del desexilio, la anciana se pregunta en su presente sobre su propia identidad.

El relato –que comienza *in media res*–, transcribe las palabras de una voz narradora femenina, que al hilo de su propia evocación enhebra distintos episodios, muy lejanos o más próximos, de su extensa y ajetreteada vida en unas décadas convulsas de la historia española y europea:

Estaba tan nerviosa según cruzábamos aquellos salones dorados que me temblaban las piernas y hubiera querido apretar la mano de mi madre, que iba un poco delante de mí, muy seria y callada, como todos los de la comitiva (...) estábamos en diciembre, el 21 de diciembre de 1949, el día del cumpleaños de Stalin, y todos nosotros íbamos a tener la oportunidad de felicitarlo, en nombre de nuestro partido y de los obreros españoles, con más solemnidad que otras veces, porque eran setenta años los que cumplía, y aquel aniversario fue una gran fiesta para todos los comunistas y los trabajadores del mundo. (524)<sup>15</sup>

La exposición de su relato, en el que abundan las marcas propias de la oralidad, se construye aparentemente sin pensar ni planificarlo.<sup>16</sup> Tal como ella misma asevera en distintos momentos:

Me siento aquí y empiezan a venir los recuerdos, y me parece mentira que me hayan pasado a mí tantas cosas, y que yo haya estado en esos sitios tan lejanos, en el mar Negro y en Siberia, en el Círculo Polar Ártico, pero también aquí estoy lejísimos,

15 En las citas de *Sefarad* consignaremos sólo el número de página, correspondiente a la edición referida en la bibliografía final.

16 Se trata en este caso de un discurso “prototípicamente oral”, en términos de Llamas Saíz (2005: 402-3), en tanto en él están presentes ciertos parámetros específicos: la espontaneidad, la copresencia de los interlocutores, el conocimiento mutuo y un saber compartido, la participación emocional y la mutua cooperación para sostener la comunicación de sucesos cotidianos, con predominio de la función socializadora.

aunque me encuentre en Madrid, porque Madrid está muy lejos de Moscú... (529)

Me siento aquí y me acuerdo de él, me viene el recuerdo sin que yo haga nada, como si se abriera la puerta y entrara tranquilamente mi hermano, con aquel aplomo risueño que tenía... (531)

... y me acuerdo de los ojos de mi padre brillando en la cara oscurecida de polvo de carbón... (540)

Yo lo único que quería es lo que he querido siempre y nunca he conseguido, vivir tranquila, tener mi casa, arreglarme con poco y no llevarme sobresaltos, pero no ha habido modo, los recuerdos más antiguos que tengo son ya de mudanzas a toda prisa y de noches en los bancos de las estaciones... (541)

...me quedo sentada mano sobre mano oyendo pasar los coches por esa carretera y empiezo a acordarme de cosas, pero no es que yo me empeñe, es que los recuerdos vienen a mí y se encadenan los unos con los otros, como las cuentas del rosario entre los dedos... Veo las caras de la gente, escucho sus voces, me quedo quieta y se va haciendo oscuro y me parece que entran por esa puerta y se sientan a mi lado, y también oigo las músicas... (549)

La narradora repasa, de manera no deliberada, numerosas escenas de su pasado que reaparecen vívidamente en el presente; se trata de un ejercicio de “memoria involuntaria”, a la manera de la formulación propuesta por Marcel Proust. En efecto, para Proust la memoria involuntaria establece una conexión muy estrecha entre cierta sensación presente y otra previa, similar, espontáneamente evocada. Al producirse la sensación presente, de alguna manera se *revive* el pasado; por ello, la memoria involuntaria está “más cercana a la verdad que el entendimiento mismo, pues en ella es el objeto el que produce las correspondencias, no el sujeto” (Herrera, 2006: 206). En el contexto de la novela que estudiamos, la evocación involuntaria de la informadora funciona como un mecanismo más de los elegidos por Muñoz Molina para autorizar el testimonio narrado, a la vez que reforzar su veracidad. Pues según

Proust la Literatura *traduce* el lenguaje de los objetos, aprehendido por la memoria involuntaria, al lenguaje humano; de tal modo que ésta resulta, en definitiva, “una manera, tal vez la más fructífera, de representar la verdad” (Herrera, 2006: 206).

Por la utilización de algunos déicticos personales cogimos, por otra parte, la presencia de un interlocutor mudo –un narratario, que escucha y realimenta mediante algunos gestos el fluir de sus evocaciones–, con el que comparte vivencias comunes, según evidencian ciertas apostillas de la narradora:

Pero veo que usted pone mala cara, aunque quiera disimular, no crea que no sé lo que está pensando... (534)

Judíos, sí señor, no me mire con cara rara, como si no hubiera oído hablar de eso nunca, ¿no sabe que hubo un complot de médicos judíos para asesinar a Stalin? (535)

Y los cuadros pequeños, ya me había dado cuenta de que no paraba usted de mirarlos, son dibujos que hacía Alberto Sánchez, con lo que tenía a mano... (547)

En su relato, entretejido de sentimientos y emociones, utiliza a veces expresiones coloquiales que evidencian, así también, la callada participación afectiva del narratario:

Mire usted lo que fueron, o lo que fuimos, porque yo he sido ciudadana soviética, y mire cómo está ahora el país... (534)

No recuerdo dónde se quedó mi caja de música, vaya usted a saber en qué mudanza la perdí. (550)

En este orden, a partir de la figura muda del tú narratario, la historia presupone y va construyendo un lector modelo (Eco: 1981: 89), cuya cooperación textual produce “efectos de comprensión y compasión, no

sólo hacia la trágica historia de la mujer, sino también hacia el colectivo que ella representa.” (Ahnfelt, 2008: 109).

La narradora de “Sherezade” –sumida en la confusión de una honda crisis identitaria–, relata su vida procurando compaginar el sentido de tantos sucesos vividos, ahora evocados, “tantas cosas que tengo en la cabeza y que preferiría olvidar”. (550)

Según se desprende de sus palabras, una sensación de desarraigo permanente la ha acompañado durante toda su vida: así, en la evocación de sus primeros años de vida en Asturias, en una pequeña casa cerca de la mina, recuerda que “me eché a llorar cuando tuvimos que dejarla para mudarnos a Madrid, me parecía que me arrancaban el corazón al marcharme de allí”; pues allí quedaban las amigas y la escuela “que me gustaba tanto”. (542) Al llegar a Madrid, a su vez, a los pocos meses “(...) ya me había acostumbrado y también quería quedarme a vivir allí para siempre” y que “se hicieran amigas más las niñas de la escuela.” (543)

Los sentimientos de miedo y desarraigo se verán enormemente acrecentados cuando la evacuación de España a Rusia, junto a su hermano, durante los años de la Guerra Civil:

cuando yo era niña, antes de que nos mandaran a la Unión Soviética, para unos meses, nos decían, y luego hasta que termine la guerra, pero la guerra terminó y a nosotros no nos devolvieron, y enseguida empezó la otra guerra (...) nos evacuaron lejísimos, yo no sé cuántos días estuvimos viajando en tren, días y semanas, siempre entre la nieve, y yo pensaba, cada vez me voy más lejos de España, y de mi padre y mi madre (530).

En sus palabras se patentiza su problemática identidad; en su relato hay referencias claras, por una parte, al desamparo sufrido en los primeros años de vida y a una casi permanente sensación de pérdida de pertenencia, factores que afectan la construcción de la identidad personal (Ahnfelt, 2008: 109).

Su evocación está teñida a veces de cierto encono hacia sus padres, en razón de haberle faltado, desde muy pequeña, un ámbito contenedor

de las necesidades naturales de la infancia; así, en su relato se evidencia la temprana carencia de la mínima estabilidad para su desarrollo emocional y social.

de ellos casi no me acordaba, incluso les había empezado a tomar un poco de rencor, me avergüenza decirlo, pensaba que no hubieran debido dejar que me fuera en aquel barco, y les reprochaba que me hubiesen dejado otra vez sola, como cuando se iban a sus reuniones del sindicato o del partido y mi hermano y yo nos quedábamos solos la noche entera, mi hermano pequeño... (530)

Según escribe Pere Amorós (2003: 21), “las relaciones de apego de los primeros años tienen una crucial importancia (...) por constituir la base y el modelo para relaciones emocionales posteriores (...) [por el contrario] la ausencia de relaciones de apego [estables dan origen a] relaciones de apego disfuncionales...”. La sensación de pertenencia y de vínculos afectivos constituyen, pues, necesidades connaturales de la infancia; en primer lugar, un vínculo con la figura materna y el entorno familiar más cercano.

Más adelante, como parte del desarrollo social de la persona, surge la necesidad de integración con otros grupos; de allí las referencias conflictivas, en el caso que estudiamos, a la distancia con los padres, y el anhelo de relaciones afectuosas con compañeras y maestros en el ámbito escolar, o con los nuevos vecinos en las mudanzas sucesivas.

Yo, en el fondo, y aunque no se lo dijese nunca a nadie, los sueños que tenía de niña eran de pequeña-burguesa, qué diría mi madre si pudiera oírme. Quería tener siempre cerca a mis padres y a mi hermano, ir a la escuela, y de vez en cuando a misa... (543)

... lo poco amiga de novedades y aventuras que era yo de niña, que lo habría dado todo por tener una familia como las demás... (540)

La narradora muestra, así, factores predisponentes a la perturbación identitaria; la que se verá acentuada, por lo demás, por numerosos desplazamientos territoriales. En la relación de los distintos episodios de su historia —ligados frecuentemente a alejamientos forzosos, las más de las veces a lugares remotos—, la narradora utiliza deícticos espacio temporales que dan exacta cuenta de su situación de desorientación general; una desorientación que incide directamente en la labilidad de su conciencia identitaria personal:

Allí he dicho, al referirme a Madrid, como si no fuera en Madrid donde estoy ahora mismo, pero se me olvida muchas veces y me despierto creyendo que estoy en Moscú. Pero si digo allí es como si dijera entonces, porque Madrid era otro, otra ciudad que yo no encuentro cuando salgo a la calle, o cuando me asomo al balcón... (543)

Qué raro haber vivido yo tantas cosas, haber estado en tantos sitios, en Siberia, en un barco que se quedó atrapado en el hielo del Báltico, en aquellas guarniciones de los Urales a las que destinaban a mi marido... (540)

... yo estaba en Moscú la mañana en que dijeron en la radio que Stalin había muerto... me parece mentira haber estado en Moscú esa mañana, haber vivido aquello... me veo perdida entre tanta gente, llorando yo también y abrazándome a alguien, a alguna desconocida... yo sola de pronto, con la cabeza descubierta y el pelo empapado y toda mi barriga delante, perdida en una calle de Moscú que no conocía y en la que no había nadie a quien preguntarle el camino... (536)

La propia narradora es consciente de su desconcierto, al consignar sus frecuentes olvidos acerca del tiempo y lugar en que se halla en el presente. Por ello, cuando dice “allí”, “es como si dijera entonces”, pues los lugares y las cosas ya no son como en su recuerdo, en la distancia espacio temporal todas las cosas han sido transmutadas.<sup>17</sup>

17 Según escribe Jorge Luis Borges, la condición del exilio conlleva en sí misma el “destiempo” una afirmación matizada por Claudio Guillén cuando sostiene que “cuando un exiliado regresa a su país puede recuperar la tierra, pero no el tiempo”. Max Aub, por su parte, ya había planteado una idea similar en sus memorias del retorno a una España que ya no era, recogidas en *La gallina ciega*: para el autor el exilio es “el tiempo multiplicado por la ausencia”,



... siempre sueño con cosas de allí, o de hace muchísimos años, de cuando yo era niña, antes de que nos mandaran a la Unión Soviética... (530)

...hace más de cincuenta años, cómo ha cambiado el mundo, cómo se ha perdido todo lo que defendíamos... (531)

...aunque han pasado más de sesenta años, me siento aquí y vienen los recuerdos y también vienen los olores de las cosas y los sonidos que había entonces, y que ya tampoco existen... (540)

En el relato de la voz narradora abundan, así también, las referencias a la compleja construcción lingüística de su identidad. En ese sentido, anotemos en principio que una lengua es la base de la construcción y expresión de la cultura de sus usuarios; su identidad como tales está íntimamente ligada al uso de la palabra en ese código particular, que les otorga —además—, una determinada visión del mundo. En ese orden, “las identidades discursivas de los seres de lenguaje remiten (...) a aspectos psicológicos y sociales que construyen (u ocultan), al mismo tiempo, las identidades de los actores sociales.” (Charaudeau: 2005)

Por ello, la lengua juega un papel de primer orden en la sensación de pertenencia a un grupo determinado, lo que incide de manera directa en la configuración de la propia identidad. En efecto, un razonamiento instintivo del hablante, comprobable en la experiencia cotidiana, lo lleva a hablar de cierta manera para facilitar las cosas en las relaciones con el entorno. Ahora bien, esta adecuación del lenguaje a la circunstancia exterior resulta un proceso las más de las veces laborioso para quienes se han visto desplazados de su zona lingüística de origen. Tal el caso de la voz narradora del relato que analizamos:

(...) yo creo que estábamos todos igual de emocionados, sobrecogidos, no sé si es la palabra española, muchas veces voy a decir algo y cuando he empezado a hablar me doy cuenta de

---

pues el tiempo en el exilio no se mide cronológicamente: diez, veinte, o cincuenta años de exilio son mucho más que diez, veinte o cincuenta años de vida. Vide: Rosa Mora (2002): “Claudio Guillén da una lección magistral sobre el exilio, la identidad y la literatura”.

que estoy diciéndolo en ruso, y que me faltan las palabras en español. (525)

A través de sus palabras se transparenta, precisamente, el conflicto lingüístico – identitario que experimenta, en razón de su peripecia vital. En este sentido observamos que suelen presentársele dificultades en las situaciones comunicacionales prácticas, las que determinan “lo que deben ser los comportamientos lingüísticos de los interlocutores cuando se comunican” (Charaudeau: 2005). Precisamente porque “todo acto de lenguaje participa de un *actuar sobre el otro*”, ciertas situaciones narradas ponen en entredicho la legitimidad del personaje como sujeto hablante: <sup>18</sup>

(...) me quedé tirada en la acera y dando gritos, al ladrón, al ladrón, sin que se me acercara nadie, aunque ahora que lo pienso a lo mejor grité en ruso, por el lío que tengo con las dos lenguas, que hablo en una y estoy pensando en otra, o quiero decir una palabra en español y me sale otra rusa. En ruso sueño siempre (...) (527)

La voz narradora tiene plena conciencia –hasta incluso onírica-, de la importancia primordial de la comunicación. En efecto, en el relato de un sueño en que aparece la figura de su hermano, muerto en combate muchos años atrás, destaca el hecho de que

(...) me hable en ruso tan rápido, y tan perfectamente, sin ningún acento, porque a él el ruso se le daba muy mal, peor que a mí, al principio, cuando me hablaban y no entendía nada, y no entender era peor que tener frío y que pasar hambre. Y ahora es al contrario, que lo que no entiendo a veces es el español, y no me acostumbro a lo alto que habla la gente, lo alto y lo brusco, como si tuvieran siempre mucha prisa o estuvieran muy enfadados (...) (531)

---

18 Tal como escribe Patrick Charaudeau (2005), “Son los atributos de estatus y los roles comunicacionales de los sujetos los que orientan el sentido de lo que se dice: la legitimidad del sujeto hablante desde el punto de vista de lo que lo autoriza a tomar la palabra, legitimidad del sujeto interlocutor (o lector) desde el punto de vista de lo que lo autoriza a ser socio de comunicación del sujeto hablante y a interpretar los discursos que recibe de la forma como lo hace.”

## La fuente de “Sherezade”

En uno de los primeros párrafos de este trabajo habíamos señalado que Muñoz Molina especifica en una anotación final las fuentes de las novelas que componen *Sefarad*. En relación con “Sherezade”, según consta en la “Nota final de lecturas”, el autor agradece “la voz sonora y jovial de Amaya Ibárruri, que una tarde de invierno me invitó a café y me contó algunos episodios de la novela extraordinaria de su vida” (2013: 753).<sup>19</sup>

Observamos que diversos puntos del relato se corresponden con referencias de la historia personal de la informante: la mención de las frecuentes ausencias de los padres, activos militantes políticos; la primera sensación de desarraigo al abandonar la casa asturiana, prolongada todavía en la estancia en Madrid; el exilio en la URSS, los desplazamientos a puntos cada vez más lejanos de la extensa geografía soviética, la muerte heroica del hermano, el retorno a Madrid muchos años después, y la soledad del presente, entre otros. Líneas isotópicas tendidas por el autor que enlazan la memoria y la historia española con la de su marco cultural, pues las persecuciones políticas, la migración forzosa y el desarraigo del exilio marcaron también buena parte de la conflictiva historia europea del siglo XX.

Ahora bien, aun cuando la historia narrada se origina en estos episodios, “Sherezade” no es el relato biográfico del personaje de existencia real en el que se inspira, pues el yo autorial recrea desde su personal perspectiva el testimonio recogido. Al hacerlo, aúna elementos históricos y ficción literaria, una forma de acercar la narración a sus lectores

19 Amaya Ruiz Ibárruri (1923) es una de los seis hijos de la dirigente comunista española Dolores Ibárruri Gómez, “La Pasionaria.” A partir de la nota del autor interpretamos que “algunos episodios de la novela extraordinaria de su vida” son los que aparecen literaturizados en el relato. Así, los repetidos desplazamientos por distintos puntos de la geografía española, y la sensación de desarraigo consiguiente, pueden relacionarse con la ajetreada vida de la madre de Amaya Ruiz Ibárruri como dirigente del Partido Comunista Español. Las frecuentes ausencias de los padres de la narradora de “Sherezade” pueden vincularse, de igual modo, con los encarcelamientos sufridos por la Pasionaria por su activa militancia en las manifestaciones comunistas, así como por su decidida participación en la vida política española de aquellos años: diputada del PCE por Asturias en las elecciones de febrero de 1936, vicepresidenta de las Cortes republicanas en 1937. El desplazamiento a la U.R.S.S. se relaciona con el exilio de Dolores Ibárruri tras la finalización de la Guerra Civil; mientras que las menciones del hermano de la narradora se corresponden con la referencia histórica de Rubén Ruiz Ibárruri (1920-1942), combatiente de la Guerra Civil Española en el exilio, que alcanzó el grado de teniente del ejército soviético; fallecido en la defensa de Stalingrado, durante la II Guerra Mundial, fue condecorado como héroe de la Unión Soviética. Finalmente, el retorno de la familia a España después de la muerte de Franco, en 1977; y los hijos soviéticos de Amaya Ruiz, aún residentes en su país de nacimiento. Vide: <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ibarruri.htm>

y moverlos empáticamente en favor de la peripecia reseñada. De esta manera, al recrear referencias de una historia personal relacionadas con episodios muy significativos del pasado español y europeo, el autor logra religar un discurso privado particular con el “gran discurso de la Historia”, según habíamos consignado (Hristova, 2011: 28).

En este orden, resultan significativas las referencias contenidas en el relato a ciertos aspectos de la política interna del régimen soviético; rasgo destacado pues “el autor rompe con el tabú de criticar la represión estalinista”, un aspecto sobre el que “los intelectuales de izquierda habían sido reacios a escribir (...) por temor a oscurecer la reputación del Partido Comunista Español.” (Vandebosch. 2013: sd. La traducción me pertenece)

En efecto, la narradora de “Sherezade” -que exterioriza frecuentemente su lealtad a los ideales socialistas apoyados por la Segunda República-, exalta los logros del estalinismo, a pesar del clamor de las muchas críticas, que no desconoce:

Pero veo que usted pone mala cara, aunque quiera disimular, no crea que no sé lo que está pensando, todas esas historias sobre los campos de concentración y los crímenes de Stalin, como si Stalin no hubiera hecho otra cosa que asesinar, o como si todos los que cumplieron condena en los campos hubieran sido inocentes. Claro que hubo errores (...) Stalin había hecho tanto por nosotros, por el pueblo soviético y por los trabajadores de todo el mundo, si había dirigido el salto inmenso del atraso a la industrialización, los planes quinquenales, que eran la envidia y la admiración del mundo, si en veinte años la Unión Soviética había dejado de ser un país atrasado y campesino y se había convertido en una potencia mundial. Y todo eso en las peores circunstancias, después de una guerra provocada por los imperialistas, en medio del cerco y del bloqueo internacional, en un país en el que faltaba todo (...) (2013: 534)<sup>20</sup>

---

20 Según comenta la crítica citada, consideraciones de este tipo han dado lugar a diferentes lecturas y a una dispar recepción de *Sefarad* en España; aún cuando, acota, el parlamento transcripto podría leerse como “una parodia de cierto discurso de la derecha en la España democrática, que subraya las realizaciones económicas del régimen y resta importancia a sus violaciones a los derechos humanos.” (Vandebosch. 2013: sd. La traducción me pertenece).

Por otra parte, debe mencionarse el vínculo entre el texto analizado y una pieza musical homónima, la suite de poemas orquestales *Scheherazade* compuesta en 1888 por el compositor ruso Nicolái Rimski-Kórsakov; pues el nombre elegido para el relato no hace referencia sólo a la valerosa relatora de *Las mil y una noches*. En efecto, según explica la voz narradora

... la música que más me gusta de todas está en *Sherezade*, era la que sonaba cuando se abría la cajita de nácar que me trajo mi padre aquella vez que volvió de su primer viaje a Rusia... (2013: 549)

... a lo mejor aquella caja la tiene alguien todavía, como esas cosas antiguas que pasa mucho tiempo y se venden en el Rastro, y cuando la abre escucha *Sherezade*, y se pregunta a quién le perteneció. (2013: 550) <sup>21</sup>

Anotemos finalmente que el título del volumen, *Sefarad*, alude claramente al exilio como salida forzosa del país sentido hasta entonces como propio. Tal como expresa Isaac Salama, el protagonista de otro de los relatos: “Sefarad era el nombre de nuestra patria verdadera aunque nos hubieran expulsado de ella hacía más de cuatro siglos” (2013: 227). Un exilio originado en circunstancias históricas muy precisas -las del decreto de expulsión de los Reyes Católicos, en 1492-, que dan la pauta para un sentimiento de pérdida irreparable, que marca en todos los casos el tono de las diversas historias. En palabras del personaje mencionado:

España es un sitio casi inexistente de tan remoto, un país inaccesible, desconocido, ingrato, llamado Sefarad, añorado con una melancolía sin fundamento ni disculpa (...) (2013: 339-40).

---

21 La suite es conocida como una de las más representativas del estilo de música nacionalista europeo de fines del siglo XIX y comienzos del XX. Destaca por la utilización de ciertos “*Leitmotiv*”, melodías que (...) aparecen y se repiten durante toda la obra.” (Velázquez García, 2013) La composición total se desarrolla como un entramado de unas pocas melodías, engarzadas en sutiles variaciones; tal el esquema compositivo de la historia de la anciana narradora, quien repite en diversos tonos y variantes ciertos temas, como ejes cardinales de su relato.

Tal es también la condena de esta solitaria narradora, que como una nueva Sherezade se narra a sí misma las mil y una historias de su asendereada existencia:

En Moscú me acordaba de Madrid y en Madrid me acuerdo de Moscú, qué voy a hacerle, y si a España la llevo en mi corazón la Unión Soviética también es mi patria, cómo no va a serlo si viví en ella más de cincuenta años, y me duele cuando la insultan (...) Todos los días me levanto muy temprano (...) y al principio no sé si me he despertado en Madrid o en Moscú (...) (548)

## **Relatos orales para vencer el olvido**

### **Comentarios a “*Copenhague*”, de Antonio Muñoz Molina**

(...) si yo estoy vivo tengo la obligación de hablar por ellos, tengo que contar lo que les hicieron, no puedo quedarme sin hacer nada y dejar que les olviden, y que se pierda del todo lo poco que va quedando de ellos. No quedará nada cuando se haya extinguido mi generación, nadie que se acuerde, a no ser que algunos de vosotros repitáis lo que os hemos contado” (Antonio Muñoz Molina, 2013, 491).

Tal como señalamos, durante los años del régimen franquista el colectivo español permaneció alejado de los grandes conflictos europeos, “una continuación del discurso *aislacionista* de la dictadura”, según escribe Pablo Valdivia (2013, 17). En efecto:

Muñoz Molina se encontró con (...) una cultura oficial que estratégicamente había aislado el ámbito peninsular, a la vez que había construido un sistema cultural falseado por los intereses políticos del Régimen (...) una memoria incompleta de la cultura española cuando, durante la década de los noventa, comienza a intuir la necesidad de escribir un libro que recogiera la historia común compartida con Europa, que no era otra que la historia del exilio y el destierro republicanos. (Valdivia. 2013, 17)

La Ley de Memoria Histórica del año 2006, por su parte, “introdujo al colectivo español en la tendencia europea de restitución y memoria de crímenes contra la humanidad”; una fecha muy tardía en relación con la de otros países que experimentaron el mismo proceso, escribe Marije Hristova (2011. 5-6).

La autora menciona, en este sentido, “la influencia de la traducción al español de obras canónicas como las novelas de Primo Levi, Jean Améry y Elie Wiesel”, textos que narraron el Holocausto, a los que considera “icónicos”. Así también, el influjo del estreno en España de “grandes producciones cinematográficas, como *La lista de Schindler* de Steven Spielberg, y *El pianista* de Roman Polanski”, que contribuyeron a “la aparición de una memoria del Holocausto en España.” Como para la autora “la memoria del Holocausto es principalmente una memoria ajena al colectivo español”, llama la atención acerca de las referencias intertextuales a los textos y escritores icónicos en *Sefarad*

puntos de referencia comunes sobre los que se apoya el diálogo entre la memoria cultural incompleta del España y los principios fundacionales sobre los que se forjó, tras la Segunda Guerra Mundial, la construcción social y cultural europea. (Valdivia: 2013: 760)

La novela de Muñoz Molina contribuye, así, a reinstalar el tema en la realidad social española, recuperado a partir de los testimonios directos de los afectados (Hristova: 2011: 4-5). Entre la memoria y el destierro se juega, además, otro de los grandes temas de *Sefarad*: el de la problemática de la identidad.



En el marco del entramado de historias que constituyen la novela total, nos centraremos ahora en el estudio de la segunda narración, titulada “Copenhagen”. En ella se entretajan las historias de viajeros españoles de distintos tiempos, que en el acto de abordar un tren evocan frecuentemente otros viajes emblemáticos: el del narrador de *Si esto es un hombre*, de Primo Levi, mediante frases que se desvían muy poco de la versión original; los de Franz Kafka, de Praga a Viena, para encontrarse con Milena Jesenska; la evocación de los escritos de su amante de la propia Milena -recluida en un campo de concentración, muchos años después-; el viaje de Evgenia Ginzburg -militante comunista condenada a veinte años de trabajos forzados-, entre Moscú y Vladivostok; el doble viaje de Margarete Buber-Neumann, por una condena similar, de Moscú hasta Siberia, y luego de Siberia a Auschwitz.

En esta visión particularmente española de la historia de los años oscuros europeos, se enlazan frecuentemente referencias a la historia de exilios y persecuciones que sufrieron muchos compatriotas del autor, como el escritor Francisco Ayala o el ex presidente de la República, Niceto Alcalá Zamora; junto a los relatos de víctimas anónimas de diásporas forzadas y otras formas de violencia y humillación. Engarzadas en el volumen total, estas piezas conforman un mosaico, fracturado y recompuesto, de las luces y sombras de la condición humana ante situaciones límite.

En particular, el autor recoge en el relato que analizamos referencias a algunos textos de mujeres que sobrevivieron al horror y pudieron elaborarlo a través de la escritura; tales los testimonios de Margarete Buber-Neumann y Evgenia Ginzburg.<sup>22</sup> Recoge, así también, relatos orales de mujeres anónimas, entendiendo que su aporte desde la memoria individual suma también a la construcción de una memoria colectiva de la comunidad; el autor, conciente de los nuevos modelos de “literatura de la memoria”, entiende que éste es un aporte valioso, que debe ser rescatado, no con el objetivo de conseguir datos fácticos acerca de los

---

22 Margarete Buber-Neumann, autora de *Prisionera de Stalin y Hitler* y de *Milena*; Evgenia Ginzburg, autora de *El vértigo*; dos títulos que junto a otros -tales como el de Babette Gross, *Willi Münzenberg: una biografía política*; o el de Nadiezhda Mandelstam, *Contra toda esperanza-*, fueron conocidos por el autor en versiones anteriores a su traducción al castellano. De hecho, la publicación de *Sefarad*, en el año 2001, significó un impulso importante para que estos textos “icónicos del Holocausto” (Hristova 2011: 28), fueran traducidos a nuestra lengua y puestos al alcance del lector castellano parlante.

hechos históricos, sino de comprender y plasmar las representaciones colectivas a partir de testimonios individuales.<sup>23</sup>

## Voces que narran en “Copenhague”

La crítica suele destacar la presencia de un *narrador básico* común en los distintos capítulos de *Sefarad*, el cual en ciertas ocasiones explicita algunos de sus rasgos personales (Ahnfelt. 2008: 17).

En efecto, el narrador de “Copenhague” se muestra como un hombre culto -gran lector-, al incluir frecuentemente citas y alusiones de autores y obras de diferentes épocas y tradiciones literarias. Por otra parte, el narrador revela su condición de escritor, al referirse a un almuerzo organizado en su honor por “la Unión de Escritores”, en la capital danesa.

Uno de los hilos conductores de la trama pasa, además, ya desde la primera frase, por la recuperación del yo narrador de multitud de experiencias, propias y ajenas, vivenciales y literarias, de diversos viajes en tren: “A veces, en el curso de un viaje, se escuchan y se cuentan historias de viajes (...) En la literatura hay muchas narraciones que fingen ser relatos contados a lo largo de un viaje.”<sup>24</sup> (Muñoz Molina 2013: 202)

Destacan en este sentido ciertos personajes referenciales, algunos episodios de cuyas vidas y viajes va reconstruyendo a lo largo de la narración. La trama de su relato se abre así a una dimensión intertextual y metaficcional, la que da cuenta además de sus intereses personales como lector; las alusiones a *La Sonata a Kreutzer* de Tolstoi, *El tiempo recobrado* de Marcel Proust, *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, los libros de Julio Verne, Giorgio Bassani, Pérez Galdós o las referencias a Francisco Ayala, entre otros autores y obras, demandan un intenso esfuerzo de memoria y atención por parte del lector. Precisado a recu-

---

23 Cabe tomar en cuenta en este punto que la construcción de una memoria colectiva está mediada siempre por los aportes de las memorias particulares de individuos, que recuerdan sucesos de su experiencia personal. Ahora bien, según la interpretación que el historiador británico Peter Burke hace de la obra de Halbwachs: “Son los individuos los que recuerdan en sentido literal, físico, pero son los grupos sociales los que determinan lo que es ‘memorable’ y cómo será recordado. Los individuos se identifican con los acontecimientos públicos importantes para su grupo”. (Burke, citado por Paloma Aguilar, 2007: 65). Esta perspectiva convalida así las aportaciones de los testigos anónimos, aquellas que el autor mediante su trabajo creativo consigue rescatar del inminente riesgo del olvido.

24 Vide María Jesús López Navarro (2006: 81)

rrir a su enciclopedia personal, éste debe entrelazar el sentido total de su lectura a partir de las numerosas alusiones e inclusiones textuales, las que insertan el texto en una extensa cadena significativa de relatos sobre viajes y viajeros de la tradición literaria europea.

Por medio de estas intercalaciones, el narrador fusiona en su relato lo narrativo con lo ensayístico, y la imaginación con la historia. Muchos de los personajes citados fueron destacados intelectuales que padecieron en su momento alguna forma de opresión y/o persecución: Franz Kafka, Primo Levi, Margarete Buber-Neumann, Evgenia Ginzburg, Sören Kierkegaard, entre otros. En la mención de las localidades de Cerbère y Port Bou, en el paso fronterizo más importante entre España y Francia, hay referencias explícitas a la salida al exilio de los republicanos vencidos al finalizar la Guerra Civil; y al suicidio de Walter Benjamin, pensador alemán, judío y marxista, acosado por la persecución nazi, quien se quitara la vida en un hotel de Port Bou en 1940.

A través de las numerosas citas, el narrador revela y expone repetidamente ciertas correspondencias entre sucesos aparentemente lejanos; tales, por ejemplo, las de un fragmento parafraseado casi textualmente de Primo Levi, y otro de Evgenia Ginzburg:

En el tren donde lo llevaban deportado a Auschwitz Primo Levi encontró a una mujer a la que había conocido años atrás, y dice que durante el viaje se contaron cosas que no cuentan los vivos, que sólo se atreven a decir en voz alta los que ya están del otro lado de la muerte.<sup>25</sup> (Muñoz Molina: 2013: 204)

Durante el viaje las prisioneras se contaban las unas a las otras sus vidas enteras, y algunas veces, cuando el tren se detenía en una estación, se asomaban a una ventanilla o a un respiradero entre dos tablonos y gritaban sus nombres a cualquiera que pasara, o arrojaban una carta, o un papel en el que garabateaban sus nombres, con la esperanza de que la noticia de que seguían vivas llegara alguna vez a sus familiares. (Muñoz Molina, 2013: 217)

---

25 Levi Primo (2002: 8). Junto a mí había ido durante todo el viaje, aprisionada como yo entre un cuerpo y otro, una mujer. Nos conocíamos hacía muchos años y la desgracia nos había golpeado a la vez pero poco sabíamos el uno del otro. Nos contamos entonces, en aquel momento decisivo, cosas que entre vivientes no se dicen. Nos despedimos, y fue breve; los dos al hacerlo, nos despedíamos de la vida. Ya no teníamos miedo.

La correspondencia se establece entre dos viajes, aparentemente diversos: sin embargo, desde la mirada del autor, la necesidad humana imperiosa de comunicarse con el otro en una circunstancia extrema tiende un puente entre ambos sucesos. En la última cita es posible leer entre líneas, además, cierta concepción particular del narrador: la del valor capital de la escritura como posibilidad de supervivencia, una esperanza humana reiterada en medio de las más atroces condiciones. De allí los papeles garabateados por las prisioneras; pero también Kafka, en la voz de Milena Jesenka, logra pervivir:

Milena le contaba el amor que había vivido con un hombre muerto hacía veinte años, Franz Kafka, y también le contaba las historias que él escribía, y de las que Margarete no había tenido noticia hasta entonces, y por eso las disfrutaría aún más, como cuentos antiguos que nadie ha escrito y sin embargo reviven íntegros y poderosos en cuanto alguien los cuenta en voz alta. (Muñoz Molina 2013: 218)

El narrador inserta también fragmentos textuales de las cartas que Kafka escribiera a su amada en 1922, como otra forma de rescatar un recuerdo de los márgenes de la memoria, y de reivindicar todavía el valor de la palabra escrita: “Advierto que no consigo recordar su rostro con detalle. Sólo recuerdo cómo se alejaba entre las mesitas del café; su figura, su vestido, todavía los veo. (...) El miedo es la infelicidad.”

Por otra parte, en el transcurso de su historia el narrador va exponiendo fragmentariamente, así también, distintos episodios de su vida, en los que a veces se escucha la palabra de otros personajes; de esta manera, el universo diegético de “Copenhague” se entreteje polifónicamente con el aporte de varias voces representativas de distintas conciencias y puntos de vista sobre los hechos narrados. El relato total se configura así como un gran friso narrativo de “retazos”, engarzados por las evocaciones de la voz narradora central.

Algunas voces narradoras secundarias, en distintos momentos del relato, refieren diversas historias al yo narrador. De este modo, éste pasa a ser narratorio, una posición que le permite observar a los narradores secundarios e intercalar sus propios comentarios sobre los sucesos escuchados. (Ahnfelt. 2008: 62) Tal el caso de la conversación sostenida con

una señora de origen francés judío sefardí, Camille Pedersen-Safra, casi al final del capítulo, precisamente en la ciudad capital de Dinamarca.

La charla tiene lugar en el ya aludido almuerzo en la Unión de Escritores, durante el cual los participantes “conversaban calurosamente y se reían, aliviados de no tener que darle conversación a un extranjero del que no sabían nada”. (Muñoz Molina 2013: 234)

El clima casi festivo de la reunión contrasta abiertamente con el del relato de Pedersen-Safra, quien rememora la huida junto a su madre de la Francia ocupada en 1940 y el posterior regreso cuatro años después. La historia narrada se centraliza en cierto incidente ocurrido durante su corta estancia de 1944, cuando ambas mujeres permanecieron encerradas accidentalmente durante varias horas en un cuarto de hotel que había sido escenario de interrogatorios y torturas de los SS durante la ocupación alemana. La madre, aterrorizada por el encierro, recordará todavía en las pesadillas de su lecho de muerte, muchos años después, sus viejos temores obsesivos, de los que nunca pudo desprenderse.

La inserción de esta historia en el marco del relato del viaje a Copenhague del yo narrador constituye un recurso que conmueve y provoca la empatía del lector; pues lo narrado por Pedersen no sólo revela uno de los muchos traumas del pasado, sino que también rescata del olvido el sufrimiento de las numerosas víctimas cuyo recuerdo podría desvanecerse con el tiempo y la anonimidad. El texto se abre para dar lugar a las experiencias de diversos sujetos anónimos, cuyas vidas quedaron por siempre signadas por los sucesos atroces del siglo XX; en este caso el dos mujeres solas, extenuadas por la fatiga, las privaciones, las persecuciones y el terror, representativas de la situación de otras tantas víctimas como ellas, que deambularon por los caminos de la Europa devastada de la época. Un aporte autorial, como ya afirmamos, al acervo de la memoria europea colectiva.

El viaje (todos los viajes), ligado a las memorias personales de historias individuales de otra manera dispersas, adquiere en este marco multiplicidad de connotaciones significativas. De allí la cita galdosiana en el párrafo final de “Copenhague”: “*Doquiera que el hombre va lleva consigo su novela*”<sup>26</sup>, una clara analogía entre novela, viaje y vida.

---

26

La cita corresponde a *Fortunata y Jacinta*, novela publicada por Galdós en 1887.

## A modo de conclusión

Según escribe Esther Navío Castellano (2010: 331), “La mayoría de las historias de expulsión sociopolítica recogidas en *Sefarad* proceden de tres contextos históricos bien definidos: la expulsión de España de los judíos en 1492, las huidas y deportaciones provocadas por el nazismo y el estalinismo, y el exilio republicano español durante o tras la guerra civil”. En “Copenhague”, en efecto, el narrador logra enlazar a través de la figura y la historia de Camille Pedersen-Safra la expulsión de los sefardíes de España, en el siglo XV, con la persecución nazi contra las comunidades judías del siglo XX; estrategia narrativa por la cual enlaza visiones y percepciones literarias de procesos de cambio y ruptura atinentes a ámbitos culturales en principio lejanos.

Desde su particular perspectiva, el yo narrador establece de este modo un diálogo entre hechos insoslayables de la historia europea –el destino de la comunidad judía en la Europa central, la diáspora del exilio republicano español, el Holocausto y los campos de exterminio–, para señalar precisamente que “el antisemitismo puede verse como una seña común que vincula algunos de los aspectos más siniestros de la historia de España con la modernidad europea” (Hansen. 2007: 246). Mediante la incorporación de numerosas alusiones y citas significativas, tales como las mencionadas, logra finalmente encuadrar la memoria individual personal en el amplio marco de una memoria colectiva, abarcativa de diferentes épocas y sucesos de la historia europea.

En *Los abusos de la memoria* (2000), Tzvetan Todorov abogaba por la recuperación de la memoria al considerar clave la rememoración del pasado, en un contexto político y social determinado, para el análisis y la comprensión de la situación del mundo del presente. Según el autor, la memoria debe inscribirse en el marco de la ejemplaridad, si no quiere aferrarse a la mera evocación dolorosa del pasado.

Este es, precisamente, el tipo de situación que plantea el autor de *Sefarad*. Desde las páginas de su novela el escritor propone otro relato de la historia, puesto que la literatura y el arte –en su exposición de las pérdidas, sufrimientos y dolores de multitud de seres anónimos–, pueden constituirse también en una vía alternativa para comprender la realidad, y contribuir a modificarla. Una estrategia textual que debe pensarse, tal como señala Hans Lauge Hansen (2007: 241), como una “necesidad de

construir y reconstruir la historia española de forma narrativa”, en pos de repensar su identidad colectiva y cultural.

De allí el relieve y valor repetidamente otorgado a la palabra, la palabra de viva voz y la palabra escrita, “como cuentos antiguos que nadie ha escrito, y sin embargo reviven íntegros y poderosos en cuanto alguien los cuenta en voz alta”. (Muñoz Molina 2013: 217)

## Nuevas dramaturgias

### Antonio Álamo en los márgenes de la teatralidad

El espectador debe participar del fracaso de lo humano, debe asustarse de sí mismo, de las consecuencias de su glotonería, de las posibilidades humanas del horror, debe manejar al mismo tiempo la búsqueda individual de la felicidad con la conciencia del fracaso de la humanidad (Angélica Liddell, 2005: 57-58).

El escritor, dramaturgo y director teatral Antonio Álamo nació en Córdoba en 1964; vivió la adolescencia junto a su familia en Madrid, en plena *Movida*. Se trasladó luego a Sevilla, en donde inició estudios universitarios. Desde muy joven mostró interés por el teatro y las letras: en esta época publicó sus primeros relatos, más desarrolló gradualmente su talento teatral como autor, actor y director.



Licenciado en Derecho por la Universidad de Sevilla en 1988, marchó primero a Londres, en donde vivió en ambientes bohemios; emprendió luego un viaje a Benarés, India, centro neurálgico del hinduismo, que dejó una huella profunda y personal en su pensamiento.

En tanto, seguía escribiendo teatro y trabajando en el montaje de sus obras. Su escuela teatral ha sido, sobre todo, la práctica escénica: primero como codirector y dramaturgo, con una versión libre del “Nosferatu” de Francisco Nieva, de 1986, presentada por el grupo “El traje de Artaud” en los festivales de Heidelberg y Bruselas. Posteriormente ha trabajado con numerosos directores, como actor, ayudante de dirección o dramaturgo.

En 1995 realizó un curso de dramaturgia en el Royal Court Theatre de Londres. Durante el curso 1998-99 residió en la Academia de España en Roma, donde escribió la novela *Nata soy*.

Autor de comedias, ha escrito más de una docena de piezas teatrales desde la inicial, *La oreja izquierda de Van Gogh*, Premio Marqués de Bradomín 1991. Entre ellas destacan la trilogía formada por *Los borrachos* (1993), premio Tirso de Molina; Premio Ercilla al mejor montaje del año; finalista del Premio Nacional de Literatura Dramática; estrenada en México, Argentina, Italia, Francia y Chile), *Los enfermos*, Premio Born 1996, estrenada en España, Francia y Argentina y *Yo Satán* (2005), basada en su tercera novela, que ha conocido diversas ediciones, fue traducida al ruso, y estrenada en Venezuela.

Con su obra *Veinticinco años menos un día*, escrita en 2005 y estrenada en 2011, rinde un homenaje al mejor teatro inglés. De 2007 es su obra *Cantando bajo las balas*, un diálogo imposible entre Millán Astray y Miguel de Unamuno; en *La copla negra*, de 2012, pone en escena a un grupo de chirigoteros en una obra situada en Cádiz; su último estreno es una comedia, *Juanita Calamidad*, de 2015.

El autor se ha desempeñado también como director del Teatro Lope de Vega de Sevilla desde los años 2004 a 2011, en donde pudo desplegar sus inquietudes por la escena teatral y su pasión por los clásicos. De sus incursiones en la dirección escénica destaca su permanente interés por explorar los márgenes de la teatralidad; en efecto, en su versión de “*El retablo de las maravillas*” (2001), basada en el texto cervantino, sumó la participación de discapacitados de varios países del mundo y

producción del Instituto Internacional de Teatro del Mediterráneo. En “*El Punto*” (2003) contó con la participación de los pacientes del Hospital Psiquiátrico Penitenciario de Sevilla; en tanto que para la puesta de “*Chirigóticas*” convocó a la chirigota ilegal de Las Niñas, una agrupación musical callejera de carnaval, con la que inauguró el Teatro José Monleón en Leganés (2005).

Además, es autor de versiones y dramaturgias, tanto de autores clásicos como contemporáneos, entre otros: “*Cielo e infierno*”, a partir de textos de Santa Teresa de Ávila y Fray Luís de León; “*Donde hay escalas, hay tropiezos*”, dramaturgia de *La Celestina*; “*Las lecciones del hambre*”, dramaturgia de *Lazarillo de Tormes*; “*Unamuno en la niebla*”, dramaturgia a partir de la obra de Unamuno; “*La cueva de Salamanca*”; dramaturgia sobre el entremés de Cervantes; “*Las ferias de Madrid*”, versión de la obra de Lope de Vega.

Antonio Álamo es también un destacado narrador; ha publicado en prosa diversos títulos, entre ellos *Breve historia de la inmortalidad* (1996), *Una buena idea* (1998), una colección de relatos, *¿Quién se ha meado en mi cama?* (1999), *Nata soy* (2001), y “*El incendio del paraíso*” (2004).

## **Algunas consideraciones sobre su obra dramática**

Antonio Álamo fue uno de los primeros galardonados con el Premio Marqués de Bradomín para Jóvenes Autores, con *La oreja izquierda de Van Gogh* (1991), pieza enfocada en la personalidad artística del pintor; a partir de la recreación de la existencia del artista -obsesionado por la autenticidad-, la obra indaga acerca del sentido de la vida, la muerte y la creación. En sus aspectos formales respondía a los estereotipos vanguardistas de finales de los ochenta, de modo que en la pieza puede observarse el fragmentarismo narrativo, los climas densos y obsesivos, la presencia del discurso poético junto a seudodiálogos, que esconden una larga proliferación de monólogos; un texto absolutamente abierto a cualquier tratamiento escénico, en donde se percibe el influjo y la presencia de grandes dramaturgos europeos como Artaud, Heiner Müller, Genet, Kantor, entre otros.

La marcha posterior del autor, siempre desde posiciones contraculturales políticas y filosóficas, fue decantando hacia modos más dramáticos -en el sentido tradicional-, hacia una escritura más teatral en sí misma, menos dependiente de su formalización escénica concreta. Así, en *Pasos* (Premio Palencia 1996) dará voz a dos cucarachas que pese a su insignificancia nos unen a lo universal, con temas como la supervivencia, el miedo a la muerte o las víctimas del sometimiento.

En otras producciones -como *Caos* (2000)-, a partir de incentivos autobiográficos concretos, parece explorar submundos marginales, siempre referidos a sus propios hitos contraculturales. *Caos* se basa en el relato “Haciendo un favor a Charly”, de su libro *¿Quién se ha meado en mi cama?*; a partir de un primer borrador, Álamo y los cuatro integrantes de la compañía teatral de la primera puesta en escena, como coautores de la obra, fueron trabajando hasta dar con el producto final, una obra de “drogas, sexo y trabajo”. Los cuatro personajes de *Caos* son jóvenes “atraídos por la muerte”, que pretenden vivir su vida sin complicaciones. En el arranque de la pieza la primer ministra británica Margaret Thatcher -quien pretende conseguir los favores sexuales de un ocasional camarero de Buckingham-, llega de incógnito a la casa de okupas en que éste vive. Según consta en el Programa de mano de la obra:

“Mi vida es un caos, ¿vale? Para empezar mi amigo Charly, un pesado de cojones, ese amigo pesado que todo el mundo tiene y aguanta sin un por qué ni un para qué definidos, se ha metido en un lío de los gordos. O para ser más precisos, se ha metido en la cama con quien no debía, incumpliendo una de las reglas básicas del sistema: donde tienes la olla no metas la polla, Charly, excepto en el caso de que seas una puta verbenera.

Para empeorar las cosas otro de mis amigos también tiene problemas y también recurre a mí. Por circunstancias que serían muy largas de explicar, Axel se encuentra obligado a vender 1700 osos polares y pretende que yo le eche una mano. Negocios, estoy hartito de los negocios.

Con un humor corrosivo y perverso, la pieza se mueve entre la realidad, la alucinación y el sueño. No hay moralejas, sino desesperanza; no hay dogmas éticos ni estéticos, sino pesimismo negro. Vocabulario

duro y sin complejos, lenguaje dramático ágil y un poco de cine. En el mundo de la droga, se proclama y se realiza la descreencia en un sistema. La marginalidad no redime de ese sistema; pero, al menos, le niega su complicidad. Afirmaciones ratificadas todavía en el programa de mano de la obra:

Respecto a Toni, bueno, no es que tenga problemas sino que los convoca, los causa, los precipita y, además, te embarulla a ti sin venir a cuento. En realidad Toni no es más que un montón de problemas con piernas.

Me queda por presentarme a mí, Dogo, pero yo, ¿qué puedo decir yo? Que me ha tocado vivir en un mundo cada vez más extraño, un mundo que parece desmoronarse de una forma irremediable y que, aunque ya he aceptado que no todo va a ser de color de rosas, no dejo de preguntarme qué diablos está pasando a mi alrededor. ¿Es que os habéis vuelto locos?"

En ese marco, para Álamo “no hay heterosexuales ni bisexuales ni homosexuales, hay seres sexuales”; y, entre otras consideraciones, algunas drogas “ayudan a trascender la realidad”. En este sentido, el autor declaró públicamente (2004) haber “viajado mucho con sustancias psicoactivas. Y algunos de esos viajes tienen su eco en algunos fragmentos de lo que he escrito. En un par de ocasiones, más que un eco. Por ejemplo, en la obra teatral *Caos*.”

## Las obras “históricas”

Alguna parte de la crítica sostiene que obras como *Los borrachos* y *Los enfermos* son piezas de “teatro histórico”, un teatro de reflexión e iluminación para el presente de sucesos y personajes que han manejado el destino del mundo en el siglo que pasó (Serrano, 2002). En este orden se señala al propio Álamo, y al dramaturgo madrileño Juan Mayorga, como autores que amplían sus intereses creadores hacia la historia europea y mundial del último siglo, en donde se inscriben naturalmente los sucesos de la historia española. En el caso de Álamo, el autor recurre en estas obras a personajes de la Historia, a quienes coloca en sucesos

cotidianos a fin de contemplarlos en su descarnada humanidad. Desde esa perspectiva lleva al espectador a preguntarse y cuestionar los fundamentos de la civilización contemporánea.

Así, en *Los borrachos* (1993) escenifica la cena de los científicos y militares norteamericanos responsables de la bomba atómica, el día que explotó sobre Hiroshima. El autor se refirió en una entrevista a los motivos que lo impulsaron a escribir sobre este tema (Arribas, 2004):

El punto de partida de esta obra es una situación concreta y consignada en la autobiografía de Otto R. Frish, después de que la primera bomba atómica estallara en Hiroshima, el 6 de agosto de 1945 (...): "... Se armó un gran revuelo en el laboratorio, con carreras enloquecidas y voces a gritos. Alguien abrió la puerta y me gritó: "¡Han destruido Hiroshima!". Las víctimas se cifraban en cien mil... Vi que muchos de mis amigos corrían al teléfono para reservar mesa en el Hotel La Fonda de Santa Fe, y celebrarlo". (Otto R. Frisch). Los científicos que la habían hecho posible se fueron a celebrar su éxito profesional y se emborracharon; desde la imaginación, intento reconstruir esa borrachera, que sin duda fue descomunal. Las pasiones dominantes en la historia y la política son, me parece, la supervivencia, la codicia, y hay hombres que encarnan esos valores de una forma más rotunda que otros.

En *Los enfermos* (1996), a su vez, los informes médicos reales de algunos de los líderes políticos del siglo XX le dan pie a una visión aterradora del siglo, según veremos, el cual se vislumbra a merced de una irracional dialéctica entre la enfermedad y el azar.

*Cantando bajo las balas*, por su parte, es una crónica de 2008, en clave cómica y musical, del primer acto oficial franquista de la historia. El título parafrasea el de la película musical de Hollywood *Cantando bajo la lluvia*, de 1952. Protagonizada por el general José Millán Astray, fundador de la Legión, se narra el famoso suceso que tuvo lugar el 12 de octubre de 1936 en el paraninfo de la universidad de Salamanca. En medio de farragosos discursos, el general Millán Astray y don Miguel de Unamuno, para espanto de todos, se enfrentaron con una violencia inesperada. Millán Astray gritó su famosa frase "Viva la muerte", a lo que Unamuno replicó "Venceréis, pero no convenceréis". Unamuno estuvo

a punto de ser linchado por los legionarios y los falangistas presentes, algo que sin duda hubiera sucedido si no llega a mediar la protección de Carmen Polo, la mujer de Franco, quien se hallaba presente esa mañana en representación del *generalísimo*. Álamo se ha referido a su personaje como un “reluciente despojo” (2007a) (en 1920 había perdido un ojo y un brazo en la guerra de Marruecos), quien en la representación intercala cómicamente su relato con canciones legionarias, acompañadas al piano.

## Teoría dramática y narrativa

En distintas oportunidades el autor se ha basado en textos narrativos para la elaboración de sus piezas dramáticas; así, según ya escribimos, la obra dramática *Caos* (2000) se basó en el relato “Haciendo un favor a Charly”, de su libro *¿Quién se ha meado en mi cama?* (1999); de igual manera, la pieza dramática *Yo Satán* (2005) se basó en su tercera novela, *Nata soy* (2001), según veremos. Según ha manifestado el autor, a partir de su experiencia personal narrativa y dramaturgia se complementan: “no pienso renunciar a ninguno de los dos géneros. Es muy útil la experiencia del dramaturgo para un novelista. La síntesis con que se debe escribir para la escena repercute favorablemente en las novelas.” (1998)

Aunque Álamo se considera a sí mismo sobre todo un escritor de ficción -ni novelista ni dramaturgo puro-, es radicalmente consciente de las diferentes exigencias de los distintos géneros:

Por encima de todo escritor de ficción. Me gusta tratar con personajes más que con ideas o emociones puras. El drama trata (...) del hacer de los personajes y de la estructura que vertebra esas acciones. [...] La novela es un género magmático en el que, a priori, cabe todo: el ensayo, la poesía o el drama (2004).

En su destacada trayectoria pueden reconocerse diferentes influencias, maestros e intertextos; el propio autor se ha referido en una entrevista a este punto (Durán, 2008):

Yo intento ser clásico; defiendiendo que las bases sean clásicas, porque creo que uno en el fondo no puede ser clásico, pues una persona está viviendo aquí y ahora, y por tanto lo que escribas va a estar infectado, y lo quieras o no vas a ser contemporáneo, por muy clásico que quieras ser. Sin embargo, los fundamentos clásicos suelen dar a las obras un poso que es importante de ver desde la tradición, pues uno no escribe desde cero, sino que eres un eslabón en una gran cadena, y para contar una historia de una determinada forma tienes que saber cómo se han estado contando antes y aprender de los maestros antiguos.

Mis autores de cabecera de adolescente eran Unamuno, Cervantes, Kafka, Samuel Beckett, James Joyce, Chejov; con el tiempo descubrí a David Mamet, o a Woody Allen, a William Burrouhgs; no sé, son tantos...

En relación con la cuestión de la memoria, en distintas oportunidades el autor ha manifestado su posición personal; así, con motivo de su designación para dirigir el Teatro Lope de Vega de Sevilla, en el año 2004, Álamo se propuso diversificar la tradicional programación de dicho escenario sevillano: “Incorporaremos creaciones insólitas que promuevan el debate y la polémica [ya que] el teatro no sirve para evadirse, sino para recordar y hacer más consciente al espectador.”

En otra oportunidad, en el año 2007, la revista *Las puertas del drama*, de la Asociación de Autores de Teatro de Madrid, solicitó la colaboración de diversos dramaturgos para responder a la pregunta: “¿Por qué es necesario el teatro?”. He aquí la respuesta de Antonio Álamo:

¿Qué es a fin de cuentas el teatro sino unas pocas personas que hablan en voz alta a una multitud silenciosa? Pocos que gritan y muchos que, protegidos por la oscuridad, permanecen en silencio. Escuchando. El teatro: un lugar al que la gente va a recordar, no a olvidar, decía Mamet. ¿A recordar qué? A recordar, simplemente, quiénes somos, qué nos aguarda. (A fin de cuentas, la función de la estructura dramática es “iluminar el alma del ser humano”, como decía Stanislavski.) Porque una de las cosas extraordinarias del teatro es que, en un mundo en el que a veces tenemos la sospecha de que el hombre se ha olvidado de escuchar, miles de personas acuden, precisamente, a escuchar. ¿A escuchar qué? Cuentos, ficciones, fantasmagorías (Carlson). Pero ¿es ficción la ficción? ¿Es mentira? En algún lugar dice Vargas Llosa que -aunque nuestras historias siempre mienten, y

no pueden hacer otra cosa-, lo cierto es que mintiendo expresan una verdad que solo puede expresarse encubierta, disfrazada. No se escribe sólo para contar la vida, sino también con la secreta vocación de transformarla. De acuerdo: se viene al teatro a escuchar, a recordar, a transformarse, pero lo que marca la diferencia es cómo se viene a escuchar.



## ***Los enfermos, certera diagnosis del siglo que pasó***

“Debe de ser una pesadilla gobernar un país con tanta gente que se cree con derecho a opinar (...) De cualquier manera, hay que hacer cincuenta mil fusilamientos (...) Fusilamiento o ácido clorhídrico, ésas son mis opciones”. (Antonio Álamo, 1996, 40).

Según habíamos comentado, la investigadora y crítica teatral Virtudes Serrano considera que ciertas piezas de autoría de Antonio Álamo –particularmente *Los borrachos* (1993) y *Los enfermos* (1996)-, podían considerarse como piezas de “teatro histórico”; la autora se pregunta al respecto:

¿No es un teatro histórico de reflexión sobre el presente e iluminación para nuestros días el que habla de los inventores de la bomba atómica, o el que saca a escena a los líderes que han manejado el destino de nuestro siglo, como lo han hecho Antonio Álamo o Juan Mayorga? (Serrano, 2002)

Arturo Sánchez Velasco (1997), por su parte, considera que no se trata ya del teatro histórico de épocas anteriores, que contaba con la fuerza de la necesaria pugnacidad política; pues en tiempos de plena democracia las nuevas generaciones de escritores dramáticos focalizan sus intereses en la intimidad del individuo, aún cuando utilicen como marco sucesos tomados de la realidad histórica de su entorno.

El crítico anota otro rasgo relevante de los nuevos autores, que ya no limitan su interés a los sucesos históricos españoles, sino que se interesan también por la historia europea; y cita palabras de Antonio Álamo en este sentido: “Es un intento por inmiscuirnos dentro de la historia europea y mundial del último siglo. Como si sólo hubiésemos ido en paralelo, *Los borrachos* y *Los enfermos* ponen de manifiesto que también estas historias nos han afectado.”

En la nota preliminar de *Los enfermos* puede leerse lo siguiente:

Tres colosos han construido la Europa de la que ahora somos herederos. El primero de ellos se llamaba Adolf Hitler. El soñó que su pueblo era el elegido, y soñó también que los judíos desaparecían de la faz de la Tierra. El segundo se llamaba Josif V. Stalin. Soñó que la lámpara encendida en la Unión Soviética iluminaría el futuro de la humanidad. El tercero fue Winston Churchill, y tenía un sueño algo más modesto. Soñó una Europa libre de guerras durante un periodo de cincuenta años. Sus sueños, como se ve, eran bien distintos y, sin embargo, ninguno de ellos se ha cumplido. Nuestros tres colosos se parecían al menos en otra cosa: eran hipertensos y arteriosclerosos. Nuestro siglo es también hipertenso y arterioscleroso. Esta obra puede ser considerada una especie de diagnóstico.

La pieza está estructurada en tres actos de desigual extensión, que se desarrollan en distintas fechas y lugares.

**ACTO I, Escena única, “Donde comienzan las aventuras de un cadáver”:** en los sótanos de la Cancillería del III Reich, el 30 de abril de 1945, día de la muerte de Hitler. Una larga acotación inicial detalla sus problemas de salud, así como describe su atuendo y actitudes. Por contraste, Eva Braun es presentada, escuetamente, como “una sombra”. Todo el acto consiste en extensos cuasi monólogos de Hitler, quien para

sí habla supuestamente con la Historia, una manera de proyectar sus pensamientos y emociones del momento; se intercalan algunas pequeñas intervenciones puntuales de Eva Braun, con la que sostiene apenas breves diálogos.

**ACTO II, Escena única, “Una reunión informal”:** El segundo acto se desarrolla durante un encuentro no oficial entre Stalin y Churchill, durante la Conferencia de Postdam, el 18 de julio de 1945. Según la crónica histórica, los tres líderes vencedores de la Segunda Guerra Mundial -Stalin, Churchill y Truman-, se reunieron en Postdam, cerca de Berlín, entre el 17 de julio y el 2 de agosto de 1945, para decidir cómo administrarían Alemania, que se había rendido incondicionalmente; más para acordar un orden de posguerra, que rigiera los destinos del mundo de allí en adelante.

En la obra, sin embargo, los personajes no discuten acerca del reparto de Europa -punto en el que parecen ya estar de acuerdo-; sino a propósito del cadáver de Hitler, pues Churchill inquiriere y solicita repetidamente las pruebas sobre su verdadera muerte. Con intencionada ironía, el autor ha elegido la fecha de esta reunión -el 18 de julio-, pues en territorio español se estaría conmemorando, por entonces, el noveno aniversario del Alzamiento Nacional, que desembocaría en la Guerra Civil española.

**ACTO III, tres escenas, “Hamlet vive en el Kremlin”:** ocurre casi ocho años después, el 28 de febrero de 1953, en la dacha de Stalin, en Kuatsevo, cerca de Moscú. En el acto se desarrolla una reunión de Stalin con sus ministros Beria, Malenkov, Kruschev y Bulganin, personajes cuyos nombres se corresponden con sus referentes históricos reales. Un creciente temor e inseguridad agobia a los miembros del buró político estalinista; el clímax de terror se da en la última escena, ante la susceptibilidad paranoica de un Stalin que los somete a humillantes juegos macabros, en busca de un supuesto traidor.

La aparente desproporción en la estructuración de la pieza se compensa cuando vemos que los actos I y II poseen escenas únicas, en tanto que el acto tercero está organizado en tres escenas: una breve, una de mediana extensión, y una tercera más extensa. La tercera escena podría dividirse, a su vez, en tres momentos -breve, mediano y más extenso-, ligados con las dos entradas de un personaje, Bulganin. De esta manera, la estructura de la tercera escena del acto III, y el acto III mismo, repro-

ducen la estructura total de la pieza, que funciona así como una suerte de caja china, en una invitación al espectador a pensar que la historia que se cuenta podría repetirse al infinito.

(Al comienzo de la tercera escena ingresan a la sala de ministros Stalin y Beria, mientras que Bulganin lo hace poco rato después; algo más adelante, Bulganin pide permiso para ir al baño, y luego regresa a escena; en esos breves lapsos de ausencia, en el grupo de ministros –y en el espectador–, se ha ido consolidando la idea –falsa, pero que juega con el suspense–, de que él es el traidor buscado por Stalin.)

Los personajes centrales de la obra, afectados por diversas enfermedades orgánicas según los partes médicos, poseen también cuadros psiquiátricos muy acusados: megalomanía destructiva en Hitler, paranoia agudamente creciente en Stalin, hipocresía flemática en Churchill. De allí las decisiones y conductas que asumen en las distintas circunstancias.

Los restantes personajes, desde Eva Braun a los ministros de Stalin, aparecen como comparsas en el juego del poder enfermizo. La excepción está dada por Kruschev –el traidor a Stalin, obsesivamente buscado en la última escena–, quien se hará con el poder del líder moribundo, según veremos.

La obra se centra en construir un mosaico demostrativo de un tipo de poder: el de los dictadores, el de los tiranos modernos, sin diferenciación de orientación ideológica o signo político. Álamo muestra en esta pieza las similitudes que subyacen en las prácticas de los dictadores y las dictaduras de izquierdas y derechas, más la coincidencia en sus excesos.

En este orden, aparecen como subtemas vinculados la necesidad de manipulación de las masas por el terror, común a Hitler y Stalin; las falsas justificaciones ante la historia, proferidas por los líderes en distintos momentos; la absoluta hipocresía de todos con todos; la duplicidad como rasgo permanente. Todos los personajes manifiestan comportamientos hipócritas, en el afán de mantenerse allí donde su propio servi-

lismo les ha puesto. El escaso valor, en este marco, de la verdad y la vida; así como la nula seguridad de todas las cosas, que pueden desintegrarse en un segundo.

## **Elementos de teatralidad. El valor de los diálogos**

Los diálogos breves de réplicas cortas, generalmente como un recurso al humor, se repiten como elemento esencial en la representación. Este tipo de diálogo agiliza el desarrollo de la acción, y se nutre frecuentemente de elementos anafóricos infrarreferenciales o endofóricos (De Toro, 1987, 30); en efecto, la insistencia en la utilización de referencias a un aspecto del discurso inmediatamente precedente en el diálogo mismo, carga de un humorismo —que puede llegar a ser macabro—, las diferentes situaciones. Así:

EVA. Ahora comprendo, ahora comprendo.

HITLER. ¿Qué es lo que comprendes?

EVA. Hace cuatro días pedí pollo asado y Willi me miró con una cara... Una cara rara.

HITLER. Ahora comprendo.

EVA. ¿Qué es lo que comprendes?

HITLER. Hace tres días Willi me vino a sugerir que tú también me habías tracionado.

CHURCHILL. Aunque ya podemos decir que somos grandes amigos, sería inútil engañarse creyendo que estamos de acuerdo en todo.

STALIN. Estoy de acuerdo. (Churchill le mira sin comprender.) Quiero decir que estoy de acuerdo en que no estamos de acuerdo en todo.

CHURCHILL. En mi opinión, necesitamos tiempo y paciencia para ponernos de acuerdo en todo.

STALIN. Si algún día yo llegase a estar de acuerdo en todo con usted, me preocuparía profundamente.

CHURCHILL. Decir eso no es muy diplomático por su parte.

STALIN. Estoy de acuerdo.

CHURCHILL. ¿Cómo dice?

STALIN. Pero al menos hemos llegado a estar tan de acuerdo como pueden estarlo dos personas que es imposible que estén de acuerdo.

CHURCHILL. Estoy de acuerdo.

BULGANIN. (...) No solamente es un asesino, es también un chapucero.

KRUSCHEV. ¿Quién?

BULGANIN. ¿Quién qué?

KRUSCHEV. ¿Quién es un asesino chapucero?

BULGANIN. ¿Cómo? ¿Qué me estás diciendo?

KRUSCHEV. Lo que tú me has dicho.

BULGANIN. Yo no te he dicho nada.

KRUSCHEV. ¿Cómo que no me has dicho nada? Has dicho...

BULGANIN. ¿Qué es lo que te he dicho, camarada Nikita? Yo no he dicho nada y yo no he hablado contigo.

KRUSCHEV. Perdona pero...

BULGANIN. Camarada, ¿es que me estás acusando de algo?

KRUSCHEV. ¿Por qué habría de hacerlo? En absoluto.

BULGANIN. Entonces, ¿de qué demonios estamos hablando?

KRUSCHEV. De... No lo sé.

Hay también parlamentos más extensos, que introducen otro tono dramático; por ejemplo, los ya mencionados de Hitler en el acto I.

Las acotaciones de diverso tipo, muy trabajadas por el autor, cumplen aquí un rol significativo; en efecto, en la obra pueden leerse referencias de ubicación espacio temporal, indicaciones sobre entonación, gestos y movimientos de los personajes, etc. En este orden, según anota Osvaldo Pelletieri (2008, 20)

El texto segundo –el de las acotaciones-, proporciona información, organizando la entrega de mundo o matrices de representación (acotaciones o puesta en escena virtual que hace el autor); se muestra así su punto de vista, pues se revelan hechos que para él debieran estar implícitos en el diálogo.

Ya hemos señalado las acotaciones referenciales de ubicación espacio temporal, al comienzo de cada uno de los tres actos. Pero a lo largo de la pieza hay también numerosas acotaciones kinésicas y gestuales, que indican el movimiento de los actores, y la expresión corporal adecuada a cada momento; hay también acotaciones relativas a la voz, que especifican la entonación, fuerza y elevación de la enunciación dramática, y acotaciones proxémicas, relativas a las relaciones de proximidad, de alejamiento, etc., entre las personas y los objetos durante la interacción, entre otras. Elegimos para ejemplificar algunas del Acto III:

Bulganin se pone a llorar. Stalin lo mira severamente.

Bulganin distribuye los huesos en la mesa como le ordena el camarada Stalin. Stalin coge la calavera. Es una calavera medio calcinada y rota.

(...)

Beria, temblando de pies a cabeza, se arrodilla ante Stalin y le besa la mano. Gimotea.

(...)

BERIA (arrastrándose por el suelo). ¡No, te equivocas! ¡Te estás equivocando, camarada!

Bulganin llora de felicidad.

(...)

Sin embargo Stalin, con enorme esfuerzo, consigue ponerse de pie ante el indecible espanto de los ministros que, aterrados, forman una especie de pelota humana entre ellos. Stalin se agarra al respaldo de una silla y parece querer escupir las palabras envenenadas que le queman en la boca. Pero éstas no salen de un modo audible. Vuelve a desplomarse. Se queda inerte.

(...)

Pero, repentinamente, todos se quedan paralizados: Stalin, con el brazo izquierdo, señala acusadoramente al camarada Kruschev. Todos se apartan de Kruschev como si tuviera la peste. Stalin señala uno por uno a sus ministros.

En el texto pronunciado por los personajes se observa también la frecuente utilización de deícticos que permiten referencializar el tiempo y el espacio, y el sujeto en el tiempo y en el espacio. Observamos por ejemplo el uso de pronombres personales en primera o segunda persona del plural, en un “nosotros” que alude ambiguamente, que compromete también al público; otra forma, por lo demás, de atraer y captar su atención. De igual modo, la frase final de Kruschev pronunciada por teléfono, “Soy yo”, demostrativa de que se siente investido del poder absoluto.

#### Acto I

HITLER: Y yo os diré por qué he perdido: he perdido porque mi pueblo era un pueblo de cobardes, mi pueblo era un pueblo de gusanos. ¡No pensaban, no les gustaba pensar! ¡No pensaban mientras las victorias de Alemania se sucedían día tras día!

#### Acto II

STALIN. Estoy contento de que nos hayamos sentado en esta mesa de un modo informal, pero me gustaría poner de manifiesto que mi deseo sería que nada de lo dicho en esta reunión, absolutamente nada, fuese publicado. Nada de lo dicho debe trascender fuera de nosotros.

STALIN: (Hitler) Ha estado muchos años jugando con nosotros. ¿Usted cree que, en su último momento, se iba a largar sin prepararnos una última trampa?

#### Acto III

STALIN: La caja se queda con nosotros.

STALIN: Tienes dos opciones. Una: te traigo una pistola y tú mismo te vuelas la tapa de los sesos. Aquí. Delante de todos nosotros. Esta noche, ahora.



El “aquí” y “ahora” de la última cita, así también, es una rotunda presentización e intemporalización de la situación jugada en escena, que compromete tanto a los personajes que juegan la escena como al propio espectador.

La utilización de la anáfora es también un recurso frecuente; en efecto, se observa una reiteración de distintos momentos en la obra, de párrafos, de modos de decir, etc., que van produciendo la integración de los distintos contextos semánticos en isotopías. Estos elementos de ostensión verifican la capacidad de mostración del texto teatral, sin más elementos auxiliares. Lo que el teatro muestra remite a una situación, a un tiempo, a un espacio, en continuas anáforas que se organizan en isotopías, recurrencias de categorías sémicas, temáticas o figurativas, marcas que conducen a generar una interpretación en el seguimiento de estas isotopías. La ostensión puede ser no solo verbal, sino también objetual; reconocemos, entre otras, isotopías verbales que remiten a la duda y el temor; a la enfermedad, a la permanente duplicidad de situaciones y personas. Hay también isotopías de ostensión objetual, como la de las cajas.

## **Líneas isotópicas reconocibles en la trama**

Si bien no hay una continuidad en la trama, aparecen elementos anafóricos que definen líneas isotópicas claras. Cada uno de los tres actos presenta fragmentos ocultos de la Historia, escenas domésticas aparentemente desconectadas entre sí, a saber:

**A. La presencia constante del fantasma de Hitler** aporta, sin embargo, un elemento común. Metonimizado en los restos de su cadáver, elemento simbólico que cobra protagonismo a lo largo de la obra, los restos reaparecen en distintos momentos:

1. Desde el Acto I vemos que Hitler se va convirtiendo en auténtico protagonista de la historia (y también de la Historia); esperpénticamente titulado “Aventuras de un cadáver”, el primer acto relata en tono paródico el suicidio ritual de Hitler. No se oye el sonido del disparo,

dato simbólico de la ambigüedad y el misterio que rodeó la situación desde el comienzo.

2. En el Acto II, en un espacio “doméstico” fuera de la Historia, Stalin y Churchill, de sobremesa, conversan sobre el paradero de los restos de Hitler, y especulan sobre su legitimidad. Stalin ofrece repartir el cadáver del dictador alemán –una falange y/o un fémur-, ante la insistencia de Churchill; lectura simbólica del reparto geográfico de una Europa moribunda, el que se disponen a hacer en la conferencia de Postdam los tres líderes triunfadores de la SGM.

3. En el Acto III, el fantasma? de Hitler reaparece todavía en la caja con huesos que Stalin hace traer a la reunión con sus ministros.

**B. Referencias anafóricas a diversas enfermedades físicas y mentales**, que enlazan con los paratextos del título y la nota preliminar:

1. Se reitera la mención de la hipertensión, que provoca eventuales pérdidas de memoria; Stalin, Hitler y Churchill padecen de este mal.

2. La progresiva arteriosclerosis de Stalin le provoca peligrosas alucinaciones en el acto III. Según se apunta en la nota preliminar, también el siglo está arterioescleroso.

3. Kruschev está desarrollando una psicosis maníaco depresiva.

**C. Referencias a la inseguridad y el miedo**, y el terror como mecanismo de cohesión social. La línea isotópica del terror arranca en el Acto I con las declaraciones de Hitler:

“Antes de mi muerte expulso del Partido al ex mariscal del Reich Hermann Goering y le retiro todos los derechos que le confería el decreto del 20 de junio de 1941. En su lugar nombro al gran almirante Doenitz presidente del Reich y jefe supremo de las fuerzas armadas. Antes de mi muerte expulso del Partido y destituyo de todos sus cargos al Feichsführer de las SS y ministro del interior, Heinrich Himmler. Y por último, bueno, fusiladlos de todos modos, a Himmler, a Goering y a...”

Se continúa en el acto II, en el diálogo de Stalin con Churchill:

STALIN: “en ese cadáver que está y no está, que es y no es, tenemos un gran caudal de muerte y miedo. Y no conviene malgastarlo tontamente con demasiadas certezas. Yo, por mi parte, pienso sacarle todo el jugo que pueda. Debemos administrar el miedo, no dilapidarlo. El Estado que yo he creado podrá mantenerse y crecer al menos medio siglo más sobre el cadáver de ese hijo de la gran puta. Sobre el cadáver del fascismo.”

STALIN. Debe de ser una pesadilla gobernar un país con tanta gente que se cree con derecho a opinar. (Churchill lo mira sorprendido.) De cualquier manera, hay que hacer cincuenta mil fusilamientos.

Churchill cabecea desaprobadoramente.

STALIN. Tal vez podemos llegar a un acuerdo. Creo que bastará con veinticinco o treinta mil ejecuciones...

Finalmente da sus frutos en el juego perverso de Stalin con sus ministros, en el Acto III, en el que se observan juegos macabros en tensión creciente, como subtema del terror: el juego de las preguntas sobre Dostoievsky; las adivinanzas sobre la temperatura exterior y sobre el contenido de la caja; la pregunta “¿Dónde vive Hamlet?”, cuya respuesta –a la que nadie acierta-, es “Hamlet vive en el Kremlin”.<sup>27</sup> El rito de besar la calavera para descubrir al traidor, cargado de antiquísimo simbolismo, pues remite a la última cena del cristianismo, pero recuerda también la escena de Hamlet besando la calavera de Yorick, en la tragedia shakespereana; la invitación final al suicidio de Beria, un doble juego de ruleta rusa en que la pistola puede estar ambiguamente cargada o descargada. Como otro subtema del terror, mencionemos las referencias a permanentes acusaciones y desconfianzas, así como a la adulación y el servilismo, para poder permanecer en las cercanías del poder.

---

<sup>27</sup> La pregunta podría hacer referencia a un Hitler vacilante, que meditó mucho tiempo la “solución final” del problema judío en Europa, según la mirada de Christopher Browning, historiador norteamericano especialista en el Holocausto (Viale, 2008, 6).

## **D. Necesidad de la uniformidad de pensamiento en la masa:**

### **ACTO I**

HITLER: La gente no piensa ni ha pensado nunca, y es imposible que piense. Para darse cuenta de ello, basta con asistir a un estreno teatral. (...)

El día que la gente se ponga a pensar por sí misma, todos los gobiernos y todos los estados y todas las naciones se desintegrarán. Sí: es verdad que yo elogíé infinitamente al pueblo alemán, pero también es verdad que jamás fui sincero en mis declaraciones. En realidad nunca pensé que el pueblo alemán, mi pueblo, fuera mejor que el pueblo judío. Nunca pensé que mi pueblo pensara. Yo lo tuve que hacer por ellos. (...) Yo quise mantener la unidad de mi pueblo, la unidad de sangre y la unidad de voluntad. Yo tuve que convertirme en un dios para las masas. Por tanto mi voluntad era la única voluntad del pueblo alemán. Y ellos estaban contentos así. Contentos de no tener que pensar en absoluto. De modo que me convertí en el pensamiento del pueblo alemán; de modo que hice desaparecer las leyes; de modo que libré a mi pueblo de los burócratas inútiles. Y ellos estaban contentos. La ley era mi palabra.

Yo quise deshumanizar al individuo para humanizar a la masa, convertirlos en héroes, en dioses.

Y yo os diré por qué he perdido: he perdido porque mi pueblo era un pueblo de cobardes, mi pueblo era un pueblo de gusanos. ¡No pensaban, no les gustaba pensar! ¡No pensaban mientras las victorias de Alemania se sucedían día tras día!

### **ACTO II**

STALIN: Debe de ser una pesadilla gobernar un país con tanta gente que se cree con derecho a opinar.

### **ACTO III**

MALENKOV: (...) si no sabemos lo que él piensa, ¿cómo podemos saber nosotros lo que debemos pensar? No es justo que nos haga opinar antes de que él lo haga. Y últimamente parece deleitarse con ese juego.

KRUSCHEV. Tienes razón; no es justo. Es muy difícil probarle la lealtad a un hombre que no te dice con claridad lo que se supone que debes pensar. Pero a fin de cuentas de eso trata la

política. Hay que ser un poco adivino. Bailamos en la cuerda floja, y cuanto más alto llegas, más sospechoso eres.

**F. Otra línea isotópica reconocible es la del **diálogo y/o las referencias a la Historia**, de la que participan todos los personajes:**

### **Acto I**

EVA. ¿Con quién estás hablando?

HITLER. Con la Historia.

(...)

HITLER. Pero la Historia no me ha escuchado porque la Historia está fornicando con los vencedores.

HITLER. "Que un día renaceré..." (Volviéndose a Eva, ahora inerte.) Estoy hablando con la Historia, así que no me interrumpas o te mandaré...

### **Acto II**

Stalin y Churchill se sitúan momentáneamente fuera de la historia:

STALIN. No, de cara a la Historia. Estamos fuera de la Historia. ¿Expreso bien mi punto de vista, señor Churchill?

(...)

CHURCHILL. Nosotros... Si no mostramos una completa seguridad en este tema, mariscal, nos arriesgaremos a tener que perseguir su fantasma hasta el final de la Historia.

También Kruschev es conciente de que la Historia "los mira":

### **Acto III**

KRUSCHEV. ¿No véis que se está muriendo? Nadie podrá resucitarlo. Si no le dejamos morir, la historia no nos lo perdonará. Nadie se mueve de aquí hasta que sepamos con exactitud qué le está pasando al viejo cabrón.

**G. Ostensión de elementos cargados de simbolismo macabro,** recurrencia en el motivo de las cajas:

A continuación Hitler abre un cajón de la mesa de despacho y saca una caja. La abre. Es un juego de pistolas: una Walter PPK y otra más pequeña, su Walter 6.35 con empuñadura nacarada. Pone ambas sobre la mesa.

La caja de puros, regalo del Rey, se ha quedado olvidada sobre la mesa.

Lo más destacado de su aparición es la caja de considerable tamaño que lleva entre los brazos. (Malenkov, viceprimerministro de Stalin)

Ahora ve a buscar la pistola. Está en el cajón del aparador. En el segundo cajón. A la derecha, en una caja azul. (Beria encuentra la caja, la abre y saca la pistola.)

**H. Referencias a la duplicidad,** recreada permanentemente en un casi infinito juego de dobles; mencionaremos algunos ejemplos:

Acto I. Dobles del cadáver de Hitler.

Acto II. Intérpretes como dobles: brindis dobles, cuadruplicados por los intérpretes; señalemos como un rasgo de ironía que el intérprete ruso se apellida Pavlov, el mismo del científico que estudió los reflejos condicionados de los perros.

Acto III. Pactos dobles de Kruschev -con Bulganin y Malenkov-, que traiciona cuando le conviene.

Las situaciones dobles señaladas funcionan como una manifestación simbólica de la duplicidad permanente de conductas e intenciones de todos; la que se ve potenciada en las misteriosas muertes de Hitler y Stalin, presentadas de manera similar, una metaforización de las coincidencias esenciales en sus proceder.

## **Acto II**

STALIN: Ese Hitler, ¿sabe?, le gustaban las incógnitas, los jeroglíficos. Era un cabrón. Y se ha marchado como un cabrón.

## **Acto III**

KRUSCHEV: Qué importa. A los cabrones como éste les gustan los misterios. Les gusta llevarse algún misterio a la tumba.

Tal como venimos señalando, en la pieza puede observarse una permanente semiológica interdiscursividad entre el texto dramático y el discurso de la Historia; un punto sobre el que se pronunciara oportunamente el autor:

Creo que la ironía y el humor pueden ser tanto o más efectivos para incidir en los males de nuestra época que la indignación y la abierta denuncia. (...) En *Los enfermos* partí de dos presupuestos: en primer lugar, mi obra ha de ser una representación sobre el poder en su estado más puro, hundiría sus raíces en la tierra abonada por el cadáver de Hitler, esa tierra era Europa, y su cadáver estaba en todas partes. En segundo lugar, Stalin moriría como un Hamlet moderno, con su calavera en la mano (1999).

## **A modo de conclusión**

Tal como comentamos, el autor elige una perspectiva desmitificadora para recrear en su obra sucesos trágicos de la historia europea, de enorme trascendencia posterior. Los seres que jugaron los sucesos históricos reales aparecen así vistos en pequeña escala, movidos por una total ambigüedad moral desde la que signaron, sin embargo, el destino del mundo presente. Pues en gran medida estos personajes, con sus locuras, delirios y falencias, son los responsables del trazado de algunas líneas directrices de la actual sociedad europea; la advertencia sobre la herencia ideológica de los totalitarismos de cualquier signo es el legado temible al que parece apuntar el mensaje de la obra. Estos colosos con pies de barro, señalados en el paratexto de la nota preliminar, fueron en reali-

dad verdaderos locos que han condicionado buena parte del presente de la humanidad en nuestros días. En un mundo mal estructurado desde entonces, el presente arrastra un lastre de historia imposible de quitar sin un agudo análisis social.

De allí la importancia de la rememoración en escena del pasado, un pasado que debe ser necesariamente revisado.



## **Modalidades discursivas y de adaptación en *Nata soy* y *Yo, Satán*, de Antonio Álamo**

SANTO PADRE. (...) ¿A ti qué te parece?... ¿Puede existir un Dios que sea fugaz? ¿Puede? ¿Realmente?

FRAY GASPAR. No.

SANTO PADRE. Sí puede, Gaspar, sí puede. Ese es el misterio de Dios. Que existe, pero solo a ratos. Asombroso, ¿verdad, fray Gaspar? (Antonio Álamo, 2005, 57)

Tal como habíamos señalado, en distintas oportunidades el escritor utilizó textos narrativos de su autoría para la elaboración de piezas dramáticas; en todos los casos, con plena conciencia de las exigencias artísticas de los distintos géneros:

La novela es un género magmático en el que, a priori, cabe todo: el ensayo, la poesía o el drama. En el drama sólo cabe el drama, y a veces ni siquiera eso. En una hora y media tienes

que darlo todo: construir personajes y adivinar sus destinos. La novela se rige por el estilo; el drama por la acción, y de cómo vertebras la acción proviene la estructura, que es lo que el estilo a la novela. (2004)

En este marco, nos proponemos realizar un acercamiento a las modalidades discursivas y de adaptación de dos textos del narrador, dramaturgo y director teatral Antonio Álamo: la novela *Nata soy* (2001), y la obra dramática *Yo Satán* (2005) -“texto fuente” y “versión teatral” respectivamente (Dubatti, 1995)-, desarrolladas a partir de un mismo núcleo temático central.

## El origen de *Nata soy* y *Yo Satán*

Según expresa el autor en las palabras iniciales de *Yo, Satán*, mientras estaba viviendo en la ciudad india de Benarés, en 1990, tuvo ocasión de escuchar en persona al Dalai Lama; para su sorpresa, en esa oportunidad el maestro espiritual se permitió poner públicamente en cuestión algunos dogmas fundantes del budismo. A raíz de esta experiencia, Álamo se formuló a sí mismo la siguiente pregunta:

¿Qué sucedería si algo semejante ocurriera en mi contexto religioso? Y entonces imaginé un Papa que, usando de la facultad de hablar *ex cathedra*, negara alguna de las verdades esenciales del credo católico y desafiara al mismísimo Espíritu Santo. ¿Qué sucedería? (Álamo. 2005: 3)

El desarrollo de esta idea desde un comienzo fue pensado como una narración; a partir de un primer capítulo, el autor aprovechó por entonces una beca de la Academia de España en Roma, en donde residió entre 1998 y 1999, para ambientarse y ajustar algunas cuestiones temáticas. Finalmente, en septiembre de 2001 dio a conocer la novela *Nata Soy*, “escrita en una falsa tercera persona, que oculta una primera que no es sino Satán, el tentador.” (Álamo. 2005: 4)

Al decir de Álamo, Satán -“elemento esencial en la teología católica, resulta narrativamente muy eficaz”-; así también, ya que es apostrofado como “el Príncipe de la Mentira”, podría ser tomado como una estilización o idealización del novelista, gran fabulador.

Según él mismo declara, uno de los intereses del autor pasó por reflejar a través del relato un tema frecuente en sus historias: el de la corrupción de la inocencia. En este caso la de fray Gaspar, monje exorcista extremeño llamado al Vaticano para entender en el caso de un papa presuntamente endemoniado. El título de la novela constituye “una especie de palíndromo al revés”, cuya imagen especular revela las palabras *Yo Satán*; título, a su vez, de la obra teatral.

Debe destacarse, en ambas versiones de la historia, lo ajustado de los diálogos, transcritos casi literalmente en muchos casos de la novela al teatro; así como la humorística y muy humana caracterización de personajes y situaciones, en un clima de comicidad casi permanente, mechado de rasgos burlescos, aunque no se omitan los elementos dramáticos. En este sentido, la narración oscila entre lo abiertamente cómico, lo burlesco y lo dramático: de allí que un Papa entusiasta anime al fraile a una carrera en carritos de golf, al grito de “¡Endemoniado el último!”; o que un miembro de la guardia suiza se desempeñe también como repartidor de pizza. En abierto contraste, resulta dramática la presencia de un pontífice anciano, incomprendido, solitario, que desea emprender una revolución total en la Iglesia del nuevo milenio mientras se confiesa “el hombre más solo del mundo.”

Según cuenta el autor, en el verano de 2004 decidió pasar la novela a teatro, en razón de que *Nata soy* guardaba cierta unidad estilística con dos obras dramáticas anteriores, que trataban desde diferentes puntos de vista la problemática del poder y sus efectos en el mundo contemporáneo: “en mis obras dramáticas, según advierto, me veo tentado a fijarme en los centros privilegiados del poder.” (2005, 9) Finalmente, una vez escrita, la obra centrada en el poder religioso pasó a formar parte de una trilogía, junto a *Los borrachos* –en el poder científico-, y *Los enfermos* –en el poder político-.

La buena construcción novelística de *Nata soy* –las características de sus personajes, las claras y precisas acotaciones, así como la diversidad de elementos simbólicos en el entorno narrativo-, incitaron al autor a la transformación de la historia hacia el movimiento y el ritmo

propios de la pieza dramática. En la conversión al espacio escénico tridimensional (la transmutación texto - novela a texto - guión), el narrador y dramaturgo se esmeró particularmente en la preservación del lenguaje literario de *Nata soy*, que frecuentemente trasparece en *Yo Satán*, en tanto el entorno se ha transformado en expresión plástico-teatral.<sup>28</sup>

Con entera conciencia de dramaturgo y director, Álamo tuvo en claro desde el comienzo que sería necesario reconfigurar el relato de *Nata soy*, a fin de adaptarlo a la estructura dramática; su desafío consistió en condensar en un tiempo razonable una novela de algo más de trescientas páginas, intentando conservar no sólo los aspectos dinámicos de la idea argumental, sino sus diferentes planos y matices. Finalmente, la novela fue convertida en la pieza dramática *Yo Satán*, para ser representada en poco más o menos una hora y media de tiempo real.

Según escribe Mauricio Kartún (2001), los textos dramáticos son “entes vivos y autónomos”; el trabajo del dramaturgo consiste en “transmitir al papel lo que ve y escucha en su cabeza, lo que captan sus sentidos, recortado en la pantalla de un espacio escénico determinado.” Juan Mayorga (2001, 62), por su parte, sostiene que el adaptador es un traductor, que “traduce, en todo caso, entre dos tiempos. Un texto teatral nace en un determinado tiempo, cuyos rasgos lo atraviesan... El adaptador trabaja para que ese texto viva en un tiempo distinto de aquél en que nació.” En ese marco, y como parte del “telón de fondo internacional de desorientación generalizada” (Vílchez de Frutos, 2005) anteriormente señalado, el autor se complace en retratar en ambas obras, desde un costado irreverente y desacralizador, a destacadas personalidades públicas vaticanas.

Según advierte en las palabras iniciales de la pieza teatral, el obispo Malama, por ejemplo, se inspiró en la figura pública de Emmanuele Milingo, arzobispo africano de Lusaka, exorcista reputado y un dignatario de trayectoria pública frecuentemente escandalosa. Casado en 2001 por el rito de la secta *Moon*, fue apartado de la Iglesia; posteriormente se arrepintió y reconcilió con la institución, por lo que volvió a su cargo arzobispal, aún cuando en sus libros a menudo mezcla tesis animistas

---

28 Santos Sanz Villanueva (2002), en un comentario crítico sobre la novela de Álamo, observó con gran lucidez, dos años antes de la versión dramática, que “toda la narración tiene una fuerte deuda teatral: en el modo de presentar a los personajes; en el uso de recursos -por ejemplo el teléfono-, para romper las situaciones; en el diálogo vivaz y plástico.”

africanas con creencias católicas más ortodoxas. Veamos en un ejemplo, tomado de la novela, la manera en que éste es caracterizado:

Tenía entre sus manos un trozo de tela rojo que envolvía algo... una especie de reliquia, un huesecillo poroso, calcificado, y de color gris...

-¿Es de san Pedro?

- No, que va.... Es del primer misionero que apareció por mi aldea. Yo tenía entonces nueve años, pero ya participé en el ágape. ... Hasta mañana, fray Gaspar... Y que Mwari, aquel que es grande y está en lo alto, le ilumine y le dé protección y valor. (Álamo. 2005: 237-8)

El cardenal Joseph Hacker –sumo magistrado de la Prefectura de la Congregación para la Doctrina de la Fe-, se inspira a su vez en la figura de Joseph Ratzinger, actual papa emérito y el Sumo Pontífice número doscientos sesenta y cinco de la Iglesia Católica; el prefecto -presentado como un personaje temible, frío y calculador-, tiene a su cargo, entre otras destacadas funciones, ejercer una especie de poder de policía vaticano. En el momento en que se escribió la obra Ratzinger conducía efectivamente esta Prefectura, “que indica qué debe ser creído y que no...lo que antes se llamaba la Inquisición”, apunta el autor en las palabras iniciales de su obra.<sup>29</sup>

FRAY GASPAS.- ¿Cómo que no me excite? Lo que quiero evitar a toda costa es participar en una conspiración de dimensiones semejantes, porque... me parece que asesinarlo (al Papa) es el peor de los modos de solucionar los problemas de Nuestra Santa Madre Iglesia. (*Hacker asiente.*) ¿No sería conveniente llamar a la policía? (*Hacker asiente, y fray Gaspar descuelga el teléfono.*) ¿Cuál es el número de la policía, Eminencia?

...

---

29 Tras el fallecimiento de Juan Pablo II, el cardenal Joseph Aloisius Ratzinger fue elegido Papa el 19 de abril de 2005. Tras ocho años de papado, en una decisión excepcional en la historia vaticana, presentó su renuncia el 11 de febrero de 2013. El 28 de febrero efectivizó su alejamiento del trono de Pedro, y asumió el título de Papa Emérito, con la intención de dedicarse a la oración y el retiro espiritual.

HACKER.- Cuelgue ese teléfono inmediatamente, fray Gaspar.- (*Lo hace.*) Y, ahora, siéntese. (*Vuelve a obedecer, y Hacker toma aire y resopla*) Escúcheme bien, fray Gaspar: el Vaticano es un Estado Soberano, y por tanto la policía italiana ni ninguna otra tienen jurisdicción dentro de nuestras fronteras. No obstante, en el caso de que usted volviera a tener la tentación de implicar a los servicios de seguridad de una potencia extranjera en nuestros asuntos internos, le anticipo desde ya que no se le prestará atención alguna, pero no sólo eso: si vuelve a dar un paso en falso o a hacer otra idiotez de un calibre semejante, no tengo reparos en iniciar oficialmente una investigación sobre usted. Espero, fray Gaspar, que de mis palabras deduzca que lo más parecido a la policía que existe en el Vaticano es la Santa Congregación para la Doctrina de la Fe, a la cual represento, siendo como soy Su Prefecto. ¿Me he expresado con claridad?

Según cuenta el autor, el Papa presentado en la obra se inspiró en la figura de Pablo VI; en tanto que el protagonista de la historia, fray Gaspar -un fraile sencillo, de no poca ingenuidad-, constituye la representación de la inocencia frente a la corrupción general.

### **Antonio Álamo, adaptador de su propio texto narrativo**

Una adaptación teatral, según la propuesta de Jorge Dubatti (1999), consiste en “una versión dramática y/o espectacular de un texto fuente previo, reconocible y declarado, elaborada con la voluntad de aprovechar la entidad de dicho texto para implementar sobre ella cambios de diferente calidad y cantidad.”<sup>30</sup>

Ya Gerard Genette, en su estudio sobre las prácticas hipertextuales, había hecho referencia a las transposiciones formales que pueden experimentar los textos; entre ellas la transmodalización, un tipo de transformación “que afecta al modo de representación, narrativo o dramático, de una obra de ficción” (Genette, 1989: 356). Para nuestro estudio resulta particularmente relevante –dentro de las llamadas “transmodalizaciones intermodales”–, la categoría de la *dramatización*, o paso del modo narrativo al modo dramático; “una práctica cultural muy

30 Dubatti, Jorge (1999) “Traducción y adaptación teatrales: deslinde”, en *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires. Atuel. Citado por María Natacha Koss (2005).

importante, cuyas implicaciones sociocomerciales saltan a la vista”, en palabras del propio Genette (1989: 357).

En este orden, es necesario tener presente que este tipo de transposición lleva aparejado una serie de cambios del hipotexto al hipertexto. En primer lugar, requiere de la reducción temporal de la acción, que tendrá que procurar acercarse a la duración real de la representación. Por ello, deberá operarse necesariamente una síntesis textual, por la cual algunos episodios del hipotexto desaparecerán, o serán meramente mencionados, en favor de la brevedad dramática.

Así también, como la pieza dramática se desarrolla por definición en el presente, los frecuentes juegos de ruptura temporal de la narrativa no podrán ser trasladados a la teatralidad. Por contraste, en la dramatización podrán reproducirse literalmente los discursos del texto narrativo en estilo directo. En síntesis, en el paso del texto narrativo al texto dramático pueden producirse importantes pérdidas de texto del registro narrativo; pero, de igual manera, puede producirse también una notable ganancia en dramatismo, en la inmediatez de la representación.

En este sentido, Ignacio Apolo (2010), por su parte, alude a la “adaptación inter-genérica” -aquella que toma un “texto-fuente” de género no teatral, en nuestro caso la narrativa-, para crear un texto dramático, pensado para su montaje teatral. El crítico se pregunta entonces qué es lo que se conserva del original, y hasta qué punto, en esta transformación; desde su perspectiva, “la respuesta más básica” es que se conserva “un aspecto de la estructura de la narración: la trama.”

En definitiva, en todo trabajo de adaptación se realizan diversas operaciones textuales; cortes, agregados o adiciones de texto nuevo, reescrituras de diferentes tipos, cambios de tono o ritmo, estilizaciones etc. A partir de la trama de la historia original el trabajo del dramaturgo consistirá, entonces, en crear una estructura dramática, con la mira puesta en la escenificación -en un aquí y ahora-, de los conflictos vividos por los personajes del relato inicial.

José Sanchís Sinisterra -un autor cuya reflexión teórica se ha centrado frecuentemente en la frontera entre teatralidad y textualidad-, sostiene por su parte que no existen de forma anticipada textos teatrales y textos no teatrales, sino una suerte de dialéctica abierta entre textualidad y teatralidad; en ese devenir, la elaboración de una adaptación

es para el dramaturgo un nuevo proceso de creación. Esto es lo que Sanchís llama “una doble traición”: “desterrar el texto original de sus primitivas coordenadas, para resituarlo en las fronteras de la alteridad” (Sanchís Sinisterra, 2002). La adaptación en clave de “traición” permite que emerja una creación diferente del texto de origen, pero que aún conserva por ejemplo, los temas, subtemas, la libertad de sus formas expresivas, el humor, la intención crítica, las contradicciones de los personajes, el realismo, etc.<sup>31</sup>

Antonio Álamo, consciente de las implicancias de ese proceso, en las palabras iniciales de *Yo Satán* explica que tuvo que “renunciar a... algunas tramas y personajes, la intimidación del protagonista, las digresiones teológicas o los juegos estilísticos satánicos...”; como contrapartida, la nueva forma dramática de la historia, reforzada en la versión teatral, adquirió mayor solidez estructural. De esta manera, los quince capítulos de la novela fueron trasvasados a los tres actos y doce escenas de la pieza teatral; en esta “condensación dramática”, los diálogos ganaron en concentración y se agilizó el ritmo narrativo de la historia total.<sup>32</sup>

En el texto fuente son frecuentes los diálogos en estilo directo, los que pasan casi textualmente a la versión teatral; en pocos casos el dramaturgo ha “recortado” algunos parlamentos de los personajes, a fin de ganar en concisión expresiva.

A nivel de la trama podemos observar que la versión teatral se mantiene bastante fiel al original, ya que las condiciones de espacio y tiempo, los sujetos, agentes y objetos son escasamente modificados. Los agentes de las acciones se mantienen, y sólo se omiten algunos personajes menos relevantes para el desarrollo de los hechos.

---

31 Sanchís Sinisterra, J. (2002), “Franz Kafka” en *La escena sin límites*. Madrid. Editorial Ñaque. Citado por Ana Yukelson (2010).

32 Las primeras dos escenas del acto I de la pieza teatral se corresponden con los capítulos 1 y 2 de la novela; los capítulos 3 y 4 de la novela, más “narrativos”, no fueron adaptados para la escena, por lo que la pieza teatral “salta” a continuación al momento en que Gaspar se reúne con el Papa en persona, suceso narrado en el capítulo 5 de la novela. De igual manera, la escena IV del acto II se corresponde con el capítulo 8 de la novela, de modo tal que los capítulos 6 y 7 han sido aparentemente “salteados”. Sin embargo, los sucesos correspondientes al capítulo 7 de la novela aparecerán incluidos en la escena V de la versión teatral; mientras que la escena VI se corresponde con los sucesos narrados en los capítulos 9 y 10. La escena VIII, que se desarrolla en el servicio, entre Gaspar y Malama, recoge algunos sucesos narrados al final del capítulo 8 de la novela; aquí también aparece un elemento de importancia, el frasco de veneno, incluido en el capítulo 11 de la novela. Finalmente, la escena 9 del tercer acto se corresponde con el capítulo XII de la novela; mientras que la escena X lo hace con el capítulo 6; y las escenas XI y XII con el capítulo 14 del relato.



Según escribe el crítico Adriano Corrales Arias (2003, s/d), “el trionfio espacio/tiempo/acción se sitúa en la intersección del mundo concreto del escenario (materialidad teatral) con la ficción imaginada de un mundo dramático posible.” En esa intersección se mezclan todos los elementos visuales, sonoros y textuales del espectáculo, con los que cuenta el dramaturgo al elaborar su ficción. En el caso de *Nata Soy* la versión teatral -aún en su mayor concisión narrativa-, respeta el transcurrir temporal del relato novelesco. Así también, conserva la mayoría de los espacios exteriores e interiores en donde suceden los hechos más significativos del texto fuente: las estancias vaticanas -quizás por su mayor espectacularidad-, son el espacio dramático privilegiado, frente a, por ejemplo, el desaparecido convento de fray Gaspar, en donde se desarrolla el capítulo final de la novela.<sup>33</sup>

Debemos señalar también, como un rasgo de interés, la función y utilización de diversos objetos dispuestos en el espacio dramático por el autor; en relación con ello, Anne Ubersfeld (1998) observa que los objetos teatrales pueden ser simbólicos, tener un funcionamiento esencialmente retórico; de tal manera, “se nos presentan como la metonimia o la metáfora de un tipo de realidad psíquica o sociocultural.”

En relación con este punto Joan Baixas, pintor y director de escena catalán, manifiesta a su vez que “los objetos van recogiendo la memoria de las personas, se van impregnando de sus proyecciones y deseos, que guardan de alguna forma misteriosa.” (2001, s/d) En la elección de estos objetos, el autor pone en evidencia una poética personal; una vez en escena, creador y espectador pueden tender por su intermedio un puente de comunicación que quizás no comprendan, pero que sí sienten. A propósito de ello, en la pieza analizada los personajes revelan, de manera frecuente, rasgos y matices de profundidad psicológica a través de sus acciones y del simbolismo de los objetos de su entorno, a menudo consignados en las acotaciones y no necesariamente presentes en la novela. Así, por ejemplo, en relación con el cardenal Hacker, en el acto II: “Fray Gaspar se dispone a salir de la sala de reuniones, pero entra su Eminencia el cardenal Joseph Hacker, que porta un maletín de ejecutivo.” (Acto II, escena VI); en la comida en el restaurante, Hacker, “con las gafas caladas, corta en trocitos regulares y perfectos un filete

---

33 Tal como consigna el dramaturgo, en la *Nota preliminar* de *Nata Soy*, “Esta es una obra ficticia. No lo es el escenario donde transcurre, que ha sido cogido del natural, en su pética quietud, lo que incluye el restaurante “L’Eau Vive” donde transcurre la escena IX.”

sanguinolento.... alza la mano, señala el vino y una monja se apresura a retirar la botella vacía y traer una llena.” (Acto III, escena IX).

También ciertos detalles de la vestimenta de Fray Gaspar nos permiten captar su evolución psicológica en escena: al comienzo de la pieza, “el sobrio hábito” de fray Gaspar “contrasta con el buen corte de telas y fajas de seda del purpurado y su secretario, y el rústico crucifijo de madera de aquél con la amatista del monseñor, rubí de Su Eminencia y los medallones de oro de ambos.” (Acto I, escena I)

Al finalizar la tercera escena del acto I vemos que, “tras una nueva dubitación y una rápida mirada a derecha e izquierda, Gaspar se sienta en la silla de trabajo del sucesor de San Pedro y contempla durante un instante el mundo desde ahí. Cruza el zig-zag de un relámpago en la vidriera.” A continuación de haber cedido a una primera tentación de vanidad, el fraile “se pone a abrir cajones hasta encontrar, encima de la mesa, entre innumerables papeles, el dossier que le ha sido robado por Luciano Vanini. Lo esconde debajo del hábito y sale.” Finalmente, en la última escena, un Gaspar crecido en su posicionamiento personal, entra en escena “vestido con la dignidad del arzobispado que ostenta.”

Señalaremos, por último, uno de los cambios más significativos entre texto fuente y versión teatral, el que se observa entre los finales propuestos para uno y otra; éstos difieren en el espacio en que se desenvuelven, así como en el estado anímico y la posición personal de fray Gaspar. En el capítulo final de la novela el protagonista -perdida su fe religiosa, retirado del convento, desilusionado de todo y de todos-, decide emplear el veneno destinado al Papa que le proporcionara el obispo Malama para morir juntamente con su madre.

En la última escena de la pieza dramática, en cambio, Gaspar ha sido ascendido a arzobispo y servidor personal del santo padre; en ese marco, le vemos atender a un hombre cansado, sarcástico y descreído.

GASPAR.- Por algún motivo que ignoro, Su Santidad despierta la animosidad del demonio. Pero, aunque toda pena y toda fatiga tiene su fin, la recompensa que Dios concede es eterna. ¿Rezamos?

SANTO PADRE.- (*sarcástico*). ¿A quién? (Acto III, escena final)

En los momentos finales de la pieza fray Gaspar agrega al jugo del desayuno del Papa un generoso chorro del frasco de veneno antes mencionado; consumación en escena de la corrupción de la inocencia, una de las declaradas preocupaciones recurrentes del dramaturgo al elaborar sus piezas dramáticas.

## **Metateatralidad**

Un recurso por excelencia del teatro contemporáneo -la metateatralidad, o “teatro dentro del teatro”-, ocupa un lugar de preferencia en la dramaturgia de *Yo Satán*.

En una de las formas posibles de la metateatralidad -una representación escénica en acción que se interrumpe en un momento dado, para dar lugar a una nueva representación-, los personajes de la pieza original se trastruecan en espectadores de un nuevo drama dentro del drama; en tanto, los espectadores reales de la pieza teatral resultan re-situados en un segundo grado de espectación.

La representación dramática dentro de la representación, a decir de Richard Hornby (1986) invita al planteamiento de preguntas existenciales: la existencia o no de una sola realidad, y la posibilidad de establecer una división clara entre ésta y la ficción. Según Hornby (1986, p. 45-47), la predisposición al empleo de la técnica del teatro dentro del teatro constituye una representación del escepticismo hacia la realidad circundante con que la sociedad afronta el tiempo que le ha tocado vivir; el crítico entiende que en la inclusión de una acción dramática dentro de otra, como símbolo de la vida real, subyace una actitud de cinismo y descreimiento por parte del autor.

También, en este orden, la inclusión de componentes metadramáticos transmite al espectador una sensación ambivalente de ruptura y desconcierto, y lo impulsa a la reflexión acerca de la fragilidad de la identidad propia y ajena. De igual manera, conduce al cuestionamiento de la existencia unívoca de la realidad, y a la puesta en cuestión de las fronteras entre ésta y la ficción; el espectador es inducido a pensar, en definitiva, en la ya clásica metáfora del *theatrum mundi*, de larga tradición en la dramaturgia occidental.

En su trabajo, Hornby (1986: 32) reconoce cinco técnicas diferentes en el drama autoconsciente: 1. la obra dentro de la obra; 2. la ceremonia dentro de la obra; 3. la interpretación de personajes por parte de los personajes; 4. las referencias a la literatura y la vida real; y 5. la autorreferencialidad.

Antonio Álamo, en la obra que analizamos, introduce en distintos momentos de *Yo Satán* componentes metateatrales, que multiplican las posibilidades interpretativas del espectador.

Algunos elementos significativos -especialmente en relación con el desenlace de la trama narrativa, en los últimos capítulos de la novela-, son relatados por una voz narradora que finalmente se revela como la del propio Satán<sup>34</sup>; así también, la inclusión frecuente de párrafos dialogados en estilo directo permite escuchar las voces de otros personajes, tales como fray Gaspar, el Papa y los obispos de su entorno, fray Cosme y los monjes del convento, etc. En este sentido, puede destacarse la calidad *dramática* de la novela, en la que abundan diálogos y monólogos, ciertas gesticulaciones histriónicas, algunas situaciones jugadas casi como una puesta en escena; en suma, un aquí y ahora dramáticos contruidos por el propio discurso narrativo, trasvasado luego con gran naturalidad a la obra teatral.

En ella se transcriben también, en muchos casos, diálogos completos o casi completos, representados de diversas maneras en persona y tiempo presente. Así también se observan, por momentos, ciertas trasposiciones, por las cuales los dichos de un personaje novelesco resultan atribuidos a otro en la pieza teatral, con lo cual se refuerza el sentido dramático final.

Encontramos un par de ejemplos explicativos de lo que venimos afirmando en el capítulo final de la novela. En el primero de ellos Cosme, prior del convento, recibe a un fray Gaspar demacrado, desalentado y descreído después de su estancia vaticana; a fin de aliviar su pesadumbre le propone rezar juntos, a lo que fray Gaspar responde “de un modo impropio y desafiante”, “¿A quién?” (2001, 289) Así también, el prior dedica en otro momento cierta frase al compungido fray Gaspar: “Por alguna razón que ignoro, eres un monje que despierta la animosidad del demonio.” (2001, 297)

---

34 Tal como afirma el autor, “Nata Soy está escrita en una falsa tercera persona, que oculta una primera, que no es sino Satán, el tentador.” (Álamo, 2006, 29)

En la pieza teatral, los dos ejemplos se condensan en una breve secuencia de la escena final; un Gaspar crecido en su condición arzobispal, elevado a la condición de asistente personal del sucesor de Pedro, procura paliar sus aflicciones mediante la oración:

GASPAR.- Por algún motivo que ignoro, Su Santidad despierta la animosidad del demonio. Pero, aunque toda pena y toda fatiga tiene su fin, la recompensa que Dios concede es eterna. ¿Rezamos?

SANTO PADRE.- (*Sarcástico*). ¿A quién? (2005, III, Escena última: 113)

Según veremos, a lo largo de toda la obra es permanente la sensación de duplicidad de la realidad, en un creciente clima de farsa o mascarada. La duplicidad comienza a plasmarse desde la primera escena; se trata en principio de un débil atisbo, una sensación que gradualmente se acentuará, hasta la rotunda meta-teatralidad final. Así, fray Gaspar, aún con el corazón acongojado por la salud del Santo Padre, “para dar muestras de fortaleza interior ante Su Eminencia se aleja por los pasillos vaticanos silbando el *Tedeum* de Charpentier” (I, 1; 30), según puede leerse en la última acotación de la primera escena.

El anciano pontífice, a su vez, será el encargado de explicitar por primera vez la sensación de dualidad de la realidad en la que vive: “Somos el hombre más solo del mundo, el más abandonado. Nos sentimos como si formáramos parte de un decorado (...) una atracción de feria, un lejano muñequito con Párkinson vestido de blanco.” (I, 3; 40) El Papa, como parte de ese decorado, interpreta su propio personaje, otra forma evidente de metateatralidad.

A lo largo de la pieza se repiten los semas que insisten en la condición farsesca de toda la situación: así, el Papa ofrece a fray Gaspar un obispado, pero se trata de “un paripé”; Hácker hace una irónica referencia al Papa “disfrazado de entrenador de fútbol”; Luigi Bruno propone en el acto público papal “un nuevo golpe de música y sorpresa.” Ante la persistente presencia de fotógrafos, el Papa “posa y, de paso, también posan los jefes que lo flanquean.” (III, Escena última; 109)

Por momentos, el Santo Padre pierde la paciencia ante tanta exposición; exclama irónicamente entonces “La fotito del demonio, siempre

la fotito del demonio... A ver, Luciano, ponme el disfraz.” (II, 5; 59) La ironía del personaje —que ve la túnica blanca propia de su investidura como la patentización de su papel en la representación de una pantomima—, explicita su conciencia de estar interpretando un personaje; un efecto metadramático que fuerza al espectador a la reflexión sobre la fragilidad de la identidad del ser y la relatividad de todas las cosas humanas, aún las aparentemente más encumbradas.

En ese marco, las repetidas fotografías, los medios y las cámaras de televisión juegan un papel primordial en la exaltación de la figura pública del sucesor de Pedro; por ello, el arzobispo Hácker recordará a todos que “lo principal es que lo paseemos un poco ante las cámaras.” (II, 6; 82)

Debido a la inquietante situación de inestabilidad mental atribuida al Papa —quien “parece haberse olvidado de que fuimos *nosotros* quienes lo elegimos” (I, 2; 28), según afirma el Secretario de Estado vaticano—, los obispos de la Casa Pontificia programan cuidadosamente a lo largo de la pieza su siguiente presentación pública. De allí que el obispo Bruno y el prefecto Hácker —como personajes que interpretan a otros personajes—, se desempeñen por momentos como directores de escena de una representación, la de la enorme puesta en escena de las ceremonias vaticanas. Conforme a la tarea que corresponde a su papel, Hacker explicita que el Papa *es y representa una figura...*

HACKER.- (...) que salga el Obispo de Roma y lea las palabras de Fray Gaspar. Que la populosa muchedumbre de los fieles le aplauda y lo exsalc. (Dirigiéndose ahora a Luigi Bruno) Conviene, monseñor, que nos aseguremos de la concurrencia de jóvenes catequistas que animen a la grey con sus guitarras y canciones campestres. Varios grupos de boy Scouts también nos serán útiles y, lo más importante, que acuda un nutrido grupo de niños y haga algo (...) algún numerito con globos, pañuelos o cintas de colores (...) Lo principal es que (...) no olvide quién es y lo que representa: una figura amada por encima de todo. (II, 6; 81)

La mañana en que finalmente está prevista la presentación pública del Papa, la acotación final de la escena XI nos informa que “se escucha la algarabía carnavalesca de la Plaza de San Pedro, a rebosar de fieles, bandas de música y ejércitos variopintos.” (III, 11; 105) Más tarde,

“Estallan los gritos y los vivos. Es una multitud admirablemente orquestada.” (III, 12; 110)

Dada la espectacularidad con que suele rodearse el accionar público del Papa, resulta casi natural que este clima se traslade a la representación de *Yo Satán*; ahora bien, vista la tesitura central de la trama, así como la caracterización de personajes y situaciones, los actos públicos vaticanos aparecerán también en este caso impregnados de un aire creciente de mascarada general, introducida por la “algarabía carnavalesca de la Plaza de San Pedro”, ya mencionada.

La escena XII, estructurada con gran complejidad, permite al espectador observar dos situaciones simultáneas: la de la comparecencia pública del Papa ante una fervorosa multitud, en la Plaza de San Pedro; y la de un piso con vistas a la plaza, en el que un francotirador, armado y embozado, se halla junto al arzobispo Malama.

La tensión dramática es sostenida, contrapuntísticamente, entre la entusiasta transmisión radiofónica de un locutor de Radio Vaticana, y los breves diálogos en el piso entre el obispo y el sicario, completados todavía por numerosas acotaciones intercaladas, que van creando de manera gradual un clima de creciente excitación.

Así, los entusiastas parlamentos en *off* del presentador dan cuenta para el espectador de los distintos momentos del abigarrado ceremonial vaticano -en el que abundan las referencias a la multitud, el repicar de las campanas, los vítores y aplausos, los miles de banderines ondeando en el aire, las nutridas filas de patriarcas, cardenales, obispos y arzobispos-, que sobrecargan la situación de paroxística exaltación espectacular.

El clima jocoso de la representación se verá alterado, sin embargo, por el dramatismo de los momentos finales de la penúltima escena, cargados del ritualismo solemne de un ceremonial, el del misterio de la muerte. El insistente repicar de las campanas –“eco de la voz de Dios, terrible unas veces, otras dulce y atrayente; símbolo de la vigilancia de la Providencia divina sobre la Iglesia y sobre los hombres” (Rodríguez Miaja, 1996)-, introduce casi inadvertidamente el clima ceremonial, reforzado todavía por la referencia de una de las primeras acotaciones: *El coro de la Capilla Sixtina, impulsa el canto del Benedictus...* (III, 12; 107)<sup>35</sup>

35 Según sostiene el autor, “El sonido de la campana se considera un eco de la omnipo-

Cuando en el transcurso de una obra dramática se introduce una ceremonia, oficiantes y espectadores se transportan hacia una especie de trance, situado en el espacio tiempo inmemorial de la no temporalidad. En ese punto confrontan en escena dos lenguajes simbólicos diferentes, que demandan especial atención por parte del espectador para descifrar su sentido.

En la breve secuencia final de la penúltima escena de *Yo Satán*, la acción dramática se carga del simbolismo propio de un sacrificio ritual: uno de los miembros más frágiles del *rebaño* -una niña inocente-, será inmolada en una confusa situación -en lugar del Papa-, blanco de un fallido intento de asesinato a manos del sicario contratado por los obispos conspiradores.

MALAMA.- Dios mío, Dios mío.

EL ASESINO.- ¿Disparo? ¿Disparo señor?

MALAMA.- (*que, mirando por la ventana, sigue conmocionado*).

Díos, Dios mío, ¿por qué nos has abandonado?

*Y el coro de la Capilla Sixtina entona el Benedictus.* (III, 12; 112)

En un gesto de trágica ironía el obispo Malama, uno de los responsables del frustrado magnicidio, pronuncia las palabras finales del Crucificado; con ellas evoca la figura de la víctima inocente, rodeada por los adversarios conjurados para su muerte. Sin embargo, la utilización en plural del pronombre personal -¿por qué *nos* has abandonado?-, extrae de su contexto la frase original, con lo que la invocación a su dios se carga de un irónico nuevo sentido: el abandonado no es el Papa sobreviviente, sino el cónclave de obispos cuyos planes acaban de malograrse.

El cierre de la escena, a cargo del coro de la Sixtina, acompaña a la víctima sacrificial; la secuencia toda de la muerte ritual -enmarcada entre las dos intervenciones corales, que recién ahora podemos entender como advertencia de la desgracia advenida-, reactualiza de este modo la función coral original, conforme a la tragedia clásica.

---

tencia divina, *la voz de Dios* que, cuando se escucha, conduce al alma más allá de los confines de lo mundano.”



Desde esta perspectiva comprendemos también la inclusión de elementos metateatrales que introducen en la obra referencias a la literatura y la vida real. Las frecuentes referencias a otras realidades fuera de la escena, que aluden al sistema artístico y cultural en el cual ésta surge, provocan la ruptura intencionada del pacto ficcional con el espectador:

FRAY GASPAR.- ¿Hablamos de senilidad, de locura o de posesión? Ya desde los decretos del Sínodo de Reims, la Iglesia ha advertido contra el equívoco de confundir la posesión diabólica con una mera enfermedad mental. (I, 2; 28)

SANTO PADRE: (...) habría que limitar el número de visitantes o, de lo contrario, vender el tinglado a Microsoft o a los japoneses, y que ellos organicen la parada de monstruos mármóreos a su antojo, pues ¿por qué hemos de administrar esos tesoros? ¿Nos corresponde? ¿Verdaderamente nos corresponde? (I, 3; 47)

FRAY GASPAR.- Quiere que el número premiado de la Lotería Nacional Italiana del Día del Niño sea el 207795. (II, 6; 71)

Mediante este recurso el dramaturgo procura la participación del espectador; al producirse un cierto distanciamiento, según lo recomendara Bertold Brecht, el público se ve impedido de identificarse con lo que sucede en la escena. El logro del objetivo último de la pieza depende de que se logre eficazmente este distanciamiento, que fuerza a los asistentes a recapacitar acerca de lo visto en el escenario, y salir del teatro reflexionando. En este sentido una de las últimas frases de la obra, puesta en boca de un fray Gaspar “repentinamente duro”, enuncia una síntesis del mensaje final: “Todo el mundo vive una espantosa farsa (...)” (III, Escena última; 117).

## **A modo de conclusión**

Tal como afirmamos *Yo Satán* -obra centrada en el poder religioso-, pasó a formar parte desde su concepción dramática de una trilogía del

poder, junto a *Los borrachos* –poder científico-, y *Los enfermos* –poder político-.

En este sentido, debe tomarse en cuenta que el teatro de Antonio Álamo, así como el de otros autores de su generación (particularmente Juan Mayorga), ha sido considerado “teatro histórico”, una noción ya muy alejada de la del teatro histórico decimonónico. Tal como señala Arturo Sánchez Velasco en su reflexión sobre los años 90, “en una época asentada sobre una sólida democracia, el teatro histórico ha ido perdiendo la fuerza del compromiso político. Las nuevas generaciones han volcado sus intenciones sobre la intimidad del individuo, incluso cuando se utiliza la historia como excusa” (1997, s/d).<sup>36</sup>

Tan es así que estos autores no limitan su mirada al ámbito español, sino que suelen reelaborar temas y motivos de la historia europea y mundial del último siglo; para su abordaje eligen pequeños sucesos cotidianos, encarnados en seres aparentemente vulgares, presentados “fuera de la Historia.” Por su intermedio suelen revelarse al espectador historias frecuentemente marcadas por un clima de enorme ambigüedad moral.

En este último sentido queda clara la adscripción de *Yo Satán* a la “trilogía del poder”. En relación con estas afirmaciones, resulta notable el conocimiento y la capacidad crítica de los entresijos de la vida vaticana demostrados por el autor; así como su facultad anticipatoria de la enorme crisis en la Iglesia Católica, especialmente acentuada con la inesperada renuncia de Joseph Ratzinger al Papado a comienzos de 2013.<sup>37</sup>

36 En su reseña a *Los enfermos* (1997, s/d),

37 Debe tenerse en cuenta, en este orden, que la renuncia de Benedicto XVI al Papado estuvo signada por casi ocho años de Pontificado plagados de críticas y altibajos; un Papa que ya no controlaba la administración de la Iglesia, según las afirmaciones de algunos analistas vaticanos. De allí que su dimisión haya sido vista como “lo más resaltante y valiente que ha hecho durante su pontificado, un paso histórico (...) tal vez sea su mayor legado.” (Otaiza Vásquez, 2013) Uno de los mayores escándalos que debió afrontar fue el de la revelación reiterada de abusos sexuales de niños por parte de sacerdotes católicos, en EE.UU. y buena parte de los países europeos; una situación que aparentemente no supo o no pudo afrontar de manera adecuada. Así también, el desprestigio de la Iglesia provocó el alejamiento de franjas importantes de fieles europeos, decepcionados por la enorme crisis de decadencia moral del catolicismo y sus instituciones. También perjudicó la imagen pública vaticana la filtración, en el año 2012, de importante información reservada -documentos confidenciales del Papa y sus colaboradores-, que daban cuenta de ingentes actos de corrupción financiera, así como de las intrigas y luchas por el poder entre los Cardenales para acceder a las posiciones más destacadas. Benedicto XVI no pudo detenerlos, así como tampoco tuvo éxito en reformar el Banco del Vaticano (IOR, *Istituto per le Opere di Religione*), complicado en transacciones de lavado de dinero que condujeron a la destitución de su presidente.

Cabe recordar que el propio autor ya había advertido sobre el particular en las palabras iniciales de su novela:

Muchos de los personajes están inspirados en personas reales (...) Ratzinger es, según los expertos, el personaje más poderoso del actual Vaticano. Es él quien conduce la Prefectura de la Santa Congregación para la Doctrina de la Fe (...) Otro personaje inspirado en la realidad vaticana es Luciano Vanini. La segunda escena es vivida, aunque me quedo corto. El Papa, en cambio, tiene rasgos de un muerto: Pablo VI, el hámlet entre los papas, que desarrolló con enormes dificultades y oposiciones las tesis conciliares, una labor que tiró por tierra el actual Vicario de Cristo.

En el año 2007 la revista *Las puertas del drama*, de la Asociación de Autores de Teatro de Madrid, solicitó la colaboración de diversos dramaturgos para responder a la pregunta: “¿Por qué es necesario el teatro?” Para Antonio Álamo, según su respuesta, el teatro es necesario porque es “un lugar al que la gente va a recordar, no a olvidar (...) ¿A recordar qué? A recordar, simplemente, quiénes somos, qué nos aguarda. A fin de cuentas, la función de la estructura dramática es “iluminar el alma del ser humano”, como decía Stanislavski”-.

Por otra parte, el autor sostiene que en la versión teatral de la novela “he conseguido (...) encontrar para fray Gaspar una salida más digna y acorde con el espíritu de la historia.”

El propio autor ha señalado en las palabras iniciales de *Yo, Satán*:

Vivimos en una sociedad híper materialista, que supura cinismo y fealdad por todos lados, y los individuos tendemos a incorporar toda la estructura psicológica social en nuestras formas de actuar y de pensar. (...) Por eso mis obras tratan de dinero y de su principal víctima, la inocencia, y en ellas mis personajes temen por sus almas, parecen preguntarse cómo vivir sin codicia en un mundo codicioso. (...) Y respecto a la religión, ¿nos vale para vivir más allá de esa codicia, o simplemente se trata de

---

Noticias recientes informan que el Papa Francisco, sucesor de Benedicto XVI en el Papado, formó una comisión de cinco miembros extraordinarios para que investiguen la situación del Banco Vaticano; así también, ha designado una comisión para que trabaje en la reforma de la Curia.

una estructura que la reprime o, lo que viene a ser lo mismo, la sublima? (2005, p. 11)

*La maleta de los nervios, de Antonio*  
**Álamo: exploración de la teatralidad en  
una comedia coral**

A veces me escondo, me encierro en mi cuarto  
Me quito las bragas, me pinto los labios  
Me cojo dos moños, los tacones altos  
Y salgo a la calle con un traje brillo de la Pepi Mayo.  
Cuando nadie me ve puedo ser una vedette  
Cuando nadie me ve me quito el sostén.  
Cuando nadie me ve yo también meo de pie  
Cuando nadie me ve llamo a Miguel Bosé.  
Cuando nadie me ve canto por Marifé.  
(Antonio Álamo, 2009)

Habíamos señalado ciertos rasgos, típicamente postmodernos, del actual teatro español: entre otros diversidad estética, fragmentación de la acción dramática, deconstrucción de personajes, aplicación de técnicas intertextuales y metateatrales, incorporación de elementos de la estética del cine, la publicidad, el videoclip, las diversas formas gráficas difundidas por Internet; son problemáticas frecuentes en escena la realidad cotidiana de las grandes urbes, la violencia, el recurso a las drogas, la soledad angustiosa del individuo en el espacio social. En este marco,

las obras procuran indagar en los entresijos de la identidad humana, en medio de una desorientación generalizada.

Así, *La maleta de los nervios*, de Antonio Álamo -estrenada en Madrid en el mes de octubre de 2009, dirigida por el autor-, incorpora en la escena, con extrema libertad, diversas formas de expresión artística. Su trabajo ratifica la hibridez genérica y estética señalada por la crítica, pues en él se incorporan elementos del carnaval -las chirigotas gaditanas, de desenfadado humor popular-, sacadas de su contexto original. La obra, surgida de una intencionada exploración teatral de la expresión carnavalesca de la chirigota, se organiza a partir de un formato y una estructura no convencionales. Álamo construye una comedia coral cantada y hablada, en la que predomina la polifonía de unas voces femeninas que se buscan a sí mismas en escena, y se expresan con el ritmo lingüístico y gestual del habla gaditana.

Según explica el dramaturgo, “el cincuenta por ciento del material es cantado en un verso muy coloquial; las cosas que estamos contando nos mueven en el filo de la navaja, son tan brutales que sólo pueden ser dichas a través del humor.” (Fontcuberta, 2011)

Como habíamos señalado, en su trayectoria como autor y director dramático Álamo ha demostrado permanentemente su interés por indagar en los márgenes de la teatralidad. Así, para este trabajo convocó a un taller de dramaturgia a las integrantes de la agrupación carnavalesca callejera “La chirigota de las niñas”. De allí comenzó a surgir una “partitura escénica”, en la que se enhebraron letrillas, coplas y romances de género popular, de autoría de Ana López Segovia, una de las actrices de la agrupación. Según Álamo, en la “altísima calidad autoral” de estas piezas puede reconocerse claros ecos de la mejor poesía española satírica tradicional, desde el Arcipreste de Hita o Quevedo, hasta poetas más recientes.

Así también, el autor enriqueció la estructura de improvisación original -carente de historia y personajes-, al incorporar un núcleo central de acción dramática, desarrollado por un conjunto de personajes fijos. Surgió así una pieza en la que tres amas de casa muestran en escena su equipaje vital, saturado de ansiedades e insatisfacción. El contenido de la propuesta, al decir de las chirigoterías, es no tanto feminista como femenino; escrito y puesto en pie por mujeres, resulta el medio de expresión idóneo para su particular visión de la vida.

Su estructura dramática, aparentemente desintegrada, es deliberadamente fragmentaria, pues el *relato* escénico es presentado en estructuras secuenciales yuxtapuestas con técnica cinematográfica. Se van desgranando así algunos aspectos de la historia de estas tres mujeres y sus familias, vecinas y amigas de un barrio popular: Macarena, una superviviente, es capaz de sacar dinero de cualquier parte, aún con actividades ilegales; Marisa, perfectísima ama de casa, termina sufriendo algunos episodios neuróticos en los que habla con el excremento de un perro; Milagri se ve siempre tentada por lo prohibido, sobre todo en el ámbito sexual.

El título de la pieza -orientador pragmático para la interpretación, como todo elemento paratextual-, surge de una chirigota llamada “La malita de los nervios”: “Es una expresión que utilizamos en Andalucía para suavizar el drama de la depresión, el Prozac y el Orfidal. Y la maleta hace referencia al bagaje que todos llevamos”, -según revelaran en una entrevista reciente las actrices de *La maleta*. (2011b)

El prólogo -que puede ser leído como una gran acotación referencial de ubicación espacio temporal-, brinda el marco inicial de situación:

2009... Estamos... en el... 2009.

80 años después del crack del 29, el crack del 29, y ahora, ahora...

Las empresas cierran, se despiden a los trabajadores (...)

La desesperación se infiltra en todas las ciudades y aldeas.

¿En todas todas? ¡No!

Una ciudad, poblada por irreductibles mujeres, resiste las embestidas y cornadas de la crisis, desplegando una sabiduría nada común.

No hay referencias concretas a una ciudad determinada, pues Marisas, Macas y Milagris como las de la obra se encuentran en todas partes. Sí hay referencias que nos ubican en un espacio marginal, con una cronotopía particular, siempre en los lindes de lo social y políticamente aceptado. En un marco de derrumbe de la economía y de pérdida general de los valores, Milagri, Maca, Marisa y su entorno revelan la

ausencia de proyectos vitales, el consumo de drogas como refugio, las pequeñas mezquindades en las relaciones personales, la falta de criterios firmes en la educación de los hijos, la pobreza, el desempleo, la reacción ante la inmigración. Debe aclararse que no se trata en absoluto de una reivindicación de las amas de casa; “dios nos libre”, dirá al respecto el autor (2009).

Las tres amigas emplean un lenguaje que no rehúye lo obsceno, lo escatológico o lo irreverente, en frecuentes diálogos breves, de réplicas cortas, saturadas de humorismo, muchas veces salpicadas de rabelianas referencias a tópicos fisiológicos o escatológicos. Algunos de los temas mencionados se concretan en la pieza en diversas situaciones: Maca aspira un polvo blanco de un frasquito, Marisa no puede dejar sus tabletas de Prozac, y Milagri procura aligerar con la bebida su soledad y desencanto; Paco y el canadiense, el marido y un amigo de Maca respectivamente, son vendedores de diversas sustancias. Las tres mujeres suelen hurtar hábilmente mercadería de los supermercados, como una forma de ahorrar unas monedas. Hay también jocosas referencias a cierta promiscuidad sugerida, pues Milagri muestra conocer muy cercanamente –entre otros hombres-, a Manuel y Paco, los maridos de sus dos amigas. El abuso psicológico y sexual de menores está también crudamente representado, pues Milagri denuesta hiperbólicamente a su hija Desirée (irónicamente, la que es deseada); mientras que Amparo -una niña deficiente, hija de Macarena, la más desamparada de la pieza-, es abusada en su casa por un amigo de su padre.

MILAGRI: (Entredientes) Desiré... Te voy a meter una patada en el coño que vas a parir zapatitos. (...) Mira... ¡Te voy a dejar chata con la chancla! No... ¡No te digo ná! (...) Te voy a pegar una paliza que te voy a crujiir. ¡Bastarda! ¡Hija de la gran puta! Te voy a arrancar las uñas de una en una... Te voy a reventar la cabeza con la olla expresss. Te voy a atar a una silla, y como encima llores, te voy a sacar los ojos con una cuchara de café... Te voy a pegar una patada en el cielo de la boca, que te voy a poner la cara del revés, que no te va a conocer ni la madre que te parió. Vas a llorar sangre, hija de la gran puta. Que tienes toda la mala sangre de tu abuela. ¡Maleducada! Niña, juega con la Barbie, hija, que eres igual de machorra que tu tía. (Secuencia 4.2)

El texto de las acotaciones proporciona información acerca de la puesta en escena virtual del autor, al momento de elaborar el texto. Si



bien es bastante parco en cuanto a las acotaciones referenciales de ubicación espacio temporal, algunas acotaciones kinésicas y gestuales proporcionan, por momentos, irónicas lecturas de sentido de toda la pieza. Así, cuando Milagri y Maca procuran aliviar la persistente depresión de Marisa, la acotación *cierra* la situación con la mirada del autor:

MILAGRI: No todo es para malo, Marisa.

MACA: Mira el lado bueno de la vida.

*Marisa, Maca y Milagri miran el lado bueno de la vida, pero sin rastro de él.* (Secuencia 10)

Por otra parte, en la trama aparecen elementos anafóricos que definen líneas isotópicas claras: hastío, pobreza, depresión, falta de horizontes, la nostalgia de unas y otras por una vida pasada supuestamente mejor; las dependencias y obsesiones, por el orden y la limpieza en Marisa, por el alcohol y las drogas en todas.

MACA: ... Lo que te pasa a ti, y no te vayas a enfadar, es que eres demasiado perfecta, y cuando alguien es demasiado perfecta todo a su alrededor parece cojo, bizco ... Déjanos vivir. Que tienes frito a todo el mundo, a tu marido el primero. (...)

MACARENA: Desde luego, ella es que es perfecta, perfecta, perfecta. (...)

MARISA: Sí, soy la Perfecta Cuñada. (...) Yo no me equivocó nunca (...)

MILAGRI: Doña Perfecta. (Secuencia 1, 2)

MARISA (a MILAGRI): Anda que con lo que tú has sido...

MARISA: ¡Con lo que tú has sido!

MILAGRI: ¡Con lo que yo he sido, que todos los días estrenaba un vestido nuevo! ¡Que no bajaba ni a comprar el pan sin pintarme!

MACA (a Marisa): Hay que ver, con lo que tú has sido. La más limpia. Ella era la más limpia. (Secuencia 10)

En la pieza se recurre frecuentemente, además, a referencias intertextuales a la tradición literaria y al cine, así como al juego en escenas de reflexión metateatral.

Marisa es reiteradamente llamada por sus amigas “Doña Perfecta” en irónica alusión al personaje galdosiano. Así también, el subtítulo de la segunda secuencia de la comedia -“Romancero de la perfecta cuñada”-, evoca a *La perfecta casada*, aquel muy difundido manual de preceptiva barroca de Fray Luis de León, aquí revertido en parodia: las instrucciones del fraile procuraban ofrecer infalibles fórmulas para la felicidad de los cónyuges, y señalaban a la mujer un supuesto camino de plenitud en mansa felicidad doméstica. Marisa, aunque sin conciencia de ello, aplica fóbicamente algunas de las fórmulas preceptuadas, y vive atrapada en su presente; indirectamente la pieza ironiza, además, con la larga pervivencia del manual, cuyas ideas básicas se aplicaron -más o menos modernizadas-, en la educación de las mujeres durante la etapa del franquismo.

La utilización del término “romancero” evoca, además, la larga tradición de poesía popular española: se suceden en este tramo de la pieza cinco extensos romances en octosílabos y rima consonante en los versos pares, en parte dialogados y en parte presentados coralmente, que exponen con chispeante humorismo las aptitudes domésticas de la perfecta cuñada. Constituyen un ciclo irónico, que parodia los ciclos heroicos del romancero clásico, contrastados ridículamente con los vulgares sucesos de la existencia cotidiana de Marisa.

En otro orden, se repite en nueve ocasiones la expresión “tan bueno” para hacer referencia a Manuel, el marido de Marisa; irónica anticipación de su resignada aceptación del final *ménage a trois* planteado por Marisa, cautivada por Jhon el mormón; remozada referencia intertextual, además, a Lázaro de Tormes y su aquiescencia a la relación de su mujer y el arcipreste, para asegurarse cama y comida caliente.

MARISA

Si quieres estar conmigo  
tiene que ser con el mormón incluido.  
Que esto es como las lentejas,  
o las comes o las dejas.

MACA

Y, claro, el Manuel, que para eso es muy hombre, cuando oye lo de las lentejas, ¿qué te crees que le dijo? (...) “Si hay lentejas que se quede el mormón, yo con tal de comer caliente...”

Son frecuentes también los referentes culturales de procedencia mediática radial y televisiva, más ligados a la tradición carnavalesca: versos de canciones populares (“Cuando nadie me ve”, “Hoy en mi ventana brilla el sol”, “Mujer, si puedes tú con dios hablar”); referencias puntuales a personalidades del mundillo del espectáculo (la Pepi Mayo, Miguel Bosé, la Claudia Chifer, Hug Grant); la presencia sonora de efectos que aluden al escenario carnavalesco (pitos, efecto fanfarria, trajes de brillos); así como también la reiterada mención de nombres propios de supermercados y marcas comerciales de artículos de alimentación y limpieza, en las que muchas veces resuena como un eco la muletilla televisiva: “Pato, pato, pato, / yo me quedo con el patooooo!!!!” (Secuencia final).

El juego escénico de la metateatralidad, presente en distintos momentos de la obra, permite a los personajes distanciarse de sí mismos, y contemplarse desde otra perspectiva. Así, las protagonistas juegan en algunos momentos escenas metateatrales, en que reproducen el suceso de la compra cotidiana, y sus diarios afanes y artilugios para *estirar* el presupuesto; Milagri se desdobra, en un momento, en el personaje de la cajera del supermercado, y sus amigas juegan el rol de clientas de la compra. Esta representación dentro de la representación desdibuja para el espectador los límites de la realidad “real”; lleva también al cuestionamiento de la existencia de una realidad única, y de una división clara entre ésta y la ficción. En última instancia, pone en evidencia la labilidad de la identidad humana: el hecho de que un personaje sea capaz de crear e interpretar a otro sirve como recordatorio de que incluso la identidad del ser humano es relativa; de allí que Marisa, Maca y Milagri puedan jugar en clave farsesca los mismos episodios que poco antes eran presentados como motivo de gran aflicción.

En este experimento teatral Álamo logra, en última instancia, trasladar al escenario lo propio de la fiesta de carnestolendas: desmontar el mundo, revelar la alteridad de las cosas, invertir el orden establecido. En su afán por hacer avanzar las experiencias y posibilidades escénicas, logra la fusión de géneros y disciplinas habitualmente distanciadas: la chirigota, las coplas populares y algunos esquemas de dramaturgia más tradicional. Así también, en la obra pueden escucharse voces usualmente silenciadas: las de las mujeres, los marginales, los inmigrantes ilegales, los deficientes. Mujeres que hablan en escena sin pelos en la lengua, utilizando a veces un registro tradicionalmente “permitido” a las voces masculinas, transgresoras de la organización jerárquica establecida; que recrean situaciones farsescas en las que todos se ríen de todo y de todos, pero que en última instancia se instalan como un espejo para que una sociedad se mire y reflexione sobre sí misma.

La parodia y la ironía -procedimientos característicos de la literatura carnavalizada-, abundan en la propuesta, y se manifiestan ya en el epígrafe inicial, un verso de Vladimir Maiakovski, que bien puede resumir el sentir de estas nerviosas mujeres: “La barca del amor chocó contra la vida cotidiana.”

## Bibliografía consultada por capítulos

### *Presentación*

- Ferrándiz, Martín Francisco (2007). “Exhumaciones y políticas de la memoria en la España contemporánea”. *Hispania Nova*. Revista de Historia Contemporánea. Separata N° 7. <http://hispanianova.rediris.es>
- Gullón, Germán (2006). “Novelistas nacidos en los años 60 y 70.” En: *Novela española contemporánea*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante.
- Sanz Villanueva, Santos (1996). “El archipiélago de la ficción.” En: *Insula* Número 589-590. El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio (50 aniversario *Ínsula*). Enero/Febrero.
- Valdivia, Pablo (2013). Edición e introducción a *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina, Madrid, Cátedra.
- Vilches de Frutos, María Francisca (2005). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Ámsterdam. Rodopi.
- Memoria, modernidad, políticas y estéticas en la narrativa española del nuevo siglo
- Estévez Regidor, Francisco (2016). “2015, asalto a la narrativa española”. *Insula*. Revista de Letras y Ciencias Humanas. Almanaque 2015. Número 832. Abril.
- Fernández Mallo, Agustín (2008). “No comprendo por qué nos sentimos solos”. Entrevista de Paolo Fava. En: <http://www.papelenblanco.com/tag/nocilla+lab>. 13 de marzo.
- Goytisolo, Juan (2001). “Vamos a menos. A propósito de la concesión del premio Cervantes a Francisco Umbral.” En *El País*. 10 enero. En: [http://elpais.com/diario/2001/01/10/opinion/979081208\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2001/01/10/opinion/979081208_850215.html)

- Gullón, Germán (2004). “La novela en España: 2004. Un espacio para el encuentro.” En: *Insula* Número 688. La novela española actual: ¿Un producto mercantil o un lugar de encuentro? Abril.
- Gullón, Germán (2006). “Novelistas nacidos en los años 60 y 70.” En: *Novela española contemporánea*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante.
- Herralde, Jorge (2004). “Un buen número de editores viven aterrorizados por su posible despido.” Entrevista de Nuria Azancot. *El cultural*. 15 enero. En: [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/8603/Jorge\\_Herralde](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/8603/Jorge_Herralde)
- Izquierdo José María (S/D). “Esquemas de Historia de la Literatura Española. Siglos XX-XXI. Generación de los noventa: Los autores de *Páginas amarillas*.” En: <http://folk.uio.no/jmaria/spania/sigloXX-XXI.html>
- Izquierdo, José María (2001). “Narradores españoles novísimos de los años noventa.” En: *Revista de estudios hispánicos*. Washington University, EEUU, N° 2, tomo XXXV, 99, 293-308.
- Izquierdo, José María (S/D). “Páginas amarillas. Jóvenes escritores españoles en los años noventa.” En: <http://www.uib.uio.no/uhs/sok/fag/RomSpr/infolenguatrapol/index.html>
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio (2009). “Puertas abiertas en la narrativa en lengua española.” En: *Insula*. Número 747. Marzo.
- Oleza Joan (2008). “De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: Posiciones de autor en la sociedad globalizada.” En: Siglos XX Y XXI. Memoria del I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. <http://163.10.30.203:8080/congresos/congresoespanyola/memoria1/Macciuci%20Raquel%20Presentacion.pdf>.
- Ródenas de Moya, Domingo (2007). “La narrativa española de 2006”. En: *Insula*. Número 724. Almanaque 2006. Abril.
- Sanz Villanueva, Santos (1996). “El archipiélago de la ficción.” En: *Insula* Número 589-590. El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio (50 aniversario *Ínsula*). Enero/Febrero.
- Valls, Fernando (2008). “La narrativa española en el 2007”. En: *Insula*. Número 735. Almanaque 2007. Marzo.
- Williams, Raymond (1982). *Cultura, sociología de la comunicación y arte*, Paidós, Buenos Aires, Barcelona, México.

## **La memoria cuestionada. Mecanismos de la memoria crítica en *El vano ayer* de Isaac Rosa**

Antolín, Enriqueta (1998). *Ayala sin olvidos*. Alfaguara. Madrid.

- Crespo, Mariano (2004). "Entrevista a Isaac Rosa" en mujeractual.com En: [www.mujeractual.com/entrevistas/rosa/index.html](http://www.mujeractual.com/entrevistas/rosa/index.html)
- De la Hoz, Pedro (2005). "El tiempo que vivimos es hijo de aquel vano ayer." Entrevista con Isaac Rosa. En *La Ventana. Portal informativo de la Casa de las Américas*, La Habana, Cuba. <http://laventana.casa.cult.cu/modules>. Julio.
- Habra, Hedy (2004). "Deconstrucción del tejido mítico franquista". En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. N° 28. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/mitofran.html>
- Rendueles, César (2004). "Isaac Rosa. La anamnesis del franquismo." En revista virtual *La dinamo*. <http://www.ladinamo.org/ldnm/articulo>. Noviembre Diciembre.
- Rosa, Isaac (2004). *El vano ayer*. Seix Barral Biblioteca breve. Barcelona.
- Rosa, Isaac (2006). "Empacho de memoria". En *El País*. Madrid. 6 de Julio.
- Rosa, Isaac (2008). "Trabajar cansa. Papelera periodística de Isaac Rosa." En: [isaacro-sa.blogspot.com](http://isaacro-sa.blogspot.com)
- S/D (2006). Entrevista a Isaac Rosa. En *La página definitiva*. Octubre. <http://www.lapaginadefinitiva.com/dbpolitica/transicion/26>.
- Vázquez Miguel, Pedro Simón. (1997) "Tal como éramos. Reeditada la Enciclopedia con la que ocho millones de españoles estudiaron en su infancia." En *El Mundo*. Madrid. 21 de octubre.

### **Dilución de las fronteras ante la memoria necesaria. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado.**

- Berlanga, Ángel (2009) "Los Santos Inocentes. Los niños apropiados por el franquismo según Benjamín Prado." En *Página 12. Suplemento Radar*. Buenos Aires. Domingo 10 de mayo. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5282-2009-05-10.html>
- Cerezo, Herme (2007). "*Mala gente que camina*, sí... pero no". En: *Siglo XXI. Diario Digital Independiente*. 28 de enero. <http://www.diariosigloxxi.com/texto-diario/mostrat/20456>
- Friera, Silvina (2009). "España fue el laboratorio de horrores del siglo XX." Entrevista con Benjamín Prado. En: *Página 12. Cultura y espectáculos*. Buenos Aires. Domingo 3 de Mayo. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-13730-2009-05-03.html>
- García, Luis (2002). "A la sombra de un ángel." Entrevista con Benjamín Prado En: *Literaturas.com*. Revista literaria independiente de los nuevos tiempos. <http://www.literaturas.com/BPradoentrevista.htm>

- García Urbina, Gloria (2006). "No basta con que calleemos. *Mala gente que camina*, de Benjamín Prado: Una reivindicación de la historia completa." En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Año XI N° 33. Julio octubre. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/malagen.html>
- Gullón, Germán (2006). "Novelistas nacidos en los años 60 y 70." En: *Novela española la contemporánea*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante.
- Habra, Hedy (2004). "Deconstrucción del tejido mítico franquista". En: *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. N° 28. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero28/mitofran.html>
- Martínez, María Victoria (2009). "Memoria, modernidad, políticas y estéticas en la narrativa española del nuevo siglo." En Actas del VI Encuentro Interdisciplinario "Las Ciencias Sociales y Humanas en Córdoba." Centro de Investigaciones Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. <http://publicaciones.ffyh.unc.edu.ar/index.php/6encuentro/article/view/175/227>
- Prado, Benjamín (2009a). *Mala gente que camina*. Buenos Aires. Alfaguara.
- (2009b). "Vidas robadas". En Elpais.com. Suplemento online del diario *El País*. Madrid. 3 de mayo.
- (2009c). 'En España no se quiere pasar la página de la historia sino arrancarla.' En *elmundo.es*. Diario *El Mundo*. Madrid. Suplemento cultural. 5 de mayo. [www.elmundo.es/elmundo/2009/05/05/.../1241526473.html](http://www.elmundo.es/elmundo/2009/05/05/.../1241526473.html)
- Ricœur, Paul (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Presentación de Ángel Gabilondo. Traducción de Gabriel Aranzueque. Universidad Autónoma de Madrid.
- Senabre, Ricardo (2006). *Mala gente que camina*. Benjamin Prado. En: El cultural. es. Diario *El Mundo*. Madrid. Suplemento cultural. [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/17155/Mala\\_gente\\_que\\_camina/](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/17155/Mala_gente_que_camina/)
- Soldevila Durante, Ignacio; Lluch Prats, Javier (2006) "Novela histórica y responsabilidad social del escritor: El camino trazado por Benjamín Prado en *Mala gente que camina*." En revista *Oliver*. Vol. 7 no. 8, p. 33-44. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de La Plata.
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona. Paidós Ibérica.
- Vives, Damián Blas (2009). "Literatura y derechos humanos: Gente mala que camina. No basta con que calleemos." En *Evaristo cultural*. Revista virtual de arte y literatura. Buenos Aires. Año 1. Número 7. <http://www.evaristocultural.com.ar/-%20EVARISTO%20Nro.%207%20-/index.htm>
- VVAA (1998) *¿Por qué recordar?* Foro Internacional Memoria e Historia. Unesco, 25 de marzo. La Sorbonne, 26 de marzo. Academia Universal de las Culturas. Granica. Bs.As. Barcelona. México. Santiago. Montevideo.



*Wikipedia*, enciclopedia libre. Artículo: “Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.” [http://es.wikipedia.org/wiki/Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica](http://es.wikipedia.org/wiki/Asociación_para_la_Recuperación_de_la_Memoria_Histórica)

## **Algunos aspectos del contacto intercultural en un relato de *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina**

Ahnfelt, V. (2008), *La recuperación de la identidad en la novela Sefarad de Antonio Muñoz Molina*, Tesis doctoral, Stockholm University. En: <http://kau.diva-portal.org/smash/get/diva2:623896/FULLTEXT01.pdf> (16-09-2014)

Aznar Soler, M. (2006), “El destierro intelectual. Vicente Lloréns y la historia de los exilios culturales españoles”, *El País*, miércoles 25 de octubre: [http://elpais.com/diario/2006/10/25/cvalenciana/1161803893\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2006/10/25/cvalenciana/1161803893_850215.html) (15-09-2014)

Baer, A. (2011), “Los vacíos de *Sefarad*. La memoria del Holocausto en España”, *Política y Sociedad* (Servicio de Publicaciones Universidad Complutense de Madrid), 48, 3. Pp. 501-518. <http://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/view/36416/36918> (15-09-2014)

*Biografías y Vidas. Enciclopedia biográfica en línea*. Artículo “Dolores Ibárruri (La Pasionaria)”. En <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/i/ibarruri.htm>. Consultado 6/12/2014.

Carrasco Muñoz, I. (2003), “La antropología poética como mutación disciplinaria”, *Estudios Filológicos*, 38. Pp. 7-17: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132003003800001](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132003003800001) (08-08-2014)

Charaudeau, Patrick (2005). “Lenguaje, acción, poder. De la identidad social a la identidad discursiva del sujeto”. En *Patrick Charaudeau - Livres, articles, publications*. <http://www.patrick-charaudeau.com/Lenguaje-accion-poder-De-la.html>. Consultado 17/10/2014.

Eco, Umberto (1981), *Lector in fabula: La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.

Herrera Wilson (2006). “Walter Benjamin: El materialismo histórico y la dialéctica de las imágenes”. En: Adolfo Chaparro (editor académico). *Los límites de la estética de la representación*. Bogotá. Universidad del Rosario. Pp. 182 a 210.

Hristova, M. (2011), *Memoria prestada. El holocausto en la novela española contemporánea: los casos de Sefarad de Muñoz Molina y El comprador de aniversarios de García Ortega*, Tesina de maestría doctoral en Filología hispánica. Universidad de Ámsterdam: [https://www.academia.edu/1618441/Memoria\\_prestada.\\_El\\_Holocausto\\_en\\_la\\_novela\\_espanola\\_contemporanea\\_los\\_casos\\_de\\_Sefarad\\_de\\_Munoz\\_Molina\\_y\\_El\\_comprador\\_de\\_aniversarios\\_de\\_Garcia\\_Ortega](https://www.academia.edu/1618441/Memoria_prestada._El_Holocausto_en_la_novela_espanola_contemporanea_los_casos_de_Sefarad_de_Munoz_Molina_y_El_comprador_de_aniversarios_de_Garcia_Ortega) (08-08-2014)

- López Navarro, M. (2006), “Estudio crítico de *Sefarad. Novela de novelas*”. En: Annali Online di Ferrara. Lettere. Vol 2. Pp. 75-111. <http://annali.unife.it/lettere/article/viewFile/91/46> (02-10-2014)
- Llamas Saíz, C. (2005), “Discurso oral y discurso escrito: una propuesta para enseñar sus peculiaridades lingüísticas en el aula de ELE”, *Actas del XVI Congreso Internacional de ASELE* (Asociación para la Enseñanza del Español como Lengua Extranjera). Pp. 402-411. [http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/asele/pdf/16/16\\_0400.pdf](http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/asele/pdf/16/16_0400.pdf) (08-10-2014)
- Lloréns Castillo, V. (1948), “El retorno del desterrado”. En: *Cuadernos Americanos* N° 40. Julio agosto. México. Pp. 216-233.
- (2003), “La discontinuidad cultural española”, en *Laberintos. Anuario de estudios sobre los exilios culturales españoles*. Consellería de Cultura, Educació y Esport. Generalitat Valenciana. Pp. 95-106.
- Mora, R. (2002), “Claudio Guillén da una lección magistral sobre el exilio, la identidad y la literatura”, *El País*, 14 de diciembre. [http://elpais.com/diario/2002/12/14/cultura/1039820401\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/12/14/cultura/1039820401_850215.html)
- Muñiz-Huberman, A. (2006), “Exilios olvidados: los hispanoamericanos y los hispanojudíos”, en Manuel Aznar Soler (coord.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*. Sevilla. Renacimiento.
- Valdivia, P. (2013), Edición e introducción a *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina. Madrid: Cátedra. Pp. 13-151.
- Vandebosch, Dagmar (2013). “Transnational Memories in Antonio Muñoz Molina’s *Sepharad*”. En: Lirias. Digital repository for KU Leuven Association research. <https://lirias.kuleuven.be/handle/123456789/413308>
- Velázquez García, Borja (2013). “El sonido de las mil y una noches.” En revista digital *Imprescindibles*. 17 de octubre.
- Vite E. (2012) “Por los caminos de la memoria en la obra de Marcel Proust”, *Estudios* 101, vol. X, verano. Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM. Instituto Tecnológico Autónomo de México. <http://biblioteca.itam.mx/estudios/.../EdgarVitePorloscaminosdelamemoria.pdf>

## **Relatos orales para vencer el olvido. Comentarios a “Copenhague”, de Antonio Muñoz Molina**

- Aguilar Fernández, Paloma (2007). “Los debates sobre la memoria histórica”. En *Claves de razón práctica*. N° 172. Universidad Nacional de Educación a Distancia. Facultad de Ciencia Política y de la Administración. [http://www.academia.edu/9740546/LOS\\_DEBATES SOBRE LA MEMORIA HISTORICA](http://www.academia.edu/9740546/LOS_DEBATES SOBRE LA MEMORIA HISTORICA)

- Ahnfelt, Vigdis (2008). *La recuperación de la identidad en la novela Sefarad de Antonio Muñoz Molina*, Tesis doctoral, Estocolmo, Stockholm University. En: *kau.diva-portal.org/smash/get/diva2:623896/FULLTEXT01.pdf*
- Cabo Aseguinolaza, Fernando (2012). *El lugar de la literatura española*, Colección *Historia de la Literatura Española*, dirigida por José Carlos Mainer, Barcelona, Crítica.
- Gracia Jordi, Domingo Ródenas de Moya (2011). *Historia de la literatura española: derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Colección *Historia de la Literatura Española*, dirigida por José Carlos Mainer, Barcelona, Crítica.
- Guillén, Claudio (2005). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Tusquets, Barcelona.
- Hansen, Hans Lauge (2007). “España y la otra cara de la modernidad europea: una lectura de “Sefarad” de Antonio Muñoz Molina”, en *Desde el Sur: el discurso sobre Europa. Actas del X Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica*, págs. 241-248. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2907803>
- Hristova, Marije (2011). “Memoria prestada. El holocausto en la novela española contemporánea: los casos de *Sefarad* de Muñoz Molina y *El comprador de aniversarios* de García Ortega”, Tesina de maestría doctoral en Filología hispánica, Universidad de Ámsterdam. <http://dare.uva.nl/document/342563>
- Levi, Primo (2002). *Si esto es un hombre*, Muchnik Editores, Barcelona.
- López Navarro, María Jesús (2006). *Estudio crítico de Sefarad, novela de novelas*, en *Annali Online di Ferrara - Lettere* Vol. 2, pp. 306 a 354.
- Muñiz Huberman, Angelina (2006). “Exilios olvidados: los hispanoamericanos y los hispanojudíos”, en Manuel Aznar Soler (coord.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Sevilla, Renacimiento.
- Muñoz Molina, Antonio (2013). *Sefarad. Una novela de novelas*, Madrid, Cátedra.
- Navío Castellano, Esther (2010). “Los múltiples rostros del exilio: *Sefarad*, de Antonio Muñoz Molina”, en *Exilio: espacios y escrituras. Actas del Congreso Internacional “Espacios y escrituras del exilio”*. [http://www.academia.edu/914416/Los\\_m%ltiples\\_rostros\\_del\\_exilio\\_Sefarad\\_de\\_Antonio\\_Mu%C3%91oz\\_Molina](http://www.academia.edu/914416/Los_m%ltiples_rostros_del_exilio_Sefarad_de_Antonio_Mu%C3%91oz_Molina)
- Todorov, Tzvetan (2000). *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- Urteneche, Gonzalo (2013). “Historia, memoria y testimonio: un aporte teórico para el tratamiento de la palabra de las víctimas en los relatos sobre el pasado reciente”. *Actas de las XIV Jornadas Interescuelas de Departamentos de Historia*. Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Cuyo. 2 al 5 de octubre. [http://www.academia.edu/8693574/Historia\\_memoria\\_y\\_testimonio\\_un\\_aporte\\_te%C3%B3rico](http://www.academia.edu/8693574/Historia_memoria_y_testimonio_un_aporte_te%C3%B3rico)
- Valdivia, Pablo (2013). “Edición e introducción a *Sefarad*”, de Antonio Muñoz Molina, Madrid, Cátedra.

## **Nuevas dramaturgias. Antonio Álamo en los márgenes de la teatralidad**

- Álamo, Antonio (2007) “¿Por qué es necesario el teatro?”. *Las puertas del drama*. Revista de la *Asociación de Autores de Teatro*. Número 29. Siglo XXI. Invierno. <http://www.aat.es/pdfs/drama29.pdf>
- Álamo, Antonio (2007a). “Entre los muertos”. Sinopsis de “Cantando bajo las balas”. Dossier de prensa de *K producciones* productora teatral. Febrero. Bilbao. <http://www.kproducciones.com/CBB/dossiercbb.pdf>
- Álamo, Antonio (2007b). “Reflexiones después de un estreno”. Dossier de prensa de *K producciones* productora teatral. Febrero. Bilbao. <http://www.kproducciones.com/CBB/dossiercbb.pdf>
- Arribas, Rubén A. (2004). “Antonio Álamo: Mi familia ideal tendría rasgos africanos”. Revista *Teína*. Revista electrónica de cultura y sociedad. Valencia. <http://www.revistateina.es/teina/web/teina6/lit6imp.htm>
- Durán, Valerio (2008). “Entrevista a Antonio Álamo: Dramaturgo y Director del teatro Lope de Vega”. En *Ícono 14*. Revista de comunicación y nuevas tecnologías. Universidad Complutense de Madrid. N° 10.
- Liddell, Angélica (2005). *Mi relación con la comida*. Madrid. SGAE.
- Perales, Liz (1999). “Antonio Álamo. Tengo pesadillas con mis obras”. En *El Cultural*, suplemento del diario *El mundo*. Madrid. [http://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=18204](http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=18204)
- Pita, Elena (1997). “La nueva cosecha. Antonio Álamo. Breve historia de la inmortalidad”. En *La Revista de El Mundo*. Madrid. <http://www.elmundo.es/larevista/num84/textos/escr3.html>
- Sánchez Velasco, Arturo (1997). “Un diagnóstico de la humanidad”. Reseña de *Los enfermos, de Antonio Álamo*. En *Ars theatra*. Edicions BITZOC, Palma de Mallorca.
- Serrano, Virtudes (2002). “Antonio Buero Vallejo en perspectiva”. 1ª ed. Murcia, Cajamurcia, Obra Social y Cultural, 2001, pp. 259-268. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr49n1>

## **Los enfermos, certera diagnosis del siglo que pasó**

- Álamo, Antonio (2011). *Trilogía del poder. Los borrachos. Los enfermos. Yo Satán*. Madrid. Bolchiro.
- Bobes Naves, M. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- De Toro, Fernando (1987). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires. Galerna.

- Hopkins, Cecilia (2008). "La administración del miedo. Entrevista a la directora Iris Pedrazzoli". 20 de septiembre. *Página 12*. Buenos Aires.
- Kowzan, Tadeusz (1992). *El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo*. Caracas, Monte Ávila Editores.
- Pellettieri, Osvaldo (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires. Galerna.
- Perales, Liz (1999). "Antonio Álamo. Tengo pesadillas con mis obras". En *El Cultural*, suplemento del diario *El mundo*. 14 de noviembre. Madrid. [http://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=18204](http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=18204)
- Rubio Montaner, Pilar (1990). "La Acotación escénica. Transferibilidad y *Feedback*. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos". En *Anales de Filología Hispánica*, Vol.5, 1990, págs. 191-201. <http://revistas.um.es/analesfh/article/view/57821/55701>
- Sánchez Velasco, Arturo (1997). "Un diagnóstico de la humanidad". Reseña de *Los enfermos, de Antonio Álamo*. En *Ars theatra*. Edicions BITZOC, Palma de Mallorca.
- Serrano, Virtudes (2001). "Antonio Buero Vallejo en perspectiva." 1ª ed. Murcia, Cajamurcia. Obra Social y Cultural. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/antonio-buero-vallejo-en-perspectiva--0/>
- Tordera Sáez, Antoni (1978). "Teoría y técnica del análisis teatral", en A.A.V.V., *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra.
- Viale, Adrián (2008). "Perpetradores del Holocausto: una aproximación historiográfica al estudio de los hombres comunes". Trabajo de evaluación del seminario "Las políticas de exterminio durante y bajo el Tercer Reich, sus prácticas genocidas y la Solución Final (1933-1945)". Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires. En <https://www.yadvashem.org/yv/es/education/university/pdf/viale.pdf>

## **Modalidades discursivas y de adaptación en *Nata soy* y *Yo, Satán*, de Antonio Álamo**

- Álamo, Antonio (2005). *Nata Soy*. Barcelona. Debolsillo editorial.
- Álamo, Antonio (2006). "Cuaderno de bitácora. *Yo, Satán*". En *Las puertas del drama*. Revista de la Asociación de Autores de Teatro. XXI. Verano. Número 27
- Álamo, Antonio (2011). *Trilogía Del Poder: Los borrachos; Los enfermos; Yo, Satán*. Bolchiro. Madrid.
- Apolo, Ignacio (2010). "Versión y adaptación teatral: de la narrativa a la dramaturgia." En *Cuadernos de picadero* N° 19. Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro. Abril. <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno19.pdf>

- Arellano, Ignacio (1998). "Del relato al teatro: la reescritura de El curioso impertinente cervantino por Guillén de Castro". *Criticón*, 72, pp. 73-92. [http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/072/072\\_075.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/072/072_075.pdf).
- Baixas, Joan (2001). No todos los actores tiene corazón: titeres y objetos. Scenic Drive. Ministerio de Educación y Cultura de España. Aula Visual, vídeos para tus clases. <http://www.educarchile.cl/Portal.Base/Web/VerContenido.aspx?ID=139014>
- Corrales Arias, Adriano (2003). "La categoría temporal como clave hermenéutica para comprender el arte contemporáneo y su incidencia en el teatro." En revista *Comunicación*, Vol. 12. Año 24, No.1-2, enero-diciembre.
- Escalante, Ximena (2006). *Los Andaluces, Esos Raros: Seis Dramaturgos Contemporáneos*. Textos de Difusión Cultural. Serie La Carpa. México. UNAM.
- Estébanez Calderón, Demetrio (2006). *Diccionario de Términos Literarios*. Madrid: Alianza.
- Floek, Wilfried (2004): "El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la posmodernidad", en revista *Iberoamericana*, IV, 14. <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/.../Iberoamericana/14-floek.pdf>
- Gullón, Germán (2006). "Novelistas nacidos en los años 60 y 70." En: *Novela española contemporánea*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante.
- Izquierdo, José María (2001). "Narradores españoles novísimos de los años noventa." En: *Revista de estudios hispánicos*. Washington University, EEUU, N° 2, tomo XXXV, 99, 293-308.
- Kartun, Mauricio (2001). *Escritos*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.
- Koss, María Natacha, Alejandro Tantanián (2005). *Foollyk: Teatro I*. Buenos Aires. Ediciones Colihue.
- Laurence, Araceli (2010). "Los pequeños burgueses de Máximo Gorki (versión de Mauricio Kartun): el proceso de adaptación teatral." En *Dramateatro*. Revista digital. Buenos Aires. [http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve\\_respaldo/ensayos/n\\_0021/alaurence.html](http://www.dramateatro.arts.ve/dramateatro.arts.ve_respaldo/ensayos/n_0021/alaurence.html)
- Mayorga, Juan (2001). "Misión del adaptador". En *El monstruo de los jardines*. Madrid. Fundamentos.
- Ordaz Pablo (2013). "El Papa anuncia su renuncia el próximo 28 de febrero por razones de salud". En *El país internacional*. Madrid. 11 de febrero. [http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/11/actualidad/1360580038\\_865243.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2013/02/11/actualidad/1360580038_865243.html)
- Otaiza Vásquez Edgar. Detrás de la renuncia de Benedicto XVI Lunes, 25 de febrero de 2013. Analítica. Com. <http://www.analitica.com/va/sociedad/articulos/2415226.asp>

- Rodríguez-Miaja, Fernando E. (1995). "La voz de las campanas". Memoria 1995 – 1996 de la Sociedad de Historia Eclesiástica Mexicana; páginas 73-96. [http://www.alconet.com.ar/varios/mitologia/leyendas/la\\_voz\\_de\\_las\\_campanas.html](http://www.alconet.com.ar/varios/mitologia/leyendas/la_voz_de_las_campanas.html)
- Sáez Raposo Francisco (2011). "Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad." En: *Teatro de palabras: revista sobre teatro áureo*, N.º. 5, págs. 29-39. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3718366>
- Sanz Villanueva, Santos (1996). "El archipiélago de la ficción." En revista *Insula* N.º 589-590. El espejo fragmentado. Narrativa española al filo del milenio. Enero/Febrero.
- (2002). "Nata soy. Antonio Álamo." En *El Cultural*. Madrid. 09 de enero. [http://www.elcultural.es/version\\_papel/LETRAS/3893/Nata\\_soy](http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/3893/Nata_soy)
- Serrano, Virtudes (2001). "Antonio Buero Vallejo en perspectiva." 1ª ed. Murcia, Cajamurcia. Obra Social y Cultural. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/antonio-buero-vallejo-en-perspectiva--0/>
- Ubersfeld, Anne (1998). *Semiótica teatral*. Editorial Cátedra. Madrid.
- Vallines, Eva (2008). "Dramaturgia española contemporánea." En *La Ratonera*. Revista asturiana de teatro. Número 24. Septiembre. [http://www.la-ratonera.net/numero24/n24\\_dramaturgia.html](http://www.la-ratonera.net/numero24/n24_dramaturgia.html)
- Vilches de Frutos, María Francisca (2005). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Ámsterdam. Rodopi. <http://books.google.es/books?id=Imzv p2TgHKwC&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>
- Yukelson, Ana G. (2010). "Continuidad entre teatro y narrativa. (Apuntes sobre algo que trasciende)". En *Cuadernos de picadero* N.º 19. Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro. Abril. <http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/cuaderno19.pdf>

### ***La maleta de los nervios*, de Antonio Álamo: exploración de la teatralidad en una comedia coral**

- Álamo. Antonio (2009). *La maleta de los nervios*. Versión de estreno, 24 de octubre.
- Bajtín. Mijail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Barcelona. Barral.
- Cocimano, Gabriel (2001). "El sentido mítico y la metamorfosis de lo cotidiano en el carnaval." *Gazeta de Antropología*, N.º. 17. Universidad de Granada.

- Chirigóticas (2009). *Dossier del estreno de "La maleta de los nervios"*. Estrenada el 24 de octubre de 2009 dentro del "XIV Festival Internacional Madrid Sur." Teatro José Monleón de Leganés, Madrid. En: [www.chirigoticas.es/intranet/.../Dossier%20La%20Maleta%20def.doc](http://www.chirigoticas.es/intranet/.../Dossier%20La%20Maleta%20def.doc)
- Diverso, Gustavo (1989). *Murgas. La representación del carnaval*. Montevideo.
- Floek, Wilfried (2004): "El teatro actual en España y Portugal en el contexto de la posmodernidad", en revista *Iberoamericana*, IV, 14. <http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/.../Iberoamericana/14-floeck.pdf>
- Fontcuberta, Isaura G. (2011). "La maleta de los nervios' viene cargada de humor". Diario *El mundo*, Madrid, martes 19 de abril. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/12/ocio/1302608114.html>
- Gray, María (2011). *Claves y estrategias metateatrales. Una propuesta para el estudio y práctica del metateatro en la contemporaneidad*. Madrid. O Grelo. [http://www.anagnorisis.es/pdfs/castro\\_gonzalez.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/castro_gonzalez.pdf)
- López Mozo, Jerónimo (2006). "El teatro español ante el siglo XXI." Revista *Monteagudo*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. 3º Época. Núm 11. Págs. 41-54.
- Pérez, Sara (2011b). "Humor se escribe con 'm'". Diario *El mundo*, Madrid, martes 19 de abril. En: <http://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/18/ocio/1303124434.html>
- Toro, Alfonso de (2004). "Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico." En Toro, Alfonso de (ed.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid - Frankfurt, Iberoamericana - Vervuert.
- Vilches de Frutos, María Francisca (2005). *Mitos e identidades en el teatro español contemporáneo*. Ámsterdam. Rodopi. <http://books.google.es/books?id=lmzv p2TgHKwC&printsec=frontcover#v=onepage&q&cf=false>
- Viñas Piquer, David (2000) *Historia de la Crítica Literaria*. Barcelona, Ariel. Cap. "Principales conceptos bajtinianos", p. 462 – 470.





## La larga sombra del pasado reciente

Estudios de Literatura Española del nuevo siglo

María Victoria Martínez

El presente volumen es una selección de trabajos de la autora que dan cuenta de una labor continuada en producción académica, docencia e investigación, desarrollada durante años de labor en la disciplina en diferentes ámbitos y niveles. Se trata de textos críticos sobre diversas obras de autores peninsulares, publicadas en torno a la primera década del nuevo siglo; textos icónicos -representativos de miradas críticas, a veces encontradas-, sobre algunos de los temas clave de la actualidad española, tales como el lugar de la literatura en el presente y su relación con la memoria, la búsqueda de la identidad, la política y la historia.

En el marco de este complejo de planteos y problemas se repite la preocupación por la memoria, y su intersección con la historia, uno de los grandes temas en el ámbito cultural europeo de las últimas décadas; una preocupación que en España se centró particularmente en la larga sombra del pasado reciente, y en la herencia de la guerra civil y la dictadura franquista. Los “fantasmas del invierno”-según los denominara Luis Mateo Díez en una memorable novela de 2004, habitantes del sórdido paisaje social, simbólico y emocional de la posguerra española-, han emergido con insistencia en la última producción literaria peninsular, como una preocupación recurrente en diferentes conciencias creadoras; así, la memoria colectiva de los hechos recientes se muestra altamente fragmentada en un amplio prisma de lecturas e interpretaciones. En este marco es posible reconocer, así también, el interés de ciertos intelectuales por reinsertar a España en el marco de una cultura común de la memoria europea, a fin de superar definitivamente el aislamiento impuesto durante décadas por el régimen franquista; un nexo que pasa, según veremos, por la historia del exilio y el destierro republicanos, como elementos de una historia común compartida con Europa.

Colección  
Académico-Científica

ISBN 978-987-688-190-6

e-book

UniRío  
editora



Universidad Nacional  
de Río Cuarto