

HELENA TORNERO

TEATRO DE LA MEMORIA

ÓMNIBUS TEATRO, 17



PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección ÓMNIBUS TEATRO, 17

© De los textos, Helena Tornero, 2023

© De la traducción al español de *Apaches y Mañana*, Pablo Conesa

© De esta edición, Festina Lente Ediciones, S. L. U., 2023

Todos los derechos reservados.

Primera edición: noviembre, 2023

Publicado por Punto de Vista Editores

C/ Mesón de Paredes, 73

28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com

puntodevistaeditores.com

[@puntodevistaed](https://www.instagram.com/puntodevistaed)

Director de la colección: Felipe Díez

Coordinación editorial: Miguel S. Salas

Corrección: Luis Porras Vila

Diseño de cubierta y de colección: Joaquín Gallego

ISBN: 978-84-18322-93-8

Thema: DD

Depósito legal: M-19888-2023

Impreso en España – *Printed in Spain*

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. www.conlicencia.com

Sumario

PRÓLOGO

La memoria, esa cosa que molesta 9

OBRAS

Apaches 33

Búnker (Como la gris mayoría de los mortales) 107

No hables con extraños 141

Fascinación 219

Mañana 281

La memoria abre expedientes que el derecho
o la historia dan por cancelados.

WALTER BENJAMIN

No vamos a guardar silencio porque tenemos memoria.
El teatro es un arte de la memoria.

JUAN MAYORGA

De pequeña fui una niña molesta. Hacía muchas preguntas, hablaba mucho. En casa hablábamos todos mucho. Éramos cinco hijos de padre ferroviario y madre modista. Una hermana mayor, dos gemelas y dos gemelos. Cuando nacieron mis hermanos menores, el segundo par de gemelos, mis padres ni siquiera habían cumplido los treinta años. Puntualizo todo eso simplemente para dar una idea del nivel de estrés que debían de acumular mis padres. Claro que, en aquella época, a eso no se le llamaba estrés. Era más bien un «la vida es así». Te aguantabas y punto. En casa éramos muchos. Y hablábamos sin parar. Era, creo, nuestra manera de conseguir un poquito de atención. Había que hablar, con rapidez, y asegurarse de decir algo interesante. La competencia era terrible. Así que, en realidad, ser molesta era una forma de supervivencia. Ahora me doy cuenta de que, en el fondo, eso ha formado parte de mi escritura. También ha sido a veces molesta. Algunos de mis textos molestan a ciertas personas. Me refiero especialmente a aquellos en los que me he dedicado a explorar ese territorio escurridizo de la memoria. Imagino que eso sucede porque cada uno de nosotros ha fabricado su propia memoria, y a veces la memoria de los otros consigue que los cimientos de la nuestra se tambaleen. No suele gustar mucho ver cómo se tambalean los cimientos de algo que ha costado tanto construir.

Y ahora que tengo que escribir un prólogo sobre la memoria percibo que, en realidad, me es muy difícil explicar no ya qué es la memoria en sí —a eso ya ni siquiera aspiro, no soy una experta ni una teórica del tema—, sino simplemente qué es la memoria para mí. Juro que llevo días, meses dándole la vuelta al tema. Me cuesta mucho encontrar esas palabras precisas que consigan exponer con claridad qué significa para mí la memoria. Y, sobre todo, qué significa en relación con el teatro que escribo o que intento escribir, porque en realidad para mí la escritura teatral, el texto teatral, no deja de ser un intento. Un intento de algo eternamente inacabado. Y las autoras, o los autores vivimos, creo, con eso. Siempre está ahí. El texto teatral como el camino hacia un lugar al que quieres llegar. Al que nunca acabas de llegar del todo.

¿Qué es la memoria? ¿Cómo hablar de ella? Cuando más pienso en ello, más lejos de mi alcance parece que se encuentra la respuesta.

Llevo meses peleándome con este prólogo y no consigo escribir nada que, creo, merezca la pena. Y mi desesperación es aún mayor porque tengo en gran estima a las personas que me lo encargaron. No solo me parecen dos personas maravillosas, gente con quien siempre te apetece mantener una conversación sobre la vida y el teatro. Además, son personas valientes con una incansable labor para con el teatro, ese arte que no siempre goza de amistades. Ellos, en cambio, sí son amigos del teatro, asumen sus riesgos por él. Por eso necesito escribir algo que realmente merezca la pena. Llevo meses peleándome con las palabras. Pero, como prometí escribir un prólogo y lo prometido es deuda, voy a intentar hacer memoria —nunca mejor dicho— de los momentos en los que escribí cada uno de los textos teatrales que forman parte de este volumen que Alberto Vicente y Felipe Díez han tenido la gentileza y la valentía de publicar —porque en este país se necesita valentía para publicar, y más aún para publicar teatro—. Serán, por lo tanto, fragmentos de una memoria de escritura. Fragmentos que serán, a su vez, intentos eternamente inacabados.

UNO: LA MEMORIA ES UN HUEVO

Nací en el hospital de Figueres. Una de las imágenes más conocidas de Figueres es la fachada del Museo Dalí, coronada por huevos gigantes. El huevo era un símbolo muy importante para Dalí, casi una obsesión.

Resumía, según él, el origen de todo. (Lo sé, el huevo como origen de todo no es una observación muy original. Pero viene a cuento con mi historia.) Resulta que tengo un recuerdo de infancia que también incluye un huevo. Es un huevo de tamaño real, mucho más humilde. Y ahora, haciendo memoria, creo que para mí fue el origen de algo. De algo que aún no conocía. Pero, como dijo Harold Pinter, «our beginnings never know our ends».¹

Años ochenta. Camino con mi abuelo por las calles de Figueres. Debo de tener unos diez años. Nos cruzamos con un señor de su edad. Se saludan efusivamente y hablan un rato entre ellos. Yo los miro sin entender muy bien de qué conversan. Finalmente, el amigo de mi abuelo se dirige a mí con una gran sonrisa y me dice, como si esa frase lo explicara todo: «Hace muchos años, tu abuelo me regaló un huevo». Yo pregunto: «¿Un huevo de gallina?». Los dos asienten, sonrientes. El amigo añade: «Ese huevo me salvó la vida». Mi abuelo replica que está exagerando, pero lo dice sonriente. Yo también sonrío para no quedar fuera de lugar. No entiendo cómo puede un triste huevo salvar la vida a alguien. No entenderé nada durante años. Por aquel entonces, mi abuelo es simplemente mi abuelo. Sé que tiene un huerto. Sé que ha sido carretero, como su padre y su abuelo, hasta que los coches y los tractores entran en escena. Sé que tendrá que cambiar el oficio de construir carros por el de cartero del pueblo. (De carretero a cartero solamente hay dos letras de diferencia. Nada, una curiosidad.) Mi abuelo es un hombre menudo y alegre, curioso como un niño. Sé que adora la música, las plantas, los árboles y contar historias. Y sé que antes, mucho antes de mi nacimiento, salvó la vida de alguien con un huevo. El cómo, cuándo y porqué será un enigma para mí durante muchos años.

Ahora viene cuando vamos dando saltos en el tiempo.

DOS: LA MEMORIA ES UNA CANCIÓN (2002)

Finales de los años noventa. Estoy en casa de mis abuelos. Mi abuelo canturrea una canción. Nunca se la he oído antes. Es una especie de vals de taberna. Le pregunto de dónde la ha sacado y me responde que la cantaban en el frente. En la guerra. Yo sé que mi abuelo ha estado en la guerra, pero en casa no se conversa mucho de ello. Ese día

1 «Nuestros principios nunca conocen nuestros finales».

sí empiezo a preguntar. Y mi abuelo empieza a hablar. La guerra. La derrota. La prisión. El campo de concentración. El hambre. El retorno. Palabra a palabra, mi abuelo ya no es solo mi abuelo, es la historia que habla, una historia viva. La abuela nos escucha desde la cocina. Parece algo molesta. «Son historias tristes», dice. Pero mi abuelo ya tiene casi noventa años y ha perdido el miedo. Parece incluso contento de poder hablar de ello. Yo escucho, con los oídos y los ojos muy abiertos, anécdotas que parecen procedentes de una película. Pero no es una película. Y el protagonista no es un actor, es mi abuelo. En ese momento he acabado un curso de escritura teatral, y le pido permiso a mi abuelo para escribir a partir de sus vivencias. Mi abuelo dice: «Claro. Vuelve la semana siguiente. Trae una grabadora». Y así lo hago. El resultado de ese proceso es la primera obra de teatro que escribo entera. Tiene nombre de canción, la canción que canturreaba mi abuelo el día en que empecé a preguntar. *El vals de la garrafa* tiene todos los defectos y virtudes de una primera obra. Hay más de veinte personajes, lo que indica la poca conciencia de economía en la escritura que en esos momentos tiene su autora a la hora de pensar en la escenificación. Sin embargo, la obra recibe un premio, el Premio Joan Santamaria, y es publicada en una pequeña colección por la Asociación de Actores y Directores Profesionales de Cataluña (AADPC). Años más tarde, una compañía no profesional la lee y decide escenificarla. Mi abuelo, entusiasmado, viene con medio pueblo a verla: alquilan un autobús y consiguen llenarlo de vecinos y amigos, muchos de la edad de mis abuelos. Personas que han vivido esas historias que ven en escena. Entre ellos está el amigo de mi abuelo que me había dicho aquella frase, entonces enigmática para mí: «Tu abuelo me regaló un huevo». Esa escena está en la obra, mi abuelo acabó explicándomela. Él era de un pueblo vecino. Se conocían de ir juntos a las fiestas mayores de la comarca. No estuvieron juntos en el frente, pero se encontraron por casualidad en un campo de concentración franquista, como prisioneros. El muchacho estaba muerto de hambre, les daban muy poca comida. Ese día, mi abuelo había conseguido unos pocos huevos a cambio de un reloj que había logrado salvar escondiéndolo dentro de su zapato. Y le regaló uno de esos huevos, que el otro bebió con avidez, agradecido. La escena, que ellos mismos protagonizaron y esa noche reviven al verla representada en ese escenario, tiene un punto de comicidad, aunque el

trasfondo sea totalmente dramático. Observo cómo ríen y lloran. Ese es mi recuerdo de esa noche. El público riendo, llorando, sacando sus pañuelos. Ver a un público emocionarse por un relato en la construcción del cual yo misma he participado cambia algo dentro de mí.

Mi abuelo siempre dijo que ese había sido uno de los mejores días de su vida, una especie de regalo. Pero en realidad el regalo me lo dio él a mí. Aprendo dos cosas esa noche. La primera, que las historias son importantes, que poner palabras a la memoria silenciada es importante. La segunda, que eso es lo que quiero hacer el resto de mi vida: escribir teatro. Articular palabras y acciones en el tiempo y el espacio para generar risas y llantos y reflexiones y preguntas al público. Así es como decido estudiar este oficio más seriamente, y me presento a las pruebas de la especialidad de Dirección y Dramaturgia en la ESAD del Institut del Teatre de Barcelona. Abandono un trabajo estable y bien pagado, lo cual horroriza a mis padres, pero a mí me llena de alegría y entusiasmo, a pesar de las dificultades económicas e incertidumbres que ese cambio de vida supone.

Así, como mi abuelo había aprendido de su padre y su abuelo, ambos carreteros, el oficio de elegir la madera adecuada, cortarla, trabajarla y transformarla para construir un carruaje, yo decido aprender el oficio de construir historias. En el fondo, me gusta pensar que he continuado con el trabajo de mi abuelo, aunque con otros materiales. Hay algo de carpintería en la construcción de obras de teatro. En inglés, las palabras *cartwright* y *playwright* no están tan alejadas: la primera define el oficio que se dedica a forjar o construir carros; la segunda, el oficio que se dedica a forjar o construir obras. Esta me gusta más que la palabra *playwrite*, que se queda solamente con el concepto de la escritura. Me parece más apropiado pensar en que nuestro trabajo posee algo de oficio artesano, más físico. Las palabras que escogemos, adecuamos, trabajamos y transformamos para construir nuestras historias van a ocupar un tiempo y un espacio más allá del papel, en tres dimensiones. Es algo muy físico en realidad.

Escribiendo ese fragmento, veo cómo esa canción desconocida cambió mi vida. Coincidió con ese momento en el que nuestra relación con la memoria histórica empezó a cambiar. Ahora sé que en este país mucha gente no comenzó a hablar sobre la represión hasta finales de los años noventa. Se necesitan unos años para perder el miedo a

hablar después del terror generado por una larga dictadura. Ahora sé también que una obra te lleva a otra. Para escribir *El vals de la garrafa*, entrevisté a diversas personas. Una de ellas es Teodor Garriga, locutor de radio durante la República, que tomó el camino del exilio hacia Francia cuando las tropas franquistas entraron en Barcelona. Cuando le conocí, Teodor tenía ya más de noventa años y fumaba un cigarro detrás de otro en el piso donde le entrevisté, en el barrio de la Barceloneta. Ese día, ni él ni yo sabíamos aún que una frase de aquella primera conversación acabaría siendo el origen de un texto teatral años más tarde.

TRES: LA MEMORIA SON UNOS OJOS (*APACHES*, 2009)

Entrevisto a Teodor en su piso de la Barceloneta. Teodor Garriga fue locutor de Ràdio Associació de Catalunya entre 1932 y 1939. Como miles de republicanos, huyó a Francia y pasó por el campo de Argelers-sur-mer. Acabó instalándose en una localidad no muy lejos de Perpignan, donde colaboró con la resistencia francesa durante la ocupación nazi. No volvió a Barcelona hasta el fin de la dictadura franquista. Nada más empezar la entrevista, un gesto me llama la atención. De vez en cuando, Teodor cierra los ojos brevemente para abrirlos de nuevo. Su mirada vuelve a ser normal hasta que, al cabo de un rato, se repite de nuevo el mismo gesto. Él me dice que no tenga miedo. Es un gesto, me explica, gravado para siempre en sus ojos a raíz de una situación que vivió en el pasado, durante su exilio en Francia. El miedo ante el peligro de ser ejecutado por un grupo de soldados alemanes dejó ese rastro reflejo impreso en su cuerpo para siempre. Esa y muchas otras historias de la vida de Teodor Garriga aparecen documentadas en su libro de memorias *La meva vida i Ràdio Associació de Catalunya* (*Mi vida y Radio Asociación de Cataluña*, 1998). Muchas de estas me las contaré directamente ese día o en posteriores encuentros: la presencia de George Orwell, apostado frente al edificio de Ràdio Associació de Catalunya durante los llamados Hechos de Mayo de 1937, por ejemplo, es una de las más destacadas. «Recuerdo que enfrente estaba ese soldado rubio inglés, que luego fue un escritor famoso». Una vez más, la historia viva en la voz contundente de un hombre de radio. De vez en cuando le llamo y charlamos un rato. Bromeamos. Tiene buen sentido del humor. Por aquel entonces aún puede leer bien. Le encanta hablar

de los libros que está leyendo. Lee las primeras versiones de *El vals de la garrafa* y la novela infantil *El ladrón de libros*.² Me anima, entusiasmado, a continuar escribiendo.

En 2003, supero los exámenes de acceso del Institut del Teatre y empiezo los estudios de dirección escénica y dramaturgia. Creo que es en segundo o tercer curso cuando, en Antropología, una de mis asignaturas favoritas, el profesor nos encarga un trabajo. Escojo el tema del miedo. Es entonces cuando vuelve a mí la imagen de esos ojos que se cierran. La memoria del miedo. La inscripción en unos ojos de aquel instante de pánico congelado en el tiempo. Las lecturas y reflexiones durante la elaboración de ese trabajo acaban desembocando, años más tarde, en el texto de *Apaches*. Lecturas como el ensayo *Discurso sobre la servidumbre voluntaria*, de Étienne de la Boétie; la novela autobiográfica *Sin novedad en el frente*, de Erich Maria Remarque; o el estudio *Anatomía del miedo*, de José Antonio Marina.

También vuelven a mi mente otras conversaciones con personas que han vivido una guerra. A los veinte años me enrolé como azafata en un barco de crucero por el Mediterráneo. En esa época la tripulación estaba formada en parte por jóvenes procedentes de la antigua Yugoslavia. Explicaban situaciones atroces. Algunos de ellos tenían pesadillas recurrentes. Años más tarde estuve trabajando también con personas que habían vivido otras guerras, Irak y Mozambique entre ellas. Sin ser capaz de explicar cómo, creo que todas esas lecturas, reflexiones y conversaciones fueron sentando las bases de la ficción que acabé escribiendo. Recuerdo un comentario bastante clave de una de esas personas que vivió la guerra siendo un niño. Decía que sí, que ciertamente había sido una guerra terrible, pero que él era un niño y jugaba. Esta fue la clave para el personaje principal de *Apaches*. Gabriel es un niño que juega. Lee historias, imagina y se entretiene en un mundo que ha perdido toda normalidad. Étienne, su padre, desaparecido, le regala un diccionario que él utiliza para dar sentido a un entorno bastante falto del mismo. Toda la obra está construida a partir de la estructura de un diccionario, desde la A hasta la Z. Es una especie de juego que decido empezar: dejar que la misma estructura del diccionario vaya trazando el camino de la historia. En algunos momentos es algo engorroso, pero también me proporciona algunas sorpresas.

2 Publicada en la versión original catalana *El lladre de llibres* (Ed. Planeta & Oxford, 2005).

Especialmente, hacia el final del abecedario, cuando hay menos palabras a escoger. Descubrir la palabra *yperita*, por ejemplo, me ayuda a solucionar el recorrido del personaje de Michel, el abuelo de Gabriel. Todo el texto de *Apaches* gira en torno a las diferentes estrategias que tienen los humanos al gestionar las emociones, especialmente el miedo. Pero no había conseguido aún descifrar el origen de los miedos y conflictos del abuelo de Gabriel. La *yperita* es una sustancia gaseosa que fue utilizada por los alemanes en la Primera Guerra Mundial, en la cual Michel había participado. El juego del diccionario llegó a lugares insospechados para la escritora.

Otro elemento importante en *Apaches* es el homenaje a todos los grandes clásicos de las novelas de aventuras, libros que leí durante mi infancia con la misma devoción que Gabriel. Robert Louis Stevenson, Julio Verne, Mark Twain son parte del universo de Gabriel como también lo fueron del mío, aunque este no estuvo, obviamente, atravesado por una guerra. Finalmente, el personaje de Teo es, con claridad, un homenaje a Teodor Garriga y a todos los exiliados de la república que llegaron a Francia tras huir del franquismo y acabaron topándose con el nazismo.

En 2009, *Apaches* ganó el Premio de Teatro 14 de abril del Memorial Democràtic. Durante la entrega del premio, un miembro del jurado comentó una frase que sigue siendo muy actual: «No debemos olvidar que la democracia no es irreversible». Viendo los sucesos bélicos que se van sucediendo en el mundo, la paz, desgraciadamente, tampoco lo es. Durante muchos años, he pensado que *Apaches* era un texto intraducible por su estructura de abecedario. Con el tiempo he ido cambiando de opinión. La primera traducción que existe es la que contiene este volumen, a cargo de Pablo Conesa, quien, lector voraz desde la infancia como el personaje protagonista y amante de diccionarios y vocablos, era sin duda la persona más indicada para trasladar el universo de *Apaches* al castellano. A pesar del premio y de la publicación, *Apaches* continúa sin estar estrenada más allá de algunas lecturas. Como dijo una vez un amigo: «Son cosas que pasan cuando escoges esos temas».

CUATRO: LA MEMORIA ES UN PANTANO (*NO HABLES CON EXTRAÑOS*, 2013)

No siempre tengo muy buena memoria, pero, por suerte, tengo muchas libretas. A principios de 2010 empiezo a tomar notas sobre el

tema de la identidad a partir de un análisis de las tragedias de *Edipo rey* y *Antígona*. En esos días, el tema de la querrela contra el juez de la Audiencia Nacional Baltasar Garzón, acusado de un presunto delito de prevaricación por intentar llevar a juicio los crímenes del franquismo, está en un punto álgido. Recuerdo la indignación y la impotencia después de haber ido a una de las muchas manifestaciones que tienen lugar en toda España, con el eslogan «Contra la impunidad del franquismo». A partir de ese día, no dejo de tomar notas. Algunas son absolutamente inútiles. Otras son absolutamente estúpidas. Pero hay que escribir muchas notas absolutamente estúpidas para obtener algo interesante. Así es, al menos, como me sucede a mí. Hay una nota del 14 de mayo de ese año. Es una frase muy breve: «No te pongas a llorar, ponte a escribir». Ese día, el Consejo General del Poder Judicial decide suspender cautelarmente en sus funciones a Baltasar Garzón. Recuerdo exactamente el momento concreto. Subir al metro, abrir el diario, leer la noticia y sentir ganas de llorar. Uno de los objetivos del juez Garzón era demostrar que durante el régimen franquista existió una planificación para eliminar un colectivo concreto por razones ideológicas. Miles de hijos de republicanos vieron borrados su identidad y orígenes con la complicidad del gobierno del régimen. En España hay muchas personas que, como Edipo Rey, desconocen parte de su identidad porque alguien decidió borrarla. Pienso en todos ellos. Y escribo. «¿Quién soy yo realmente? ¿Soy quien siempre he creído ser o estoy viviendo encima de una gran mentira, muy bien construida?». La libreta de notas queda ahí, esperando su momento.

Luego, me propusieron escribir una obra de teatro para el Teatre Nacional de Catalunya (TNC). Temática libre. Y entonces ocurre lo de siempre cuando me dan a escoger: que elijo *esos* temas. Así nace *No hables con extraños*, una obra fragmentada, a retazos incompletos, como incompleta es la memoria democrática de este país. La obra se estructura en nueve historias, aunque en realidad son ocho, ya que dos de ellas, «Historia de una canción» y «El genocidio de las hormigas», presentan partes distintas de una misma historia en momentos muy separados en el tiempo: la primera en los años sesenta; la segunda, a finales de los años noventa. Otras historias, como «El busto», «Generaciones» o «Historia de una fotografía», parecen situadas en el presente en el que se escribe (2012-2013), aunque el espacio donde se desarrollan es intencionadamente poco claro. «Historia de un médico»

es tal vez la historia cronológicamente más antigua, a mediados de los años treinta o principios de los cuarenta. «Historia gris», basada en las desapariciones forzadas, puede ocurrir en España a finales de los años cincuenta, pero podría suceder en tiempos y lugares del mundo diferentes. «Historia de una mujer», que parece situada a principios de los años sesenta, está basada en las mujeres que sufrieron prisión y fueron condenadas a la invisibilidad. «Historia de un armario» está bastante situada en el presente del espectador. También es fácil de situar a nivel de espacio y de contexto. Una mujer y un hombre, hermanos, recuerdan ante una tercera persona, probablemente el realizador de un documental, su infancia y el pasado de la casa en la que viven, hasta que uno de ellos revela una información que ha descubierto sobre el origen de la casa. Hasta entonces, siempre habían creído que pertenecía a sus abuelos. La actitud de los dos hermanos ante una misma situación refleja en parte los conflictos a la hora de enfrentarnos a la memoria cuando esta nos aporta informaciones molestas. Es una historia con unos personajes bastante cómicos, pero a la vez la situación que muestra es bastante brutal. La fuente de inspiración de «Historia de un armario» son algunos de los muchos testimonios que leo. Me impresiona la gran cantidad de casas que fueron requisadas a los vencidos y que nunca fueron devueltas a sus legítimos propietarios. Leo en un libro el testimonio de un señor mayor que relata sus recuerdos de niño. Explica cómo entre todos los vecinos fascistas, los vencedores, se repartieron el mobiliario de su casa como un botín de guerra. Y cómo recuerda haber visto, años más tarde, el armario de sus padres en casa de esos vecinos, sin poder decir nada por miedo a represalias. Entonces, viene a mi mente la idea de todas las familias que viven aún en casas que en el pasado pertenecieron a otras personas y que no saben —o no quieren saber— que sus abuelos se las robaron a otros. Es una situación real, hay miles de casos en todo el país. Pero, como es muy compleja, no se habla mucho de ella. Heridas del pasado que perduran en el presente por falta de reparación.

Mi idea inicial para *No hables con extraños* es explicar una sola historia, la de una muchacha que descubre que sus padres le han ocultado sus verdaderos orígenes. Pero, durante el proceso de documentación, esta idea inicial cambia. Tengo la suerte de poder entrevistar a un historiador excelente, Ricard Vinyes. Es una de las personas que más sabe sobre el tema de la memoria histórica contemporánea. Esa

entrevista es crucial para mí. Me da muchas referencias y una advertencia: la memoria es un tema difícil de plasmar en una sola historia. «La memoria es un pantano. Ten cuidado de no perderte en él». Al salir de la entrevista tengo claro que necesito plantear la escritura del texto desde otro lugar muy diferente. También intuyo que, aunque es imposible escribir la historia de todo el pantano, vale la pena perderse en él. Una vez cruzado el pantano, uno puede escribir sobre los fragmentos de paisaje que ha visto durante el camino. Sin intentar unirlos, sin intentar encontrar coherencia alguna en un paisaje ya de por sí incoherente, poco claro, confuso. Eso es lo que intento elaborar. Eso y dejar que luego el público acabe de darle un sentido. Por eso la obra tiene esa estructura coral y fragmentada: la forma escogida tiene que ver con su contenido. La memoria de nuestro país, especialmente la memoria del franquismo, no es una memoria clara y lineal. Siempre faltan fragmentos en la historia: siempre hay algo que alguien calla. Siempre hay alguna parte que no se sabe, porque se desconoce, porque esa persona murió o porque alguien lo ocultó por miedo, por vergüenza... Por eso las historias de *No hables con extraños* están incompletas, porque nuestra historia es también así. El viaje que supone la escritura de *No hables con extraños* es un aprendizaje enriquecedor y doloroso. Doloroso porque descubro cosas que desearía no fuesen ciertas. La memoria es esa cosa que molesta. Pero a menudo las cosas molestas son también aquellas que curan.

Ricard Vinyes me da el contacto de alguien que será extremadamente importante en el proceso de escritura. Ana Miñarro, psicóloga clínica y psicoanalista, especialista en trauma psíquico y transmisión intergeneracional, con una larga experiencia trabajando con ciudadanos que han sufrido situaciones de catástrofe social, maltrato y abuso. El estudio que lleva a cabo con Teresa Morandi sobre represión, silencio, memoria y salud mental es una de las fuentes principales de inspiración de *No hables con extraños*, especialmente de las escenas tituladas «Generaciones». Los estudios realizados por estas dos especialistas del trauma y la memoria son una muestra de la gran complejidad de la memoria democrática en nuestro país y de las consecuencias de la violencia de la dictadura en la salud mental de sus ciudadanos.

También me acompañan mucho en la redacción del texto los escritos de Walter Benjamin. Su figura tiene una presencia importante en mi vida aún antes de ser yo misma consciente de ello. De pequeña

vivo unos años en la estación de ferrocarril de Port-Bou, el último pueblo antes de cruzar la frontera a Francia y lugar donde Walter Benjamin terminó sus días. Recuerdo haber escuchado muchas veces en el pueblo la historia del escritor alemán de origen judío perseguido por los nazis que había muerto en Port-Bou. Fue más tarde, estudiando Bertolt Brecht, cuando supe quién era realmente ese hombre y empecé a interesarme por su obra. Gran parte de mi escritura estaba ya basada en la memoria, pero fueron las palabras de Benjamin las que acabaron de darle un sentido a mi escritura en ese momento.

Durante un tiempo, sin embargo, estuve bloqueada y perdida. El pantano era más grande de lo que había imaginado. Entonces tuve la suerte de recibir una beca para hacer una residencia de escritura en Montreal (Quebec). Fue un regalo inesperado que vino en un momento bastante duro a nivel personal y que me ofreció, entre muchas otras cosas, dos elementos muy importantes a la hora de escribir: el tiempo y la distancia. Poder dedicarme durante un mes y medio solamente a escribir. Tomar distancia física de mi país me dio también mucha más libertad a la hora de afrontar un tema tan delicado. En Quebec nadie me decía «Ten cuidado con lo que estás escribiendo». Hablar de ello con artistas de otros lugares me proporcionó otra perspectiva. Todo eso enriqueció el proceso de escritura. Fue una amiga de la residencia de artistas donde estaba alojada, Erika Nimis, fotógrafa e historiadora, quien, al ver las fotografías que tenía de mi abuelo antes y después de la guerra, me habló del documental *No pasarán, álbum souvenir*, de Henri-François Imbert, película del 2003 que fue sin duda decisiva a la hora de escribir «Historia de una fotografía». Hacía tiempo que quería trabajar con la fotografía en escena, y estaba intentando encontrar la manera. La libertad con la que trabajó Imbert en su documental me llevó a pensar en intentar ubicar al espectador teatral en un lugar parecido: el de observar una fotografía durante un largo rato mientras un actor le explica una historia. En ese sentido será también de gran ayuda el trabajo de Pilar Aymerich, fotógrafa incansable que retrató toda la época de la transición, centrándose especialmente en la lucha por la democracia y por los derechos de la mujer. Me recibe con amabilidad en su casa y cede generosamente algunas de sus imágenes: fragmentos de memoria fotográfica caminan así en escena junto con los fragmentos escritos para los actores.