

Eszter Katona

DOI: 10.4312/vh.32.1.151-165

Universidad de Szeged



Dramaturgia de la ausencia en dos dramas de Alberto Conejero

«Es una tarea más ardua honrar la memoria de los seres anónimos que la de las personas célebres».

(Walter Benjamin)

1 Introducción

Durante varias décadas, en la literatura dramática española, el teatro de la memoria era considerado como un subgénero del teatro histórico y, aunque María Teresa Cattaneo ya en 1989 expresó su opinión según la cual «muchas piezas [...] que recuperan el pasado reciente del final de la guerra y de la dictadura [...] no encajan [...] en la definición del teatro histórico» (1989: 12), hubo que esperar hasta las investigaciones de Wilfried Floeck (2006) para que los rasgos distintivos del llamado teatro de la memoria fueran aclarados y sintetizados. Este género, nacido en la década de los ochenta, es un teatro comprometido en sentido social, pero con «una tendencia a la despolitización»¹ y sin la pretensión de realizar una reconstrucción fiel y documentada de los hechos históricos. Son unas miradas personales sobre el pasado español reciente que quedaron silenciadas² por la censura franquista durante décadas, pero que

-
- 1 Junto a la despolitización, Floeck destaca las características siguientes: «una tendencia a [...] la plasmación multiperspectivista y la subjetivización de la perspectiva, a la fragmentación y a la estructura abierta, que exige la participación activa del lector o del espectador» (2006: 205).
 - 2 Hasta la muerte de Francisco Franco (1975), los traumas asociados al pasado reciente de los españoles fueron un tema tabú: no se podía hablar del pasado o, si se hablaba, era solo con la retórica impuesta por la férrea censura. Solo el bando de los vencedores tenía el derecho a recordar oficialmente, mientras que la memoria de los vencidos no existía, fue borrada por el régimen institucionalizado en abril de 1939.

desde la transición democrática hasta la actualidad han ocupado no solo las páginas de las novelas y las pantallas del cine sino también la escena teatral.

Actualmente, el teatro de la memoria –la representación de los destinos humanos, de las tragedias individuales y colectivas durante la Guerra Civil española y la dictadura franquista– es una de las principales tendencias en el drama español. El teatro de la memoria recibió mayor visibilidad solo desde la transición democrática, después de la abolición de la censura (1978) y especialmente después del estreno de *¡Ay, Carmela!*, drama emblemático de José Sanchis Sinisterra, escrito en 1986 para conmemorar el 50.º aniversario del comienzo de la guerra³.

El aumento de los números de las piezas dramáticas que tienen el objetivo de llenar los huecos de y en la memoria fue considerable durante la primera década del siglo XXI. Según Alison Guzmán, «hubo un incremento de más del cincuenta por ciento en los textos teatrales escritos sobre el conflicto de 1936 con respecto a los publicados sobre el mismo tema en las décadas anteriores» (2012a: 91). Aunque no contamos con estadísticas⁴ unánimes que se refieren al número concreto de las obras que tratan algún aspecto de la vida de los españoles en la Guerra Civil y/o en la dictadura, podemos constatar que este trauma sigue condicionando la temática de una rama importante de la dramaturgia española actual.

El presente artículo se enfoca en dos dramas de Alberto Conejero –clasificables bajo el lema del teatro de la memoria– después de cuyas lecturas podemos tener una visión dramática y a la vez lírica de dos figuras olvidadas del siglo XX: de Rafael Rodríguez Rapún, secretario de La Barraca y el último gran amor de Federico García Lorca y de Josefina Manresa, la viuda de Miguel Hernández. Una mujer y un hombre que vivían a la sombra de dos grandes poetas –que en los dramas se convierten en coprotagonistas ausentes pero

3 Sanchis Sinisterra, con su pieza, tuvo el objetivo de expresar su disgusto frente a la política oficial de la memoria histórica –tildada por el dramaturgo de *descafeinada y light*– propagada por el gobierno socialista durante los años del pacto del olvido. La novedad de *¡Ay, Carmela!*, con respecto a otras piezas que nacieron en el periodo anterior, es su voz crítica frente a la política del pacto del olvido y, además, que va más allá de la memoria individual y familiar para abordar la dimensión colectiva y nacional del problema de recordar y olvidar.

4 Anabel García Martínez, en su libro publicado en 2016, menciona más de setenta obras sobre la Guerra Civil y la dictadura (2016: 12). Alison Guzmán registra, en total, 149 obras de teatro sobre la Guerra Civil, de las cuales 63 nacieron entre 1939 y 1969, y 86 entre 1970 y 2006 (2012b: 23–24). Desde el punto de vista del objetivo del presente artículo, lo relevante no es el número exacto de las obras –en efecto, las dos piezas elegidas para el análisis están fuera de los límites cronológicos examinados por Guzmán y García Martínez– sino llamar la atención a este verdadero *memory boom* (Huyssen, 1995) en el teatro.

latentes— de las letras españolas del siglo XX: García Lorca es el gran ausente en *La piedra oscura* (estrenado en 2015), y Hernández, en *Los días de la nieve* (estrenado en 2017). El análisis —que ha tomado en cuenta los escritos teóricos, las entrevistas y las charlas dadas por el mismo Conejero— dirige la atención, por un lado, hacia el encuentro y la poesía, palabras clave de todo el teatro del dramaturgo de Jaén; y por otro, hacia los pormenores de la dramaturgia de la ausencia, técnica que el autor aprovecha en ambos dramas.

2 Dos palabras clave del teatro de Alberto Conejero: el encuentro y la poesía

Alberto Conejero, autor y director de teatro, galardonado con diversos premios por sus obras dramáticas⁵, utiliza la escritura como él mismo confiesa, «para explorar mis miedos, mis anhelos, mis sombras y mis pasiones, sabiendo que son las de todas, las de todos» (2022: 81). Leyendo sus artículos y escuchando sus charlas y entrevistas hay dos palabras que emergen reiteradamente de sus ideas: el encuentro y la poesía. En su ensayo *Escribir (para el) teatro*, por ejemplo, dice Conejero que «[n]o existe teatro que no sea un encuentro con los otros. [...] [L]a escritura teatral contiene siempre la vocación de encuentro con otros imaginarios. [...] [E]scribir teatro es convocar el encuentro con el imaginario de los espectadores. Todos ellos, de un modo fantasmagórico, acompañan al dramaturgo cuando genera sus historias» (2005). La creación teatral no es solo este encuentro con otros imaginarios, sino también «es concertar una cita con el desconocido que nos habita» (Conejero, 2005). O, en una charla ofrecida en la Fundación Juan March, el dramaturgo sostiene que «el teatro es el arte de vínculo [...] o la posibilidad de un vínculo que nunca existiría en eso que llamamos realidad» (Conejero, 2021: 4'05-4'26).

En las dos piezas analizadas, el dramaturgo utiliza el mismo método: convierte unos momentos de la biografía de dos poetas en materia dramática. Más allá de los detalles biográficos de una persona conocida, lo que capta la atención de Conejero es la poesía misma: la poesía que está presente no solo en la obra lírica de los poetas, sino que también emana de sus vidas y de las relaciones íntimas con sus parejas. El concepto de Conejero sobre el arte dramático se alimenta de la

5 *La geometría del trigo*, galardonada por el Premio Nacional de Literatura Dramática 2019; *Los días de la nieve*, por la que recibió el Premio Lorca 2019 Mejor Autor; *Todas las noches de un día*, con la que resultó ganador del III Certamen de Textos Teatrales de la Asociación de Autores de Teatro; *La piedra oscura*, Premio Max al Mejor Autor Teatral 2016 y Premio Ceres al Mejor Autor 2016; *Ushuaia*, Premio Ricardo López de Aranda 2013; *Cliff (Acantilado)*, obra ganadora del IV Certamen LAM 2010; y *Húngaros*, Premio Nacional de Teatro Universitario 2000.

misma raíz que inspiró también al teatro de García Lorca. Para este último, «[e]l teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.» (2008: 730). Conejero opta por esta misma idea diciendo que «la [palabra] teatral siempre es poética» y cree que «el escenario es siempre una enorme caja de resonancia poética» (2022: 85). O, en la monografía dedicada al *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI*, habla sobre la fuerte inspiración poética de su dramaturgia: «la única razón del teatro –al menos del teatro que me interpela, me conmueve, me interroga y me seduce– es la razón poética» (2022: 81)⁶.

No es pura casualidad que Conejero entrelace los dos conceptos arriba analizados –el encuentro y la poesía– en una entrevista: «el teatro no puede dejar de perder su función como lugar de encuentro de una experiencia poética» (2015a: 9'22). Según Marga Piñero, para Conejero «la palabra poética no es un mero recurso estilístico o retórico, sino que emerge como sustancia dramática viva, un magma candente sobre la cicatriz de sus personajes» (2019: 1).

Conejero logra realizar en varias piezas suyas el estrecho entrecruzamiento entre la poesía y el teatro, aprovechando también la técnica de la intertextualidad. Y no solo en aquellas obras que tienen a poetas como protagonistas⁷ –Lorca en *La piedra oscura* o Hernández en *Los días de la nieve*–, sino en otras como *Cliff*, en la que figuran versos de poetas estadounidenses (Hart Crane, Cole Porter o Edward Estlin Cummings), en *Todas las noches de un día*, que emplea versos de la poeta norteamericana Sylvia Plath y la uruguaya Idea Vilariño, o en *Paloma negra*, en la que cita versos de Pita Amor, María Zambrano y Concha Méndez (Conejero, 2022: 85).

3 Protagonismo a los olvidados de la historia y la dramaturgia de la ausencia

«Todas mis historias son historias de amor y, por lo tanto, historias de fantasmas» (2021, 13'45-13'50) – dijo Conejero en una charla dada a la Fundación Juan March. Esta constatación es perfectamente aplicable tanto a *La piedra oscura* como a *Los días de la nieve*. Para escribir estas piezas Conejero recurrió al pasado, pero en todo momento tenía presente la distinción que estableció

6 Rosario Pardo –la actriz que interpretó por primera vez el papel de Josefina– también constató que «Conejero es un poeta que escribe teatro» (Siles, 2018b).

7 Aunque ni García Lorca ni Hernández aparecen como personajes dramáticos en las obras citadas, es revelador que Conejero en su ensayo los menciona como *protagonistas*.

Aristóteles en su *Poética* entre el trabajo del historiador y el del poeta: «El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso. [...] La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir» (35). Para Conejero, averiguar el pasado equivale a entender el presente y a conocernos a nosotros mismos:

Yo no acudo al pasado como un cazador dispuesto a conseguir una presa, no. Acudo al pasado con algo de explorador, para conocer qué sabe el pasado de mí. Porque estoy convencido de que el pasado sabe mucho de nosotros [...]. Pero el pasado nos explica, nos desnuda, y nos muestra verdades que a veces no queremos escuchar (en Siles, 2018a).

Conejero introduce ambas obras con una «Nota del autor» de donde podemos deducir el método que empleó al escribir estas piezas. Se dirigió hacia la materia documental con el interés y rigurosidad de un historiador, y después de conocer los detalles de las biografías de sus personajes y los pormenores del contexto histórico, político, social y cultural de la época, convirtió esta amalgama en un teatro poético —según la norma aristotélica— narrando no lo que ha ocurrido con sus personajes sino lo que habría podido ocurrir con ellos.

La acción dramática de *La piedra oscura* se desarrolla en 1937, en una habitación de un hospital militar cerca de Santander. Los protagonistas son dos hombres, Rafael y Sebastián, que no se conocen y que están obligados a compartir las horas terribles de una cuenta atrás que, al amanecer, terminará con el fusilamiento de uno de ellos. Rafael es un personaje real, cuyos apellidos son Rodríguez Rapún, secretario de La Barraca y gran amor y compañero de Federico García Lorca en los últimos años de su vida. El otro personaje, Sebastián, de ficción, es un joven soldado que cumple la tarea de carcelero. Rafael le confiesa a Sebastián su relación íntima con el gran poeta, le revela el remordimiento que siente por la muerte de García Lorca y como último deseo le pide a Sebastián que le prometa que cuando termine la guerra, buscará su correspondencia y los manuscritos de unas obras del granadino aún no publicados y que los salvará para la posteridad.

En la otra pieza hay aún menos acción dramática: una costurera está a punto de terminar un vestido azul marino. La persona que se lo encargó presencia estos últimos retoques y entre puntada y puntada la costurera rememora su vida: recuerdos de poemas, de ausencias, de días de amor y días de sufrimiento y de mucho luto. La costurera se llama Josefina Manresa, viuda del poeta Miguel Hernández.

Ambos dramas entretejen acontecimientos reales con otros meramente ficcionales. Las ocasiones que generan las obras –los dos encuentros, el uno entre Rapún y Sebastián y el otro entre Josefina y una clienta misteriosa– pertenecen al mundo de la ficción, pero toda la información sobre la que se construyen los diálogos y los monólogos proviene de una larga investigación en el archivo de la familia de los Rapún, en las memorias de Josefina Manresa, en su correspondencia con Miguel Hernández y en otras fuentes secundarias. Es decir, la documentación minuciosa se hermana con la ficción poética: «Palabras poéticas que escapan del realismo, pero nunca de la realidad» (Conejero, 2021: 6'06-6'12). Conejero confiesa que cultiva un «teatro histórico que somete al documento a la tensión de la ficción y a la ficción a la tensión del documento» (2017: 180). El resultado de esta técnica es «una simbiosis de realidad con ficción» (Prelec, 2017: 335), un teatro que supera el modelo del drama histórico gracias a una recuperación subjetiva, ética y poética del pasado. Ética, porque como sostiene Juan Mayorga, «el poeta no ha de ser fiel al documento sino a la Humanidad. A toda ella: a los hombres del pasado, a los del presente y a los del futuro» (2016: 155). Y poética, porque estamos ante un teatro en el que el acopio documental de los acontecimientos pretéritos y la ficción libre desembocan en la poesía (Gómez Jiménez, 2023: 242).

En la construcción del ambiente y del tiempo hay unas semejanzas evidentes entre las dos piezas: en ambas estamos en unos espacios estrechos –en una habitación de un hospital militar de campaña (*LPO*⁸, 23) y en un taller de costura (*LDDLN*⁹, 21)¹⁰– y también el tiempo es muy limitado –unas horas antes de un acontecimiento que queda en suspenso (el fusilamiento de Rafael y la última puntada de Josefina para terminar un vestido)–.

Para ambas historias Conejero elige a dos personajes: uno tomado de la realidad histórica (Rapún y Manresa) y otro ficticio (Sebastián y la periodista). Sin embargo, hay una diferencia importante en cuanto a la construcción de la relación interpersonal: en *La piedra oscura*, tanto Sebastián como Rafael piden la palabra y establecen un verdadero diálogo, mientras que en *Los días de la nieve*, no se forma relación verdadera entre las dos mujeres y todo el drama se convierte en un largo monólogo de la costurera. La clienta queda latente

8 En adelante, en las referencias bibliográficas indicaré *La piedra oscura* con la abreviación *LPO* (Conejero, 2015c).

9 En adelante, en las referencias bibliográficas indicaré *Los días de la nieve* con la abreviación *LDDLN* (Conejero, 2019).

10 Incluso la iluminación es idéntica debida a “una renqueante bombilla eléctrica” (*LPO*, 28; *LDDLN*, 21).

en algún rincón oscuro del taller, no la vemos, solo suponemos que está allí, pero la presencia de esta interlocutora muda e invisible es necesaria para que Josefina pudiera verbalizar sus recuerdos.

Otro paralelismo entre los dos textos es la ausencia de dos poetas: Federico García Lorca y Miguel Hernández, dos víctimas, uno, de la Guerra Civil española, y el otro, de las cárceles del franquismo. En *La piedra oscura*, el granadino representa aquella ausencia¹¹ de la que el dramaturgo hablaba en una entrevista subrayando que su obra no trata sobre el gran poeta ni sobre la Guerra Civil¹²: «Tengo un gran amor por Lorca y soy en muchas maneras deudor suyo. Pero no he pretendido hablar de él, ni siquiera rendirle un homenaje. El texto habla de las ausencias, y la primera es la de Lorca. No hablo de él, pero esta obra no podría existir sin él» (en Bravo, 2015). Pero, como constata Muro Munilla «el peso del autor granadino es muy difícil de eludir una vez que se le nombra y se evoca su figura» (2018: 188). Conejero, sin embargo, logra hacer que tanto Lorca como Hernández se queden en la sombra y que el protagonismo caiga en los olvidados de la historia: en Rafael y Josefina. Conejero utiliza este método porque –al igual que a Miguel de Unamuno o a Antonio Azorín– del pasado le interesan más «los que quedaron en los márgenes de la foto oficial de la Historia, detrás de las grandes fechas, de los grandes nombres. [...] Aquellos que fueron casi devorados por el tiempo y el olvido» (Conejero, 2015b: 4).

Conejero –aludiendo a unas ideas inspiradoras del escritor francés Pascal Quignard– razonaba el motivo de esta preferencia suya por los que en su vida vivían siempre en la sombra: escribir un teatro que «ceda una silla a los olvidados del mundo, a los fantasmas olvidados de la Historia, a aquellos que quizá encuentren en el escenario algo de justicia, algo de memoria, [...] algo de piedad y de descanso» (Conejero, 2017: 175). Una posibilidad que la historia no les dio, pero que su teatro les ofrece (Conejero, 2021: 12'29-12'33).

11 En *La casa de Bernarda Alba*, García Lorca utilizó de igual manera esta dramaturgia de la ausencia: Pepe el Romano es el personaje ausente, que nunca aparece en la escena, sin embargo, él es el catalizador de toda la acción dramática.

12 Una estrategia semejante a la que utilizó Sanchis Sinisterra en *¡Ay, Carmela!* El autor en varias entrevistas subrayó que su obra no se trata sobre la Guerra Civil e incluso añadió al título un subtítulo (*Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*) en el que claramente especifica que no habla sobre la Guerra Civil sino sobre una guerra civil (Sanchis Sinisterra, 2006: 185, la cursiva es mía). Además, otra de las semejanzas entre la técnica de Sanchis y la de Conejero estriba en que ambas historias son de ficción. En las líneas introductorias del primer acto podemos leer: «La acción *no* ocurrió en Belchite en marzo de 1938» (Sanchis Sinisterra, 2006: 187, la cursiva es mía).

No obstante, esta ausencia está llena de presencia gracias a los recuerdos evocados, gracias a los textos prestados de los dos poetas e intercalados tanto en las partes paratextuales¹³ como en los mismos textos dramáticos y, en el caso de *La piedra oscura*, también gracias a la evocación de «la voz» de García Lorca. Como constata Ian Gibson, «[e]n el juego entre ficción e historia, Conejero elige que la presencia de Federico se materialice en lo que precisamente no se ha conservado del poeta granadino: su voz [...]» (Gibson, 2013: 14). Esta voz es otro elemento ficcional porque –según nuestros conocimientos actuales– no tenemos ninguna grabación conservada con la voz del poeta andaluz. Sin embargo, gracias a la magia del teatro es posible recuperar esta voz quizás perdida para siempre, una voz que es igualmente ausente como el cuerpo del granadino. Pero «el teatro nos permite apaciguar esa ausencia, haciendo presente lo que por siempre será invisible» (Gibson, 2013: 14).

En el monólogo de Josefina Manresa también se advierte la intertextualidad: hay varios fragmentos de poemas de Miguel Hernández y unos pasajes de las cartas escritas por el poeta a su esposa. Pero no solo la poesía de Hernández sino también las *Memorias de Josefina Manresa* dejaron su huella en la obra de Conejero. Unas memorias, en las que hay –con las palabras del dramaturgo– «tanta poesía, esa poesía tan preclara, tan sencilla, y tan poco pretenciosa, que yo lo que he tratado en la obra es de ser un traductor en el sentido etimológico, de llevar mucha de esa poesía a los escenarios» (en Siles, 2018a).

La intención de dar visibilidad a los olvidados del pasado en *Los días de la nieve* se hermana también con el deseo de hablar sobre las mujeres, figuras doblemente olvidadas de la historia. Como dice Conejero:

[...] de hablar de todas esas mujeres que han sido muy silenciadas en los discursos oficiales sobre nuestra historia reciente, y que soportaron y sujetaron un país en ruinas, del que fueron ellas mismas víctimas, pero también eran las viudas, las huérfanas, las represaliadas, y vivieron las orfandades de tanto dolor. Creo que no se les ha prestado la suficiente atención a estas voces y a estas figuras (en Siles, 2018a).

13 Incluso el título *LPO* fue prestado de una obra de Lorca, de la que apenas se conoce la lista de personajes y los momentos iniciales. En *LPO* los fragmentos de tipo paratextual (títulos, citas, epígrafes, acotaciones) forman parte integrante del drama, aunque aparecen solo en el texto imprimido. Por eso tenemos que distinguir las dos diferentes formas de recepción (ver la obra en un teatro como espectador o leerla como lector). Por supuesto, solo este último tiene el privilegio de disfrutar la amplia dimensión poética y el juego intertextual de la pieza de Conejero. Sobre la intertextualidad en *LPO*, véase más detalles en Katona (2022) y Gómez Jiménez (2023).

Además, al dramaturgo le interesaba Josefina también por cuestiones personales y más íntimas: «Yo soy de Jaén. Mi madre es de Jaén. Reconozco en Josefina Manresa a mi madre, a mi abuela, a esas mujeres que, con tanta luz, con tanta voluntad, han soportado en tiempos muy oscuros» (en Siles, 2018a)¹⁴.

Es interesante examinar también el conflicto, ingrediente indispensable del género dramático. En el caso de *La piedra oscura*, el conflicto entre los dos hombres está abierto: pertenecen a dos bandos opuestos y simbolizan al país dividido por la guerra. En sus razonamientos representan dos ideologías opuestas. Otro punto conflictivo entre los dos es que Sebastián tampoco quiere aceptar la homosexualidad de Rapún, ni quiere escuchar su salir del armario. Sin embargo, a pesar de que los dos estén en lados opuestos, la tensión entre ellos disminuye cuanto más se acerca el momento del fusilamiento. Al final, Sebastián promete a su preso que cumplirá el último deseo de este: intenta salvar unas obras de García Lorca. Con esta promesa su encuentro recibe sentido y lo que al comienzo era enemistad, al final se transforma en solidaridad, en un destino compartido: ambos jóvenes son víctimas de una guerra fratricida.

En *Los días de la nieve*, aparentemente no hay conflicto entre las dos mujeres: una clienta espera que la costurera termine su vestido. Sin embargo, al avanzar en el monólogo de Josefina, algo misterioso empieza a vislumbrarse y, al final, Josefina se da cuenta de que el encargo era solo una trampa. La clienta no es una muchacha que quiere superar su decepción amorosa con un nuevo vestido, sino una periodista que quiere saber detalles íntimos de la vida amorosa de Josefina y Miguel. Esta mentira motiva la rabia de la costurera que decide echar a la intrusa del taller sin darle el vestido.

4 Conclusiones: memoria y olvido

Junto a las semejanzas arriba mencionadas, el motivo de la muerte y el derecho a la memoria y/o al olvido también ofrecen una posibilidad de comparación entre las dos historias. La muerte de García Lorca proyecta su sombra en todas las réplicas de Rapún, que siente culpabilidad y remordimiento por no haberle evitado la muerte y por no haberse despedido de su amor: «Pero lo dejé. Lo

14 Rosario Pardo, la actriz que dio vida sobre los escenarios a Josefina Manresa, también es de Jaén y en una entrevista confesó que pudo adaptar por completo la idea arriba citada: «[...] yo también soy de Jaén y en la obra de Alberto Conejero identifico a muchas mujeres que conozco. Quizás, a mi madre, no, pero sí a muchas mujeres que conozco de pueblo, de formas de ser, de formas de vestir, de pensamiento. Están muy bien descritas en la obra. Conejero las conoce bien» (en Siles, 2018b).

dejé y lo mataron. ¿Puedes perdonarme eso? ¿Puede alguien perdonarme eso? ¿Cómo he podido seguir viviendo después de eso? Si al menos me hubiera despedido, si al menos me hubiera atrevido a decirle que yo, de algún modo, siempre estaría a su lado» (*LPO*, 84). La muerte está presente también entre los pensamientos de Sebastián cuya madre perdió su vida en un bombardeo. El hijo tiene que seguir viviendo con el mismo sentimiento de culpabilidad que también tiene su preso:

Vi cómo mi madre caía en el suelo y seguí corriendo. No me detuve. No me acerqué a levantarla. No me acerqué a mirarla por última vez. Salí corriendo. Solo pensaba en salvarme. Pensé que era la voluntad de Dios. Que yo debía salvarme para que la existencia de mis padres tuviera un sentido. Pero ahora no logro dormir sin escuchar su voz y no entiendo lo que dice, no entiendo qué quiere decirme (*LPO*, 62).

En *Los días de la nieve*, no solo la muerte del poeta oriolano proyecta su sombra sobre las memorias de Josefina sino hay también otras muertes que le duelen mucho a la costurera: la de su abuelo, la de su padre, la de su primogénito y la de su marido. Pasa toda su vida en luto y el color negro domina toda la existencia de Josefina:

Cuando murió mi abuelo fue la ocasión. Me vestí de luto [...]. Toda la ropa que tenía me la tinté de negro. Luego ya no me lo quité. [...] Yo me recuerdo pensando que si no me quitaba el luto era para que la muerte no me pillara por sorpresa, que cuando se volviera a presentar yo estaría lista, preparada, como si estuviera esperando su visita. Y así no fuera algo tan terrible. [...] ¿Cuántos años tengo ahora? Son tantos que no me doy cuenta de que voy de luto (*LDDLN*, 38-39).

Conejero le ofrece a la viuda de Hernández la oportunidad de quitarse el luto en el último momento del drama poniéndole el vestido azul marino. En las acotaciones finales, podemos leer: «*Con cuidado, con lentitud del misterio, se quita el vestido negro. Se queda en enaguas. Toma el vestido azul como quien toma algo sagrado. Despacio se mete en el vestido azul*» (*LDDLN*, 67).

En ambas piezas, el dramaturgo persigue un mismo fin: «materializar una sombra, recuperar un pasado al borde del olvido, metaforizar lo más frágil en aras de lograr su eternidad» (García Villalba, 2019: 114). La última frase de Rafael no solo subraya la importancia de la memoria, sino que representa

también el miedo a la desmemoria: «No voy a desaparecer del todo, ¿verdad? Nadie puede desaparecer del todo, ¿verdad?» (*LPO*, 96). Sin embargo, la sentencia de Josefina Manresa, abogando por la libertad de la memoria y, al referirse al fatídico 1936, por el derecho a olvidar, llama nuestra atención a otro sentimiento: «Una tiene derecho a los recuerdos. Pero más derecho tiene a los olvidos» (*LDDLN*, 42). Al olvido que puede aliviar el dolor y el sufrimiento¹⁵.

Conejero entiende «la memoria como una lectura ética y responsable del pasado» (2021: 9'13-9'18), una memoria que es inseparable tanto de nuestro presente como de nuestro futuro. La mirada del dramaturgo jienense es limpia, compasiva, empática y generosa y su teatro es profundamente comprometido, honesto, valiente y con memoria (Ripoll, 2019: 10). Con su teatro Conejero pretende situar al espectador frente a la silla vacía mencionada arriba, «a esa ausencia recobrada tan sólo durante el tiempo de la representación» (Conejero, 2017: 180). Intenta anular el tiempo y la muerte para sugerir que «todos los hombres somos contemporáneos» (Conejero, 2017: 179) y para conseguir que todos los olvidados de la historia estén presentes y ocupen esta silla vacía.

Bibliografía

- Aristóteles (1997): *Poética*. Barcelona: Icaria.
- Bravo, J. (2015): «El CDN estrena *La piedra oscura*, una obra sobre el último amor de García Lorca». *ABC*, 14 de enero. <https://www.abc.es/cultura/teatros/20150114/abci-piedra-oscura-conejero-messiez-201501131547.html> [24-03-2024].
- Cattaneo, M. T. (1989): «En torno a cincuenta años de teatro histórico». *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 188, 3-14.
- Conejero, A. (2005): «Escribir (para el) teatro». *Madrid es teatro*. <https://madridesteatro.com/escribir-para-el-teatro-por-alberto-conejero/> [24-03-2024].
- Conejero, A. (2015a): «Entrevista a Alberto Conejero 'Por qué hace un teatro como tú en un sitio como este'». *YouTube*, subido por Qué hace un teatro como tú en un sitio como este, 11 de agosto: <https://www.youtube.com/watch?v=mxU-62jb9JY> [24-03-2024].

15 La frase de Irene Solá en su novela *Canto yo y la montaña baila* (2019) es muy parecida a esta sentencia de Josefina: «a veces, para sobrevivir, hay que echar tierra a los recuerdos, pero el que ha sufrido mucho siempre echa demasiada tierra» (Solá, 2019).

- Conejero, A. (2015b): «Notas del autor. *Dossier de prensa de La piedra oscura*». <https://s3.amazonaws.com/fundacion-sgae/premiosmax/2016/finalistas1016/dossier-piedra-oscura.pdf> [24-03-2024].
- Conejero, A. [2013] (2015c): *La piedra oscura*. Madrid: Antígona.
- Conejero, A. (2017): «Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: autoficción, impersonaje, retrospección analéptica e hiperlepsis». En: José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 174-18.
- Conejero, A. [2018] (2019): *Los días de la nieve*. Madrid: Antígona.
- Conejero, A. (2021): «El teatro es el arte del vínculo». *YouTube*, subido por Fundación Juan March, 18 de febrero, <https://www.youtube.com/watch?v=TIuoFfpSMME> [24-03-2024].
- Conejero, A. (2022): «Por un teatro poético». En: Rocío Santiago Nogales y Mario de la Torre-Espinosa (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 79-86.
- Floeck, W. (2006): «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente». En: José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, 185-209.
- García Lorca, F. (2008): «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca». En: Federico García Lorca, *Obra completa*, VI. Madrid: Akal, 728-733.
- García Martínez, A. (2016): *El telón de la memoria*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG.
- García Villalba, M. (2019): «Reseña de *Los días de la nieve* de Alberto Conejero». *Don Galán*, 9, 114.
- Gibson, I. (2013): «Rafael Rodríguez Rapún y *La piedra oscura*». En: Alberto Conejero, *La piedra oscura*. Madrid: Antígona, 2015 (segunda edición), 9-14.
- Gómez Jiménez, M. (2023): «Del drama a la poesía y viceversa. La piedra oscura de Alberto Conejero como muestra de transmisión generacional de valores humanos». *Acotaciones*, 50, 239-260.
- Guzmán, A. (2012a): «Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: La frontera, *Que nos quiten lo bailao*, Convoy de los 927, Los niños perdidos, y Santa Perpetua». *Don Galán*, 2, 91-95.

- Guzmán, A. (2012b): *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*. Tesis de doctorado. Universidad de Salamanca. http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121231/1/DLEH_GuzmanAlisonKateWhite_Tesis.pdf [24-03-2024].
- Huyssen, A. (1995): *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York/London: Routledge.
- Katona, E. (2022): «Federico García Lorca y Antonio Machado en dos dramas de hoy». En: Rocío Santiago Nogales (ed.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI: en reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*. Madrid: Verbum, 407-428.
- Mayorga, J. (2016): *Elipses*. Segovia: La Uña Rota.
- Muro Munilla, M. Á. (2018): «La angustia del condenado a muerte en La piedra oscura de Alberto Conejero». *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 20, 187-199.
- Piñero, M. (2019): Presentación de Alberto Conejero. http://www.resad.es/departamentos/dramaturgia/pdf/alberto_conejero-marg_pinero.pdf [24-03-2024].
- Prelec, A. (2017): «El secreto de todo no existe: (ir)realidades documentadas en *La piedra oscura* de Alberto Conejero». En: José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 333-343.
- Ripoll, L. (2019): «*Los días de la nieve de Alberto Conejero*». En: Alberto Conejero, *Los días de la nieve*. Madrid: Antígona, 9-11.
- Sanchis Sinisterra, J. (2006): *¡Ay, Carmela!* En: José Sanchis Sinisterra, *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*. Madrid: Cátedra, 185-264.
- Siles, L. E. (2018a): «El teatro es emoción e idea. Alberto Conejero, dramaturgo». *El siglo de Europa*, 1236 (2 de marzo). <https://elsiglodeeuropa.es/hemeroteca/2018/1236/Index%20Cultura%20Conejero.html> [27-03-2024].
- Siles, L. E. (2018b): «Ahora no hay rebeldía y tenemos que currárnosla otra vez. Rosario Pardo, actriz». *El siglo de Europa*, 1243 (20 de abril). <https://elsiglodeeuropa.es/hemeroteca/2018/1243/Index%20Cultura%20Rosario%20Pardo.html> [27-03-2024].
- Solá, I. (2019): *Canto yo y la montaña baila*. Barcelona: Anagrama. Libro electrónico.

Dramaturgia de la ausencia en dos dramas de Alberto Conejero

Palabras clave: Alberto Conejero, *La piedra oscura*, *Los días de la nieve*, dramaturgia de la ausencia, teatro de la memoria

El artículo analiza dos dramas de Alberto Conejero (*La piedra oscura*, *Los días de la nieve*), después de cuyas lecturas podemos tener una visión dramática y a la vez poética de dos figuras olvidadas del siglo XX: Rafael Rodríguez Rapún, secretario de La Barraca y el último gran amor de Federico García Lorca y Josefina Manresa, la viuda de Miguel Hernández. Un hombre y una mujer que vivían a la sombra de dos grandes poetas de las letras españolas del siglo XX, y que en los dramas se convierten en coprotagonistas ausentes pero latentes. El análisis –que ha tomado en cuenta los escritos teóricos, las entrevistas y las charlas dadas por el mismo Conejero– se enfoca, por un lado, en el encuentro y en la poesía, palabras clave de todo el teatro del dramaturgo de Jaén; y por otro, en los pormenores de la dramaturgia de la ausencia, técnica que el autor aprovecha en ambos dramas.

The dramaturgy of absence in two plays by Alberto Conejero

Keywords: Alberto Conejero, *La piedra oscura*, *Los días de la nieve*, dramaturgy of absence, theater of memory

The article analyzes two plays by Alberto Conejero, *La piedra oscura* and *Los días de la nieve*, which offer their audience a dramatic and at the same time poetic vision of two forgotten figures of the 20th century: Rafael Rodríguez Rapún, the secretary of La Barraca and the last great love of Federico García Lorca, and Josefina Manresa, the widow of Miguel Hernández. Both of them lived in the shadow of two great poets of 20th century Spanish literature, who in the plays become absent but latent co-protagonists. The analysis – studying the theoretical writings, interviews and talks given by Conejero himself – on the one hand focuses on the encounter and the poetry, key elements in the work of the playwright from Jaén, and on the other hand, on the details of the dramaturgy of absence, a technique that the author utilizes in both plays.

Dramaturgija odsotnosti v dveh dramah Alberta Conejera

Ključne besede: Alberto Conejero, *La piedra oscura*, *Los días de la nieve*, dramaturgija odsotnosti, gledališče spomina

V članku analiziramo drami španskega avtorja Alberta Conejera (*La piedra oscura*, *Los días de la nieve*), katerih branje nam prikliče dramsko in sočasno poetično predstavo dveh pozabljenih osebnosti 20. stoletja: Rafaela Rodríguez Rapuna, tajnika potujoče gledališke skupine La Barraca in zadnjo veliko ljubezen Federica Garcíe Lorce, ter Josefino Manreso, vdovo pesnika Miguela Hernándezza. Moški in ženska, ki sta živela v senci dveh velikih pesnikov španske književnosti 20. stoletja, ki pa sta v obeh dramah odsotna, a latentna soprotagonista. Analiza, ki je upoštevala teoretične spise, intervjuje in predavanja samega Conejera, se po eni strani osredotoča na srečanje in poezijo, ključni besedi v vseh gledaliških delih dramatika iz Jaéna, po drugi strani pa na podrobnosti dramaturgije odsotnosti, tehnike, ki jo je avtor uporabil v obeh dramah.

Eszter Katona

Eszter Katona es profesora titular habilitada en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged. Dicta clases de civilización, literatura española y traducción literaria. Sus investigaciones se centran en el ámbito de la literatura española, la obra teatral de Federico García Lorca y su recepción húngara, el teatro español de los siglos XX-XXI, el teatro de la memoria, la traducción literaria hispano-húngara y los estudios de la recepción del teatro español en Hungría desde el siglo XIX hasta la actualidad. Es autora de más de sesenta artículos, publicados en revistas y en tomos colectivos, dieciocho capítulos de libros, tres monografías en húngaro y dos en español. Es traductora de ocho dramas españoles del teatro de la memoria. Su último libro *El teatro español en Hungría. Dos siglos de la recepción húngara de la literatura dramática española* salió a la luz en 2022 (Verbum).

Dirección: Szegedi Tudományegyetem, Hispanisztika Tanszék
Szeged, Petőfi Sándor sgt. 32-34.
6722 Hungría

Dirección electrónica: katonaeszter@gmail.com