

Trazos de palabras y memorias: estrategias visuales en *Palimpsesto [Cuaderno de Dinamarca]* de Nieves Rodríguez Rodríguez¹

Jessica De Matteis
Università degli Studi Roma Tre / Universitat de València

1. Las estrategias visuales en el teatro de la memoria

Desde la paulatina consolidación del sistema democrático, la sociedad española ha sostenido intensos debates en los ámbitos público y académico sobre cómo abordar su pasado traumático. En gran medida, el objetivo prioritario de facilitar la transición de un Estado autoritario a uno democrático relegó la condena de los actos delictivos del franquismo, así como las exigencias de verdad, justicia y reparación relacionadas con la Guerra Civil y la dictadura franquista. En este contexto, la literatura –y, por lo que mayormente nos atañe en este contexto, el teatro– ha desempeñado un rol crucial en la reinterpretación de ese pasado, fomentando en el público una reflexión crítica sobre su responsabilidad frente a los hechos históricos y su impacto en el presente, al tiempo que lo involucra en los procesos de recuperación de la memoria. Este proceso, trasciende la representación objetiva de los acontecimientos históricos para convertir la memoria individual en experiencia colectiva mediante la reelaboración poética.

A lo largo del tiempo, la relación entre teatro, historia y memoria en la España democrática ha recorrido un camino de transformación profunda en el que los cambios sociales y políticos han influido de manera determinante en sus expresiones y formas. Como señala Trecca, este proceso implica una evolución que corresponde tanto a dichas implicaciones como a los recursos dramáticos y estéticos adoptados (139).

A la luz de tal evolución de la tendencia teatral de la memoria, es significativo destacar la incorporación creciente de estrategias visuales que redefinen la estructura tradicional del texto dramático. Entre ellas, destacan dispositivos gráficos estructurantes como los dibujos,² las fotografías,³ las frases desplazadas o entre corchetes,⁴ el uso de la

¹ Publication produced within the framework of the Project PRIN 2022 *Identity Heritage and Cultural Memory. The Elaboration of the Past through the Theatre of Democratic Spain (1975 to the Present)*, Prot. 202285ZT47 - CUP D53D23014880006, funded by the European Union - Next Generation EU, Mission 4, Component 2, Investment 1.1 Research Projects of Significant National Interest, with the supervision of V. Orazi, PI of the project and corresponding author.

² Por lo que se refiere a la integración de imágenes y otros elementos multimedia en el teatro de la memoria, además de los textos de la trilogía de Nieves Rodríguez Rodríguez, se pueden considerar *La frontera, Que nos quiten lo bailao, El convoy de los 927 y El triángulo azul* de Laila Ripoll donde, en palabras de Orazi: “la multimedialidad audiovisual juega un papel decisivo: proyección de imágenes y vídeos, efectos sonoros como música, canciones, ruidos, etc. contribuyen a la evocación de una atmósfera tenebrosa, siniestra, distorsionada y grotesca y producen un efecto de inmersión o bien de distanciamiento y extrañamiento. [...] Los silencios, los efectos visuales y sonoros, son sugerencias visionarias y oníricas de lo negativo, concretado a través de la hipérbola esperpéntica, y contribuyen de manera estratégica a la activación de la dinámica entre lo real (imágenes-documento) y lo ficcional (imágenes-creativas)” (2021, 270). Otro texto reciente sobre la memoria que incorpora dibujos al texto es *Una grieta en la tierra* de Carmela Novara (2024), que incluye ilustraciones de Silvia Marinoni.

³ Técnica empleada a menudo el Teatro Documental. Un uso peculiar lo realiza Helena Tornero, en “Historia de una fotografía” que forma parte del texto *No hables con extraños (fragmentos de memoria)*. En este caso, algunas fotografías –que no aparecen en el texto, pero si están descritas a través de una écfrasis y están pensadas para ser proyectadas en la pantalla durante la representación escénica– representan al abuelo de la autora y desvelan poco a poco su historia y la Historia reciente española. Otra estrategia interesante en este contexto es la incorporación de fotografías intervenidas manualmente, como en el caso de *Ninive* de Guadalupe Sáez (2024).

⁴ Recurso utilizado por Nieves Rodríguez Rodríguez, por ejemplo, en *Eres niña y eres cuervo y tienes cien años*, con el fin de transmitir el pensamiento interno de los personajes.

letra cursiva para representar la palabra del autor o autora o de un narrador –que interrumpe la comunicación de los personajes–⁵, así como, especialmente en el caso del texto en análisis, palabras o frases tachadas e, incluso, notas al pie. Estas estrategias son fundamentales para reproducir la fragmentariedad de voces y perspectivas sobre un mismo hecho, y cuestionan la transmisión canónica de la historia reciente española, en sintonía con las características propias de la escritura memorial. Además, estos mecanismos obligan al lector a reconstruir los acontecimientos de manera individual, reelaborando activamente los indicios que se le presentan. De esta manera, el público descubre que interpretar el pasado de forma unívoca puede ser peligroso, ya que tras una versión de los hechos podrían ocultarse otras verdades más complejas.

La *Trilogía del mañana*,⁶ de Nieves Rodríguez Rodríguez –que, además del texto en análisis, incluye *Libro de la utopía* (2019)⁷ y *Eres niña y eres cuervo y tienes cien años* (2023)⁸– constituye un caso de estudio particularmente significativo, ya que las tres piezas integran diversas técnicas visuales dentro del tejido textual. El último texto de la trilogía, aún inédito,⁹ *Palimpsesto. [Cuaderno de Dinamarca]*, fue escrito en 2024 y ha sido galardonado con el Premio Lope de Vega.

2. *Palimpsesto [Cuaderno de Dinamarca]*

Antes de abordar la estructura del texto objeto de estudio, resulta pertinente considerar brevemente la reciente disputa sobre las modalidades de análisis teatral que se ha difundido también en España. En este contexto, José Sanchis Sinisterra, ha tomado parte a este debate con vigor, defendiendo la autonomía del texto dramático frente a aquellos que pronostican su decadencia o incluso la muerte de la literatura dramática y que optan por una aproximación casi exclusivamente escénica de la creación teatral, subrayando, al contrario, la importancia de la palabra escrita (2012 y 2014). La pieza de Nieves Rodríguez Rodríguez, concebida en el ámbito del seminario dramático *Teatro contra el olvido*, dirigido por el propio Sanchis, se alinea, en cierto sentido, con esta polémica, ya que invita a los lectores y a los estudiosos a centrar su atención en los códigos visuales que estructuran el texto.

El título, *Palimpsesto*, nos ofrece una pista crucial sobre la forma en que debemos abordar la lectura de la obra. Un palimpsesto es un pergamino que contiene dos textos superpuestos, en el que el original no se borra por completo, sino que permanece visible en transparencia. Desde el título, la autora nos indica que vamos a leer un texto que

⁵ Como en *Libro de la utopía* y *Eres niña y eres cuervo y tienes cien años*. En este último texto el narrador es un cuervo.

⁶ El título de la trilogía se refiere a sus protagonistas, niños y niñas, y a una visión de la infancia como momento esencial para formar al ser humano del “mañana”, del futuro. Según Nieves Rodríguez Rodríguez, en esta etapa de la vida se construyen los ideales, la intuición y la moralidad, entre otras cosas. Además, en contextos como la Guerra Civil española y la dictadura, los niños simbolizan la esperanza de un futuro mejor, en el cual no se incurra en los errores del pasado (Trecca & De Matteis).

⁷ *Libro de la utopía* está inspirado en los testimonios reales de algunas mujeres que vivieron en Preventorios franquistas durante su infancia. Sus dos protagonistas, Ana y Matilde, regresan de ancianas al Hogar del Auxilio Social donde transcurrieron su niñez y se enamoraron en silencio, lo que contrasta profundamente con la educación nacionalcatólica que se les impuso.

⁸ En *Eres niña y eres cuervo y tienes cien años* la dramaturga crea un paralelismo entre dos historias de migración basadas en testimonios reales: por un lado, la de una niña española que, en 1939, se ve obligada a exiliarse en el norte de África; por otro, la experiencia de un adolescente de Mali que, en 2012, huyó de la guerra civil y llegó a España en barco.

⁹ A pesar de no haber sido publicado, la autora ha tenido la amabilidad de enviarme el texto e, incluso, de conversar conmigo sobre algunos aspectos de esta obra. Por ello, algunas de las reflexiones presentadas en este trabajo, son también fruto de nuestras entrevistas. Para citar el texto se indicará el año de su escritura, es decir, 2024.

conserva las huellas de una escritura previa, la cual es identificada en el subtítulo: [*Cuaderno de Dinamarca*].

La obra abarca el tema del exilio republicano infantil a través de la historia de Manuel Rodríguez, el abuelo de la autora,¹⁰ exiliado a Dinamarca durante su niñez.¹¹ Sin embargo, la pieza no presenta una narración lineal de los hechos, sino el intento de una joven de recuperar la memoria de su abuelo tras su suicidio. El punto de partida de su búsqueda es el cuaderno escolar que escribió Manuel durante su exilio en Dinamarca en 1937.¹² En él, la nieta descubre el nombre de Matilde, quien, de niña, también fue exiliada al mismo País con su abuelo. Así comienza su búsqueda, que la llevará a encontrar a esta mujer y a recuperar otros documentos y piezas de la historia familiar:

Yo – Busqué entre los objetos y papeles de mi abuelo para saber más de él. Entre ellos encontré un cuaderno escolar: Cuaderno de Dinamarca. Hay muy pocas cosas escritas. Una canción. Una lista de los ríos de España. Algunos dibujos. Una redacción tras una excursión. Y un nombre: Matilde. Te busqué por ahí. Luego fui al Archivo El Exilio Infantil: Los niños de la guerra, del Ministerio de Cultura. Buceé todo lo que pude en lo que queda de vuestro exilio a Dinamarca. Y como no encontré nada fiable, puse un tuit, tu hija lo leyó y... (Rodríguez Rodríguez 2024, 9).

Lo que se empeña en recuperar no son datos, sino “la verdad”, como reivindica insistentemente a lo largo de la obra. Sin embargo, a pesar de sus expectativas, lo que encuentra en su recorrido no es una verdad unívoca, sino una pluralidad de memorias, gracias al encuentro con Matilde, quien le entrega su propio *Cuaderno de Dinamarca*, que representa el texto previo sobre el cual escribe la autora, como un palimpsesto. De esta manera, el juego literario gira en torno a la imposibilidad de hacer memoria sin recoger los testimonios de otras personas, más allá de la propia.

3. Texto marcado y texto desgastado: la doble tipografía

¹⁰ La dramaturga adapta a lo largo de la obra una perspectiva autoficcional. La ficcionalización de un “yo” que recupera la propia memoria familiar es un rasgo recurrente en el teatro de la memoria actual, pensemos, por ejemplo, en *J’attendrai* de José Ramón Fernández (2015), la Trilogía *Los Gondra* de Borja Ortiz de Gondra –que incluye *Los Gondra (una familia vasca)* (2016), *Los otros Gondra (relato vasco)* (2017) y *Los últimos Gondra (memorias vascas)* (2021)–, *Ángeles en el círculo* (2018) de Antonia Bueno –aunque en este caso no aparece un “yo”, sino que el relato autoficcional está contado por el personaje de “Ángeles”– y *Nínive* de Guadalupe Sáez (2024).

¹¹ Durante la Guerra Civil Española, se produjo un exilio masivo de población civil, siendo los niños los más afectados. Para protegerlos de las secuelas físicas y psicológicas del conflicto, el Gobierno Vasco organizó en 1937 la evacuación de menores tras la caída del frente Norte. Fue la primera vez en la historia que un gobierno tomó la decisión de alejar a los niños de un escenario bélico. Aunque inicialmente se esperaba que regresaran tras el fin de la guerra, la victoria del bando sublevado los convirtió en exiliados políticos. Muchos tuvieron que volver a España secuestrados por agentes de la Falange contra la voluntad de las familias para su reeducación en los Hogares del Auxilio Social (Ministerio de Cultura. Gobierno de España, *El Exilio Infantil: Los Niños de la Guerra*, <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/centros/cida/4-difusion-cooperacion/4-1-guias-de-lectura/guia-exilio-espanol-1939-archivos-estatales/ninos-guerra.html>).

¹² La historiadora Josefina Ceballos Herrero reconstruye de esta manera el viaje de vuelta de los niños y niñas con sus pertenencias: “El 24 de septiembre los niños abandonaron su colonia en Vejstrup. Todos recuerdan que fue un día muy triste. Le entregaron a cada uno una maleta con sus iniciales llena de ropa, regalos y un pequeño libro que contenía fotos y detalles de su vida en Dinamarca, además de una carta de despedida escrita por el comité, donde les expresaban su tristeza y su deseo de un feliz regreso a casa”. La dramaturga presenta así los momentos antecedentes al viaje a Dinamarca: “Nos ponen en fila. Portamos una caja a modo de maleta. Dentro un librito que pone *Cuaderno de Dinamarca*. En la caja un cepillo de dientes, un lapicero frío y una muda. Nos pasan lista y decimos nuestros nombres. Matilde Expósito, 12 años, natural de Santander. Manuel Rodríguez, 11 años, natural de Bilbao” (Rodríguez Rodríguez 2024, 20).

Es curioso notar que el Cuaderno aparece en el *dramatis personae*, pero con un carácter menos destacado que el resto de los personajes, y está acompañado por una nota: “EL CUADERNO aparece en esta tipografía, de tan desgastado como está...” (Rodríguez Rodríguez 2024, 2). Esta nota anticipa un aspecto visual que estructura todo el texto, caracterizado por partes en una tipografía más marcada (Fig. 1), que están ambientadas y escritas en nuestra actualidad y relatan la búsqueda de la nieta, su encuentro con Matilde y sus miedos y dudas al intentar recuperar y escribir sobre o, podríamos decir, “encima de” la historia de otros –historia que constituye el hipertexto. Por otro lado, partes escritas con una tipografía menos marcada corresponden al hipotexto: el *Cuaderno de Dinamarca*, escrito por Matilde en 1938 en el orfanato Gota de Leche de Santander, un año después de los hechos narrados (Fig. 2).¹³ Con estas indicaciones espaciales y temporales, la autora anticipa que vamos a leer fragmentos del cuaderno.

Dime la verdad, le dije. *¿Qué verdad?*, me respondió. Por aquel entonces comencé a ver, en ocasiones despierta y en ocasiones dormida, de un modo diferente. Siempre veía un árbol, es lo primero que ocurrió: el árbol. *Dime la verdad*, insistí. *¿De qué verdad hablas, hija?*, me respondió. *Veo un árbol. Veo un árbol todo el tiempo.* *¿Y?*, responde. Y nada. Y me callo. Cómo decirte que veo de un modo más transparente y fluido. Cómo decirte que veo a tu padre, mi abuelo, en un medio distinto del aire. Cómo decirte nada. La cafetera pita y comienza el día. *Lo habrá hecho por algo, ¿no crees? No pienses en eso*, dice. *¿Puedes pensar tú en otra cosa?* No dice nada y terminamos el desayuno. Él se aleja, teléfono móvil en mano, para decirle a mi madre que hemos pasado buena noche. Sí, estamos aquí, en el caserío del abuelo. A los pies de un árbol. El árbol. Aquí empieza esta historia.

Todos hemos llevado a nuestros muertos sobre nosotros, sintiendo su peso, los hemos retenido mientras no podían marcharse, pienso. Todos menos nosotros. De fondo suena la vieja y rayada canción *It's Now or Never*. Mi padre conduce de regreso a Madrid. Han sido días de trámites. *We would cry an ocean*, dice Elvis Presley. *¿Tú imaginabas algo así?*, le pregunto. *¿Qué iba a saber yo? ¿No te parece rara la prisa del abuelo por subir solo hasta el caserío? Siempre espera que tú tengas libre para hacerlo contigo.* *¿Qué iba a saber yo?*, repite, pero ya no me lo dice a mí. Tiene los ojos arrasados, las ojeras azules y ha envejecido en una semana. Los trámites de la muerte, pienso. Para echar gasolina. Lo veo alejarse. A lo lejos, *¿dónde estamos?*, la tarde se pinta de rosa. *Waiting for the right time.* *En un par de horas estamos en casa*, dice. Y arranca. Así comienza esta historia.

El agua es el principio de todas las cosas, decía el filósofo. Pero no es cierto. El principio de todas las cosas es la sangre. La sangre seca, ahogada en sangre.

Fig. 1. Primera página del texto proporcionado por la autora

¹³ De hecho, con excepción del abuelo, los niños exiliados se quedaron en Dinamarca solo un año: el rey de Dinamarca los devolvió a España cuando Franco los reclamó. Al no tener familia, puesto que a sus padres los fusilaron, Matilde se quedó en el orfanato Gota de Leche, desde donde escribe: Matilde – Franco nos reclamó y el rey de Dinamarca nos devolvió a casa en 1938. Casa es una forma de decirlo. A mis padres los fusilaron y, al no tener familia que me fuera a recoger al puerto, me dejaron en la Gota de Leche, un orfanato para que te hagas una idea, regentado por monjas. [...] Nadie me reclamó, aunque yo di señales de dónde estaba nuestra casa, mi familia, nombres, apellidos, profesiones, todo lo que recordaba. Me dijeron que a mi padre lo fusilaron, así, una noche, sin previo aviso. Y que mi madre, al día siguiente, tras una revuelta, creo, corrió igual suerte. *Tú no tienes padres. Los mataron por rojos.* Un día me escapé, claro que lo hice y llegué a la puerta. Pero no quedaba nadie. Estaba vacía. Al volver las monjas me lo hicieron pagar...” (Rodríguez Rodríguez 2024, 16 y 21).

A este propósito, el personaje de Matilde pertenece a la categoría que Orazi (2019 y 2021) entiende como “híbrida” por ser, a la vez, víctima directa –por haber sido exiliada y, sucesivamente, encerrada en un orfanato donde las monjas la trataban de manera violenta– y testigo indirecto –por ser hija de republicanos ejecutados por parte de franquistas. La historia de los dos protagonistas reproduce los acontecimientos rescatados por la historiadora Josefina Ceballos Herrero, quien investiga acerca de su legado familiar.

España no ha muerto,
no puede morir.
Al pueblo y a la flor
no nos mata el fusil.

Gota de Leche, Santander, 1938

Te escribo desde aquí. Antes era un palomar, dicen. Yo sigo viendo plumas como aquella vez. ¿Te acuerdas? Ha pasado un año... ¿Te acuerdas? Durante un rato comentamos que Franco no va a durar mucho, que ya falta poco para que estalle la guerra de Europa, que ahora toca apretar los dientes y aguantar unos meses hasta que lleguen los aliados. Nunca llegaron. Qué equivocados estábamos. No hay aliados en ningún sitio. Y a mí me ha bajado el periodo. Ahora tengo trece años. ¿Te acuerdas? Estábamos en el barco. En el *Ploubalanec*, afuera, por lo ventanucos, como una espesa mancha en blanco y negro, España. La de ayer y la de hoy. De pronto las bombas del buque nacional estallan y me empujas dentro. Me coges del brazo, tiras de mí y abres una escotilla.

MANUEL. — ¿Quieres una onza de chocolate?

No digo nada. Una bodega oscura llena de cajas de otros niños. Me siento en el suelo, doblo las rodillas, apoyo la frente sobre ellas y los escucho hablar... Los maestros. Como ahora, sentada en el suelo, las rodillas dobladas, la cabeza metida en el cuaderno, te escucho hablar, Manuel.

Pasan unas cuantas horas hasta que el barco zarpa. En ese momento algunos de los niños empiezan a aplaudir, a gritar, a llorar, a reírse. Nos escoltan los franceses. Suena la Marsellesa, ¿lo recuerdas? Hasta que me das la mano. Y la tienes fría como un país y áspera como una bandera. Tu mano. Al cabo de las horas arribamos en Burdeos. Luego un tren, largo, de los que hacen daño al estómago. Y llegamos de

Fig. 2. Página del texto proporcionado por la autora

Cuando Matilde entrega su cuaderno a la nieta de Manuel, este objeto parece adquirir vida propia, como si estuviera personificado. Sus hojas “murmuran” las letras de una canción de guerra: *El Tururururu* de Rolando Alarcón:

Nos intercambiamos los objetos. Las manos me sudan. Abro tímidamente una letra infantil de 1937. Me embriaga la emoción. Las hojas del cuaderno murmuran...

España no ha muerto,
no puede morir.
Al pueblo y a la flor
no nos mata el fusil.
[...] Hay una larga calle de piedra
en nuestra vida,
una dura y fría calle,
llena de polvo,
árida y sin fin
(Rodríguez Rodríguez 2024, 5 y 9).

La personificación del Cuaderno resalta su importancia simbólica como portador de memoria y testimonio histórico.

4. Los fragmentos narrativos

Otro aspecto interesante a nivel visual y estructural es que el texto comienza con unos “momentos narrativos” que, aunque en parte cumplen la función de acotación al proporcionar indicaciones sobre los personajes y el desarrollo de la escena, también están pensados para ser pronunciados en escena por un personaje que se dirige directamente al público. A diferencia de lo usual, estas “acotaciones narrativas” no aparecen en cursiva,

sino en una letra redonda e incluyen, encima, discursos referidos de los personajes, que sí aparecen en letra cursiva.

A propósito de la introducción de fragmentos narrativos en el texto teatral, es interesante considerar el concepto de “narraturgia”, acuñado por José Sanchis Sinisterra, quien afirma que el término surgió de un lapsus durante uno de sus seminarios, mientras hablaba sobre las fértiles fronteras entre narratividad y dramaticidad (2006, 2012 y 2014). Sinisterra reconoce que este concepto podría servir para indagar en la geografía de un territorio fronterizo e impuro en el que se entrelazan inextricablemente ambos géneros, el narrativo y el dramático, y cuya historia se extiende desde los orígenes del discurso ficcional hasta sus más recientes evoluciones (2006, 20). Dentro de los posibles ámbitos temáticos de la narraturgia, Sanchis reflexiona sobre aquellas obras en las que la figura de un “personaje narrador interpela al público para enmarcar la acción dramática propiamente dicha”.¹⁴ El dramaturgo identifica diferentes tipologías de narradores en el teatro, y entre ellas, resulta particularmente interesante, en este contexto, la del “narrador directamente implicado en la acción”, tipo que aparece en *Palimpsesto. [Cuaderno de Dinamarca]*, en la cual los personajes-narradores son dos y reproducen, alternativamente, las voces de la autora misma, presentada en el *dramatis personae* bajo la denominación de “Yo, la nieta”, y de Matilde, quien relata su historia en su *Cuaderno de Dinamarca*.

4.1. La búsqueda de la “verdad”

Los fragmentos narrativos que abren el texto, y que se extienden a lo largo de las primeras páginas, reproducen los pensamientos del personaje de la nieta que se presenta perseguida por la obsesión de descubrir la verdad. Por esta razón, están escritos desde la perspectiva de la primera persona, a menudo transmitiendo pensamientos que la protagonista no expresa a los demás personajes: “Cómo decirte que veo de un modo más transparente y fluido. Cómo decirte que veo a tu padre, mi abuelo, en un medio distinto del aire. Cómo decirte nada” (Rodríguez Rodríguez 2024, 3). Sin embargo, como hemos adelantado, también cumplen la función de acotación, por ejemplo, al proporcionar indicaciones sobre el desarrollo de la escena: “La cafetera pita y comienza el día”, o la gestualidad de los otros personajes: “Él se aleja, teléfono móvil en mano” o, incluso, al contener diálogos referidos, presentados en cursiva:

Dime la verdad, le dije. ¿Qué verdad?, me respondió [...] Dime la verdad, insistí. ¿De qué verdad hablas, hija?, me respondió. Veo un árbol. Veo un árbol todo el tiempo. ¿Y?, responde. Y nada. Y me callo [...] Lo habrá hecho por algo, ¿no crees? No pienses en eso, dice. ¿Puedes pensar tú en otra cosa? (Rodríguez Rodríguez 2024, 3).

En términos generales, estos extensos pasajes narrativos revelan una marcada teatralidad, aunque se apartan de las convenciones tradicionales del género dramático.

Además, a lo largo del texto, los fragmentos narrativos contribuyen a relatar el paulatino cambio de postura de la nieta. Si al principio parece obsesionada por saber “la verdad”, durante el viaje, empieza a preguntarse acerca de qué es la verdad y a cuestionar la univocidad de la misma:

Dime la verdad, le pregunté a mi padre. Como si la verdad fuera una o fuera de alguien o fuera acaso lo único verdadero. ¿Quién en nombre de qué se atreve a decir lo que son las cosas? [...] (Rodríguez Rodríguez 2024, 13).

¹⁴ Figura también estudiada por Ángel Abujín González en su libro *El narrador en el teatro*, Universidad de Santiago de Compostela, 1997, aunque muy debatida y matizada, por ejemplo, por García Barrientos.

Al mismo tiempo, a través del personaje de Matilde, quien afirma que su único recuerdo infantil real era su abuelo y que el resto se lo ha inventado a lo largo del tiempo, se tematiza, por un lado, el tema de la dificultad de reconstruir una memoria exacta, por otro lado, el derecho de las víctimas a olvidar o a inventarse un relato propio:¹⁵

Matilde –Mi única familia fue tu abuelo. Mi único recuerdo infantil real, el resto me lo he ido inventando.

¿El resto? ¿Y si el recuerdo de mi abuelo también está falseado? ¿Y si no me está diciendo toda la verdad? *Dime la verdad*, le pregunté a mi padre. ¿Cómo voy a saber la historia de mi abuelo? La memoria es un fenómeno tan cambiante como esta luz que ahora le atraviesa el rostro (Rodríguez Rodríguez 2024, 21 y 22).

A través de los pensamientos internos reproducidos por los fragmentos narrativos, notamos que, durante su conversación con Matilde, la nieta comienza a entender la memoria como un “fenómeno cambiante” y a comprender que el pasado no se configura como algo lineal, sino como un palimpsesto. Recuperando el título, en una nota al pie, la nieta afirma precisamente: “El pasado un palimpsesto, anoto” (Rodríguez Rodríguez 2024, 7).¹⁶ Al final de su búsqueda, la nieta, en principio obsesionada con saber la verdad, entiende que no hay una memoria o una verdad unívoca, sino una pluralidad de memorias, tal y como expresa tras el encuentro con Matilde, a través de la metáfora de la colección de recuerdos:

Intento grabar una a una sus palabras y sé que sigo sin saber todo de mi abuelo. Las grabo, pero las escribiré tiempo después, como hizo ella misma. Quizá sea eso la memoria. Asumo, ahora, que escribir es un modo de coleccionar, incluso de acumular recuerdos. Un disparo mi abuelo. Un disparo.

[...] Desempolvo dibujos, fotografías, objetos. Mi abuelo en casa. Ahí tendrá que haber algo que hoy pueda leer. Hoy, aquí. Ya en la cama, con la luz prendida, y la colección de memoria sobre la colcha, me digo a mí misma que no son datos lo que busco.

(Rodríguez Rodríguez 2024, 33).

¹⁵ A este propósito, en 1938, Matilde anotó en su *Cuaderno*: “Todo, todo, hay que inventarlo de nuevo. También a ti [...]”

Tal vez, hemos de inventarnos las sonrisas, el olvido, la paz, la tierra, el amor. / Tal vez hemos de inventarnos a nosotros mismos” (Rodríguez Rodríguez 2024, 15 y 20). Estas frases, al igual que otros fragmentos del texto, citan la novela *Luciérnagas* de Ana María Matute. Esta obra, como la pieza objeto de análisis, aborda el tema de la infancia-juventud durante la guerra. En ella, Matute escribe: “–Sonríe– decía ahora Cristián–. Si no nos inventamos motivos para sonreír, te aseguro que nadie nos los regalará... Todo, todo hay que inventarlo de nuevo. Ella sonrió, débilmente, porque le costaba mucho ese gesto simple, leve como un milagro. Tal vez, hemos de inventarnos las sonrisas, el olvido, la paz, la tierra, el amor. Tal vez hemos de inventarnos a nosotros mismos” (338). Como señala Orazi: “la representabilidad del dolor individual o colectivo de los protagonistas puede resultar parcialmente distanciada por varias razones, entre estas el paso del tiempo, el filtro de la memoria, los mecanismos psicológicos defensivos activados como respuesta al trauma vivido” (2019, 523). En este caso, no teniendo otros recuerdos además de los traumáticos, Matilde se inventa su propio relato, como reconoce ella misma. Por otro lado, la nieta, que forma parte de la generación que reinterpreta y reelabora los traumas de las generaciones anteriores, asume el “deber de memoria” (Ricoeur).

¹⁶ Es interesante notar que el texto incluye notas al pie, algo particularmente innovador para un texto teatral. Como se argumentará más adelante, estas notas tienen vida propia y, sin embargo, forman parte integral del texto. Aparecen en el *dramatis personae* bajo la denominación “notas de viaje”; quizás las lea una voz fuera de la escena, o un personaje.

4.2. La escritura dentro de la escritura: el Cuaderno

Como se ha argumentado, en las secciones ambientadas en la actualidad se entrecruzan los fragmentos narrativos con diálogos entre Matilde y su nieta. La estructura del *Cuaderno* es similar, aunque con una dinámica diferente. En él, se alternan, por un lado, diálogos entre Matilde y Manuel cuando eran niños, en 1937, y, por otro, fragmentos narrativos en primera persona que reproducen la voz de Matilde y sus reflexiones en 1938, desde el orfanato Gota de Leche. Estos fragmentos se entremezclan, de algún modo, con las experiencias del año anterior, como si Matilde siguiera reviviendo los acontecimientos narrados desde el presente. Esta sensación se ve reforzada, por un lado, por la vacilación en el uso de los tiempos verbales, que alternan entre pasado y presente, y, por otro, por la sensación de revivir las mismas percepciones, tanto visuales como auditivas, como el seguir viendo las plumas y el continuar escuchando a Manuel:

Yo sigo viendo plumas como aquella vez, ¿te acuerdas? Ha pasado un año... ¿Te acuerdas? Durante un rato comentamos que Franco no va a durar mucho, que ya falta poco para que estalle la guerra de Europa, que ahora toca apretar los dientes y aguantar unos meses hasta que lleguen los aliados. Nunca llegaron. Qué equivocados estábamos. [...] Estábamos en el barco. [...] De pronto las bombas del buque nacional estallan y me empujas dentro. Me coges del brazo, tiras de mí y abres una escotilla. [...] Me siento en el suelo, doblo las rodillas, apoyo la frente sobre ellas y los escucho hablar... Los maestros. Como ahora, sentada en el suelo, las rodillas dobladas, la cabeza metida en el cuaderno, te escucho hablar, Manuel (Rodríguez Rodríguez 2024, 5).

La escritura de Matilde está dirigida a Manuel, a quien interpela en segunda persona al relatar su historia compartida de 1938, con expresiones como: “Te escribo desde aquí”, “¿Te acuerdas?” y “Qué equivocados estábamos”. Sin embargo, al pronunciar estas palabras en escena, posiblemente dirigiéndose al público –ya que Manuel ya no está con ella–, Matilde lo incluye, de alguna manera, en el relato.

Asimismo, esta estrategia permite condensar el tiempo, resumiendo pensamientos y acontecimientos, y crear una dialéctica entre presente y pasado, que refleja su cambio de postura, desde la ingenuidad del momento de los hechos hasta la nueva conciencia del año siguiente:

Matilde –No existen las palomas negras.
Te dije en 1937 desde Francia. Pero ahora, ¿sabes?, sí. Sí, existen las palomas negras de tan tiznadas como llegan tras recoger desperdicios entre los escombros. Vienen tiznadas de cansancio y de sed. España es una paloma gigante y negra. ¿Has podido regresar? A veces, ¿sabes?, te escribo poemas en hojitas finas como papel de fumar. Los ato a la pata de cada ave creyendo que llegan hasta ti. ¿Estás recibiendo mis notas? Me respondes, sin embargo.
(Rodríguez Rodríguez 2024, 15)¹⁷

¹⁷ En el contexto de este juego de escrituras dentro de la escritura, es interesante notar que, en el texto, aparecen incluso los “poemas en hojitas finas como papel de fumar” de los que habla Matilde. Por ejemplo: “Estoy pegajosa y rara, /sí, / hecha de chicle, / pero de chicle mascado, /del que se aplasta debajo del pupitre/ cuando ya no sabe a nada” (Rodríguez Rodríguez 2024, 14). Estos poemas están divididos por una línea negra y son citas intertextuales de canciones de guerra o, como en este caso, de la novela *Luciernagas* de Ana María Matute: “Mamá estaba pegajosa y rara, sí, pegajosa, ésa era la palabra, Mamá estaba hecha de chicle, pero de chicle mascado, del que él aplastaba debajo del pupitre cuando ya no sabía a fresa. Mamá pedía silencio: Si te callas, te daré.... Mamá daba cosas pequeñas, dulzonas, que asfixiaban un poco. Un día, Mamá desapareció. No la vieron más” (339).

5. La legitimidad y las notas al pie

En *Palimpsesto. [Cuaderno de Dinamarca]*, cinco notas al pie acompañan sendos dibujos realizados por la autora, los cuales discutiremos más adelante por su evidente vínculo con los aspectos visuales de la pieza. Debajo de cada uno de los dibujos aparece la inscripción “El último viaje”, que remite, por un lado, al exilio republicano, y, por otro, al último viaje a Bilbao emprendido por la autora con el fin de recuperar la memoria de su abuelo, relacionada con este lugar. Al título se vinculan las cinco notas al pie aquí citadas, que relatan distintas etapas del viaje a Bilbao de la autora.¹⁸

Todas las notas, de hecho, comienzan con una indicación tipográfica (la estación del Norte, el Teatro Arriaga, la playa de Ereaga el Funicular de Artxanda y, otra vez, Playa de Ereaga) que remite tanto a este viaje como al tema del exilio y, a través de un juego metaliterario, a la escritura de la autora, quien, por ejemplo, se pregunta: “¿Estaré, mientras escribo, usurpando un testimonio?” (Rodríguez, Rodríguez 2024, 18) y afirma “siento una fiebre rara, como si todo este material fuera a enfermarse y desaparecer en un tiempo breve” (Rodríguez Rodríguez 2024, 23). Esta composición fragmentaria y “superpuesta” es, entonces, el reflejo de las dudas y dificultades a las que se enfrenta la dramaturga-nieta al intentar recuperar la memoria de su abuelo y, con esta, la de los niños y niñas exiliados durante la Guerra Civil.¹⁹

Además, este aspecto se vincula con otra estrategia visual: la de tachar algunas frases o palabras del texto, que, aunque borradas, siguen formando parte de este, en un experimento paradójico de la escritura, especialmente en el ámbito teatral.

6. La metaescritura y las frases tachadas

6.1. ¿Dónde empieza la historia?

Las frases citadas a continuación corresponden a las últimas partes de los fragmentos narrativos que abren el texto, que se configuran como diversos intentos por parte de la autora de comenzar la historia:

[...] Sí, estamos aquí, en el caserío del abuelo. A los pies de un árbol. El árbol. Aquí empieza esta historia.

[...] Waiting for the right time. En un par de horas estamos en casa, dice. Y arranca. Así comienza esta historia.

El ventilador, que no para de girar, hace que tiemblen las hojas de un viejo cuaderno: *Cuaderno de Dinamarca*. Mañana será el entierro de su cuerpo, ¿qué hago con todas estas letras? En estas letras debe comenzar esta historia, me digo.

Pocas semanas después, tras haber indagado en la vida del abuelo me atrevo a escribir un tuit. Es verano, la época del desenganche, pienso. ¿Quién me leerá? Escribo: «Busco

¹⁸ Apuntes que están inspirados en el “último viaje” de Nieves Rodríguez Rodríguez a Bilbao, que fue el motor de su escritura autoficcional.

¹⁹ Como apunta Orazi, hablando de la recuperación de la memoria y citando a Armengou y Belis: “la misma delicadeza del tema genera controversias sobre la utilidad o legitimidad (moral, social, política) de las escrituras posmemoriales. Sin duda es útil y legítimo y diría hasta un deber (moral, social, político) volver a recordar y reflexionar sobre tales acontecimientos, para que no caigan en el olvido o para rescatarlos de él. No será por casualidad si muy a menudo, si no constantemente, los individuos y grupos directa o indirectamente implicados (los protagonistas y sus descendientes) reivindican la rememoración, la recuperación de la memoria (y no tan sólo de ella, sino también de los restos y los cuerpos de las víctimas) para aleccionar nuestro presente y las generaciones futuras. Todo ello es necesario, para que la concienciación y la problematización del trauma y sus consecuencias logren vencer el olvido, acarreado por el paso del tiempo o propiciado por quienes quieren silenciar lo ocurrido, hasta negarlo rotundamente en las formas más exasperadas de revisionismo, para volver a escribir la historia desde una perspectiva domesticada e interesada” (2019, 523).

a Matilde Expósito, niña de la guerra civil española. Era una niña cuando viajó a Dinamarca junto a mi abuelo, Manuel Rodríguez, en 1937. ¿Alguien la conoce?» Y agrego una fotografía sacada de la investigación de Josefina Ceballos Herrero, historiadora cántabra.

La fotografía está tomada a las afueras de Copenhague, en el albergue de Ordrup donde residieron. Pero esto no lo pongo en Twitter. Cierro el ordenador. Intento dormir. Es imposible. El calor lo impide. Tumbada, enciendo el móvil y miro si alguien me escribe. Ocurre. *It's Now or Never*. Aquí comienza esta historia. Aquí. (Rodríguez Rodríguez, 2024, 3 y 4).²⁰

Todos parecen válidos –y por eso aparecen en el texto–, pero ninguno resulta de por sí suficiente.

La estrategia de tachar aquellas frases que aluden a la escritura y al inicio de la historia cumple la función de transmitir la imposibilidad de encontrar un verdadero comienzo. Al mismo tiempo, remite a la fragmentariedad de la memoria: la historia podría comenzar en un lugar, como el caserío donde se suicidó el abuelo, o en el momento en que la nieta empieza su búsqueda, o en su duelo, o en las palabras del *Cuaderno de Dinamarca*, o incluso en la fotografía de los niños exiliados, es decir, en un documento. Pero ¿realmente empieza así la historia? ¿O, si no, dónde? ¿Existe realmente un comienzo? Estas son las preguntas que se plantea la autora durante su ejercicio de escritura. Al tachar las frases, sugiere que todos estos comienzos y todas estas "verdades" –los recuerdos de su padre, el legado familiar, el cuaderno escrito por el abuelo, los documentos recuperados por una historiadora– son ciertas, pero no suficientes por sí solas; son, más bien, coexistentes. Y, por esta razón, la única escritura posible es la de un “palimpsesto”, donde todas las verdades se superponen sin borrarse del todo, incluso cuando los relatos no coinciden entre sí.

A propósito de la complementariedad de las memorias, el caso quizás más significativo concierne la relación del abuelo con el fútbol:

Matilde – Volvimos todos, menos tu abuelo.

Yo – ¿Él no volvió? ¿Dónde estuvo?

[...]

Matilde – Es que él jugaba muy bien al fútbol.

Yo – ¿Cómo?

Mi abuelo odiaba el fútbol. ¿Se lo digo? ¿Y si está recordando a otro Manuel Rodríguez? Un odio visceral por el que se negaba a entrar en una tasca que tuviera el fútbol a todo volumen. Por el que se negaba a responder al que le hacía la broma pesada del Athletic, por el que negaba a que su propio hijo, mi padre, jugara semejante juego. No me lo callo, por si acaso.

Yo – Mi abuelo prohibió jugar al fútbol a mi padre.

Matilde – Cuando caminaba a su lado movía los pies como si siempre tuviera un balón entre ellos. Fue uno de los elegidos.

Yo – ¿Elegidos para qué?

Matilde – Para viajar con el equipo de fútbol. [...]

²⁰ El recupero por parte de un yo autoficcional de la historia de Manuel y Matilde se entrelaza, en cierto sentido, con el trabajo de investigación de la historiadora Josefina Ceballos, hija de una de las niñas exiliadas a Dinamarca. La dramaturga reconstruye el recorrido de los niños y los testimonios recuperados por la misma (Ibisate; Ceballos).

(Rodríguez Rodríguez 2024, 16-17)

Cuando Matilde le cuenta a la nieta que Manuel jugaba muy bien al fútbol, hasta el punto de que: “Cuando caminaba a su lado movía los pies como si siempre tuviera un balón entre ellos”, la nieta llega a dudar de que están hablando de la misma persona. De hecho, según lo que sabe, su abuelo sentía un “odio visceral” por el fútbol y llegó hasta a prohibir a su hijo que jugara. Los relatos no solo no coinciden, sino que se contradicen abundantemente, por lo cual, parecen no poder coexistir.

Sin embargo, la lectura del *Cuaderno* de Matilde ofrece una revelación que deshace esta contradicción aparente. La clave de la discrepancia se encuentra en los eventos traumáticos que sufrió Manuel. Zabala, el director del colegio,²¹ lo castigó después de un entrenamiento, obligándole a entrar en el bosque y a cruzar la frontera con Alemania. Aquí, presencié una escena brutal: vio a un animal devorando el cadáver de un hombre:

Manuel –Crucé la frontera. Al darme la vuelta no había nadie. Salí corriendo como me pidió. Un bosque. Solo un bosque. Era casi de noche. Y de pronto, lo oigo: ¡Crac!

Matilde –¿Estabas solo?

Manuel – Un animal comiendo el cadáver de un hombre.

Sigues llorando. No sé qué hacer ni qué decir. No sé nada de ti, Manuel, desde hace un año. No sé qué hacer.

Manuel – Entonces regreso corriendo, pero ya no sabía si iba en la dirección adecuada. Cae la noche. Yo siento que todo es oscuro. Y me fundo a negro. No sé cómo decir... Corro a oscuras, ahogándome. Él me espera. Está agazapado en un recodo esperándome. Y de pronto sale como un animal salvaje y se ríe. Comienza a reírse.

(Rodríguez Rodríguez 2024, 28-29).

El relato de la violencia sufrida por el abuelo permite comprender su aversión hacia el fútbol, un deporte que en el pasado apreciaba. Así, lo que en un principio parecía una contradicción entre los dos relatos se revela como una verdad compartida. Ambos forman parte de un entramado más complejo que refleja la naturaleza multifacética de las experiencias y la memoria, lo que explica, una vez más, la dificultad de la autora para narrar los acontecimientos de manera lineal.

Además, el proceso de recuperación de la memoria resulta profundamente difícil y doloroso para quienes han vivido acontecimientos traumáticos, como se evidencia en el diálogo entre la nieta y Matilde tras el descubrimiento de esta última sobre el suicidio de Manuel:

²¹ Josefina Ceballos reconstruye así la vida de los niños y niñas en el colegio y el perfil del director Zabala: “Los niños fueron alojados en un colegio situado en Ordrup, una zona residencial a las afueras de la capital. [...] La vida de los más pequeños en Ordrup estaba muy bien organizada. Los niños tenían clases, impartidas por profesores españoles, gimnasia, talleres, excursiones, visitas, y todos participaban en la limpieza y organización de la colonia. Tenían además un equipo de fútbol que llegó a ser muy famoso en las competiciones organizadas por los colegios de los alrededores. [...] El director era Zabala, un personaje argentino que había sido campeón de maratón. Todos le recuerdan como una persona dura y cruel que les golpeaba y castigaba a menudo y sin motivo. A los pocos meses de su estancia en el campamento fue descubierto cuando intentaba, aprovechando un viaje del equipo de fútbol, pasar a los niños a territorio alemán para entregárselos al gobierno de Hitler, que pretendía dárselos a Franco, y fue expulsado. Su puesto fue ocupado por D. Jesús Revaque Garea, hasta entonces exiliado en Francia”.

Yo – La infancia le perseguía al final de su vida.

Matilde – ...

Yo – No sé si me ha escuchado, le digo que...

Matilde – Sé lo que me has dicho.

Ira, vergüenza, todo junto, me inunda. La sequedad de sus palabras chocando con el rumor líquido de la tarde. Con los dientes apretados, con los hombros sacudidos, guarda silencio. Un silencio que, como el de ahora, me pisa los talones desde hace meses. ¿Es esto acercase al pasado? Lo tacho.

(Rodríguez Rodríguez 2024, 13).

El dolor de Matilde, al enfrentar sus heridas y el suicidio de Manuel, se traduce en un vacío que encuentra expresión en un silencio ineludible. Este silencio se manifiesta tanto en los puntos suspensivos que interrumpen el diálogo como en la narración de la nieta, que evidencia la profundidad del sufrimiento de Matilde, frente a la cual no cabe espacio para palabras.²² Sin embargo, este silencio no es una mera ausencia; se convierte en una presencia casi tangible, que “pisa los talones” y persigue a la nieta incluso meses después de su encuentro con Matilde.²³

La nieta comprende así que acercarse a un pasado traumático es un proceso complejo. Por ello, un año después de aquel encuentro, se plantea si el acercamiento al pasado implica que el doloroso silencio de las víctimas también impacta a quienes lo escuchan,²⁴ dificultando su verbalización. Sin embargo, tacha esta reflexión, subrayando su conciencia sobre la importancia de las nuevas generaciones en superar el reto de enfrentarse al pasado doloroso para combatir el olvido. Por la misma razón, al final de la pieza, afirma: “Mi abuelo y Matilde son el texto y no puedo adentrarme en ellos” (Rodríguez Rodríguez 2024, 34). Sin embargo, a esta declaración sigue el último pasaje narrativo, que se presenta en una estructura fragmentada. La dramaturga, después de un año, decide volver a abrir la carpeta con las fotos de su viaje a Bilbao guardada en su ordenador y empieza a escribir:

Prendo la luz,
otra vez,
pero un año después,
en el próximo verano.
Estoy en el caserío.
Enciendo este ordenador.

²² Otra vez, los descubrimientos que hace la nieta desde el presente se entrelazan con una nota de Matilde en 1938: “Cuando las cosas acaban no pueden reconstruirse. / Los dos teníamos los labios cerrados, como si hubiesen huido las palabras. / ¡Las torpes y vacías palabras!” (Rodríguez Rodríguez 2024, 6). La dramaturga cita la novela *Luciérnagas*:

“Sol le miró silenciosa, apática, lejana. Como si nada le importase aquello, y no fuera con ella. Cuando las cosas acaban, no pueden reconstruirse, pensó.

– Bien, bien. No hay prisa. Ya tendrás tiempo de explicarlo todo.

Sol sintió los brazos de Cristián alrededor de su cintura, los dos tenían los labios cerrados, como si hubiesen huido todas las palabras: las torpes, vacías palabras” (Ana María Matute, 356).

²³ A este propósito, tanto Matilde como la nieta-autora necesitan de un año de silencio para poder escribir, necesitan que la historia repose para poder desentrañar la verdad que reside entre los recuerdos, el olvido y las palabras escritas. Como señala María Zambrano, en la que Nieves Rodríguez Rodríguez es especialista: “La verdad necesita de un gran vacío, de un silencio donde pueda aposentarse, sin que ninguna otra presencia se entremezcle con la suya, desfigurándola” (40 y 41).

²⁴ Para profundizar la figura del “oyente” del testimonio en la literatura de la memoria y el valor de su silencio, se aconseja consultar el trabajo de Sandra Navarrete “Figuraciones del silencio en la narrativa de la memoria: análisis desde el trauma”.

Abro una carpeta: ÚLTIMO VIAJE A BILBAO.
 Aquí comienza esta historia.
 Aquí.
 (Rodríguez Rodríguez 2024, 35)

La pieza concluye de manera circular, con la descripción de las acciones que dan pie a la escritura. Al igual que al principio de la obra, la dramaturga tacha las referencias al comienzo de la historia, sugiriendo que, además de un principio de la historia, tampoco existe un verdadero final. Esto implica que el texto, como la Historia, queda abierto a más escrituras.

6.2. El “aquí” imposible

La autora no tacha las frases solamente al referirse al comienzo de la historia o cuando los “aquí” tienen un valor metafórico, sino también cuando sirven para nombrar un espacio-tiempo concreto, de hecho, también el personaje de Matilde los tacha en su cuaderno –a través de un juego metaliterario– cuando escribe desde el orfanato de Santander acerca del colegio en Dinamarca. El personaje narra desde el presente los acontecimientos de 1937, pero encontrándose en otro tiempo y en otro lugar. El teatro, arte del aquí y ahora, se enfrenta en este caso a un “aquí” imposible, en una contradicción que se pone deliberadamente de relieve a través de las tachaduras, puesto que Matilde escribe simultáneamente desde dos tiempos y lugares distintos, abriendo brechas en la continuidad temporal y espacial:

Te doy un beso en cada herida. Una a una, sin dejar un pliegue sin curar. [...]

Rompes a llorar. Lo oigo aquí y ahora, ¿te das cuenta? Dime que ya estás en casa. Tu llanto me dice que tiene haber algo más, tiene que haberlo. Te lo digo (Rodríguez Rodríguez 2024, 28).

En la pieza se produce un solapamiento espaciotemporal a través de los fragmentos narrativos que reflejan los pensamientos internos de Matilde. Ella escribe desde 1938 y, al mismo tiempo, desde un 1937 que, mediante los tiempos verbales y los marcadores espaciotemporales, parecen coexistir:

Me miras y, en ese momento, puedo oír el rumor de un mar gris lamiendo los bordes de la tierra y de las botas de nuestras familias que se quedarán ahí, aquí, para siempre, de pie, con la mano alzada, despidiéndose (Rodríguez Rodríguez 2024, 11).

Matilde escribe desde un “aquí” que ya no existe, un espacio que sobrevive únicamente en el recuerdo, y que, sin embargo, establece una relación de continuidad con el lugar donde realmente se encuentra y con cualquier otro lugar posible. Ese “aquí” condensa uno de los momentos y espacios más significativos y decisivos en la Historia, al punto de convertirse en inmortal: los padres republicanos de los niños que partieron al exilio estarán para siempre despidiéndose de sus hijos con la mano alzada. Para muchos, este gesto fue el último recuerdo de su familia y, en todos los casos, el viaje al exilio representa un instante tan impactante que nunca se extingue. Por lo tanto, los conceptos de *allí* y *aquí* se entrelazan, –lo que hace que Matilde afirme: “Allí es aquí”– y, a la vez, el *aquí* deja de coincidir con el *allí*, una discrepancia que hace que poco después lo tache, al reconocer su imposibilidad:

[...] Escribo tú y compartimos la misma historia, tú y yo y los otros niños que están aquí, en el barco, con nosotros, esperando una orilla.

Matilde – ¿Azúcar y aceite? ¿Todo eso?

Manuel – ¿Quieres un trocito de pan?

Matilde – Vamos allí, que nadie nos vea.

Allí es aquí, dentro del barco carbonero. Allí es aquí, en El Musel, el puerto de Gijón.

(Rodríguez Rodríguez 2024, 10)

De alguna manera, a través de su transmisión, el relato también se abre a un tercer tiempo: el de nuestra actualidad, así como a cualquier tiempo futuro. En una nota la autora escribe: “Abro su cuaderno, el viento hace pasar las hojas con ímpetu, como si quisiera que se acabara el año de 1937 aquí y para siempre” (Rodríguez Rodríguez 2024, 12).

El viento, al pasar las hojas, parece querer cerrar el capítulo del pasado, pero al mismo tiempo lo mantiene vivo. Este gesto simbólico subraya la interconexión entre tiempos, donde lo vivido sigue resonando y transformándose, sin desaparecer del todo.

7. El palimpsesto o los dibujos

Como se ha señalado, las diversas escrituras que configuran el texto se entrelazan, revelando la complejidad de las experiencias y destacando que la memoria no es un fenómeno individual o aislado, sino interconectado con otros sujetos y perspectivas. Por estas razones, en el marco de una búsqueda de “la verdad”, la escritura se mantiene abierta a la integración de nuevas voces.

Sin embargo, hay verdades que permanecen inefables, y es precisamente en ese espacio donde la escritura de Nieves Rodríguez Rodríguez da cabida a otras formas artísticas, como el dibujo, para expresar lo que las palabras no alcanzan a revelar, subrayando una vez más la interdisciplinariedad de la memoria. La reflexión de Sánchez Trigueros resulta particularmente relevante en este contexto: hay obras dramáticas que: “desplazan de su lugar central a la palabra o se atreven a eliminarla para evidenciar otro tipo de signos” (80). Además, una cita de María Zambrano permite ampliar la reflexión: “Las grandes verdades no suelen decirse hablando” (38).

En la obra, los dibujos no poseen un valor meramente ilustrativo, sino que se integran al texto como elementos que contribuyen a reflejar el carácter fragmentario de la memoria. Esto se evidencia, por un lado, en su configuración: cada dibujo se presenta como un palimpsesto, donde se perciben las “huellas” de escrituras previas, es decir, fragmentos del mismo texto manuscrito (Figs. 3, 4, 6, 7 y 8). Por otro lado, esta idea se refleja también en lo que representan, es decir, manos que, a la vez, son las manos de las autoras del texto –Matilde y la nieta– y las de los niños y niñas que escribieron su *Cuaderno de Dinamarca*, como queda patente en el segundo dibujo, que remite al ejercicio de la escritura (Fig. 3).

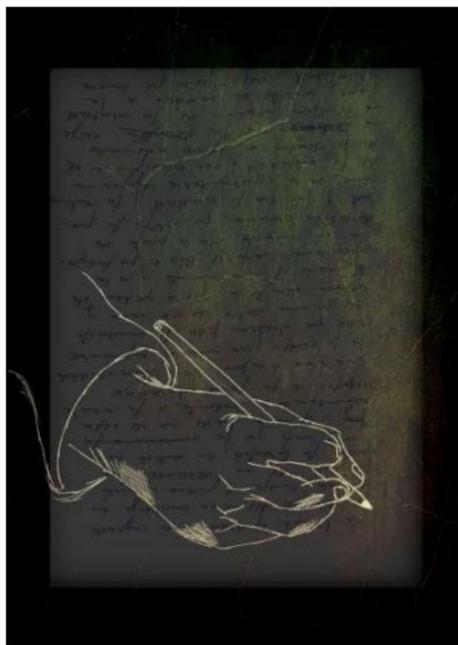
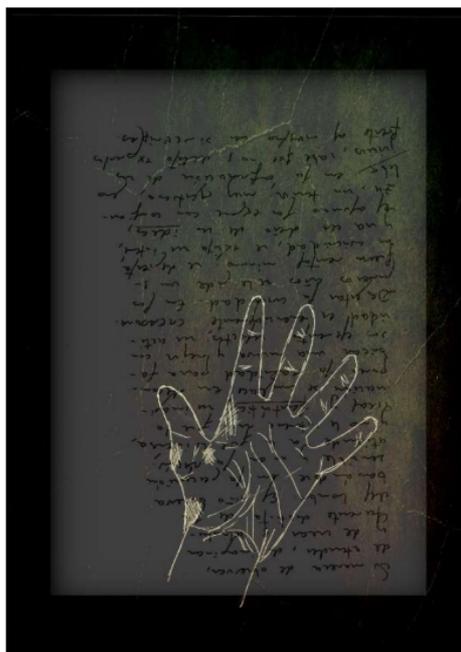


Fig. 3. Imagen sacada del texto proporcionado por la autora

Pero también evocan las manos del abuelo de la autora y, simultáneamente, las de “todos los combatientes por la democracia y la libertad”, a través de la alusión, en una de las notas (Fig. 4), al monumento *La Huella* en Bilbao (Fig. 5).



EL ÚLTIMO VIAJE⁵

⁵ Subo hasta el Funicular de Artxanda. Y de allí, al mirador. Una escultura, con forma de huella, recuerda desde Euskadi a los combatientes por la democracia y la libertad. Me siento en un banquito, bajo la imponente escultura y dibujo, compulsivamente, manos sin huellas, tiznadas de negro, arrugadas, con finitos hilos blancos... Las manos del abuelo. Al bajar, siento una fiebre rara, como si todo este material fuera a enfermarse y desaparecer en un tiempo breve. Tan breve como se reduce a escombros una ciudad.

Fig. 4. Imagen y nota sacadas del texto proporcionado por la autora



Fig. 5. *La Huella*, escultura conmemorativa del artista Juan José Novella, ubicada en el mirador de Artxanda, Bilbao, e inaugurada en 2006

El primer dibujo que aparece en el texto (Fig. 6) muestra una mano, primero abierta y luego cerrada, capturando así dos momentos que representan el movimiento de cerrarse en un puño, un gesto universalmente asociado con un acto de resistencia y lucha colectiva.



Fig. 6. Imagen sacada del texto proporcionado por la autora

El tercer dibujo representa dos manos con actitudes opuestas. Una muestra fuerza, como si estuviera arrancando algo de la tierra, mientras que la otra está abierta, pidiendo auxilio. Es una antítesis: una mano clama por ayuda, mientras que la otra tira, impidiendo que esa ayuda sea recibida. Metafóricamente, representa lo que les ocurrió a los niños: la República les tendió una mano e intentó salvarles de la guerra y la violencia, pero con la llegada del franquismo, esa mano fue arrancada y estirada hacia arriba.

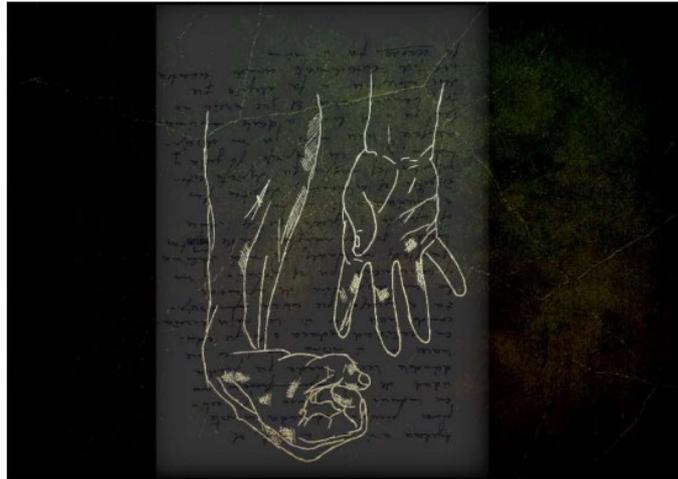
EL ÚLTIMO VIAJE⁴

Fig. 7. Imagen sacada del texto proporcionado por la autora

El último dibujo representa una mano que hace el gesto de trazar una cruz con la punta de dos de sus dedos.²⁵ La acción remite a la educación católica que recibieron Matilde y Miguel. Sin embargo, el hecho de cumplir este gesto con la mano izquierda, que históricamente ha sido asociada a lo siniestro, podría asociarse a un acto –voluntario o inconsciente– de rebelión, de no conformación con las enseñanzas recibidas y con las normas.

En definitiva, la memoria puede concebirse como un proceso complejo que integra varias perspectivas y recuerdos, los cuales remiten tanto a experiencias sensoriales como a conceptos que, en muchos casos, resultan inefables o difíciles de expresar con palabras. Por ello, la omisión del lenguaje verbal se presenta como una estrategia que revela el vacío, enfocando la atención en lo que queda sin decir, y otorgándole un valor metafórico.

EL ÚLTIMO VIAJE⁶

Fig. 8. Imagen sacada del texto proporcionado por la autora

Obras Citadas

²⁵ El mismo gesto que cumple el Cristo Pantocrátor.

- Abuín González, Á. *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, 1997.
- Bueno, A. “Ángeles en el círculo.” *Cuadernos del Teatro español contemporáneo* 44/1 (2018): 16-57.
- Ceballos Herrero, J. *Los niños de la Guerra Civil española en Dinamarca*. Asociación de Escritores de Asturias, 02/12/2010. <https://www.escriitoresdeasturias.es/literarias/reportajes/los-ninos-guerra-civil-espanola-dinamarca-josefina-ceballos-herrero-02122010/>
- Ibisate, I. *Documental Elogio al Horizonte*. España. 2009. <https://youtu.be/4t9D0XfD6PA?si=YgQQNIXnL9ZUYTQc>
- Matute, A. M. *Luciérnagas*. Barcelona: Planeta, 2011.
- Ministerio de Cultura, Gobierno de España. *El Exilio Infantil: Los Niños de la Guerra*. <https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/archivos/mc/centros/cida/4-difusion-cooperacion/4-1-guias-de-lectura/guia-exilio-espanol-1939-archivos-estatales/ninos-guerra.html>
- Navarrete, S. “Figuraciones del silencio en la narrativa de la memoria: análisis desde el trauma.” *AISTHESIS* 64 (2018): 11-23.
- Orazi, V. “Laila Ripoll. *El convoy de los 927*.” *Orillas. Rivista d’ispanistica* 8 (2019): 521-532.
- . “Memoria histórica y Postmemoria en las tablas. El teatro de Laila Ripoll.” *eHumanista/IVITRA* 19 (2021): 256-275.
- Ortiz de Gondra, B. *Trilogía Los Gondra*, Madrid: Punto de Vista Editores, 2022.
- Sáez, G. “*Nínive*”. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral* 366 (2024): 80-121.
- Ricoeur, P. *La memoria, la historia, el olvido, traducción de Agustín Neira*. Madrid: Trotta, 2003.
- Rodríguez Rodríguez, N. “Libro de la utopía.” En J. Sanchis Sinisterra *et al.* eds. *Teatro contra el olvido*. Madrid: Primer Acto / Nuevo Teatro Fronterizo. Vol. 1. 2019. 97-130.
- . “*Eres niña y eres cuervo y tienes cien años*.” En L. Rojas ed. *¿Qué hay al otro lado del charco? Textos dramáticos para la infancia y la juventud*. Madrid: Ediciones Antígona, 2023. 265-314.
- . *Palimpsesto [Cuaderno de Dinamarca]*. Texto inédito. 2024.
- Sánchez Trigueros, A. “La poética del silencio.” *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* 1 (1992): 75-86.
- Sanchis Sinisterra, J. “Narraturgia.” *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* 26 (2006): 19-25.
- . *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México: Paso de gato, 2012.
- . *Narraturgia y las nuevas fronteras de la dramaturgia contemporánea*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2014. https://www.cervantesvirtual.com/portales/tecnologico_de_monterrey/748161_narraturgia/
- Tornero, H. “*No hables con extraños*.” En H. Tornero ed. *Teatro de la Memoria*. Madrid: Punto de Vista Editores, 2024.
- Trecca, S. “El teatro español y la construcción cultural del trauma. Notas sobre la dramaturgia de la memoria actual.” *Anales de la literatura española contemporánea* 48/2 (2023): 139-163.
- Trecca, S. & J. De Matteis. “Mujeres en el franquismo. En torno a *Libro de la utopía*. Conversación con Nieves Rodríguez Rodríguez.” 2024. <https://youtu.be/L0d1OhmFyLE?si=3KywgP3krw30lKSt>
- Zambrano, M. *Hacia un saber sobre el alma*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.