

**METATEATRO Y MNEMOTÉCNICA: CONVENCIONES
POSMODERNISTAS EN *EL OLVIDO ESTÁ LLENO DE
MEMORIA*, DE JERÓNIMO LÓPEZ MOZO**

Metatheater and mnemotechnics: postmodernist conventions in *El olvido está lleno de memoria*, by Jerónimo López Mozo

*John P. Gabriele**

Hay quienes imaginan el olvido
como un depósito desierto / una
cosecha de la nada y sin embargo
el olvido está lleno de memoria (...) ¹

Resumen

Combinando el poder recuperativo de la memoria y la contextura existencialista del metateatro, Jerónimo López Mozo (con)funde indistinguiblemente el arte y la vida en *El olvido está lleno de memoria* (2002). Incapaz de distinguir entre su oficio como actor y los papeles que desempeña en el escenario y maldispuesto a reconciliarse con el pasado traumático de su exilio tras la guerra civil, Edmundo Barbero —el protagonista de la pieza— aparece como un personaje descentrado y dislocado. Como toda obra posmodernista, este texto se centra en la problemática de la representación artística, rechaza la posibilidad de construir una visión objetiva del mundo y descarta categóricamente la noción de una sola autoridad absoluta para revelar que la relación jerárquica tradicional entre lo real y lo ilusorio, el pasado y el presente y el ‘yo, y el ‘otro’ se ha abolido irrevocablemente.

Palabras clave: Memoria, metateatro, posmodernidad.

Abstract

Combining the recuperative power of memory and the existentialist contexture of metatheatre, Jerónimo López Mozo indistinguishably (con)fuses art and life in *El olvido está lleno de memoria* (2002). Incapable of distinguishing between his profession as an actor and the roles he plays on the stage and reluctant to come to terms with the traumatic past of his exile following the civil war, the protagonist of the play, Edmundo Barbero, is a decentered and unfixed character. Like all post-modernist works, *El olvido está lleno de memoria* centers on the problem of artistic representation, rejects the possibility of constructing an objective view of the world and categorically discards the notion of an absolute authority to reveal that the

¹ La cita procede del poema “¿Cosecha de la nada?” de Mario Benedetti y figura en la colección que lleva el mismo título del drama de López Mozo: *El olvido está lleno de memoria*.

John P. Gabriele

traditionally hierarchical relationship between the real and the fictive, past and present, and self and other has been irrevocably abolished.

Key words: Memory, metatheatre, postmodernism.

Jerónimo López Mozo (Gerona, 1942) se merece el título de dramaturgo atrevido y valiente. Atrevido porque ha insistido en ahondar en temas controvertidos, polémicos y potencialmente contenciosos en su teatro durante más de cuarenta años. Y valiente porque es implacable e inexorable en su misión humanitaria de develar las engañosas fachadas de la realidad para que nos enganchemos con las verdades inadvertidas que se encuentran bajo su superficie. Autor y promotor de un teatro de responsabilidad social, libertad ideológica e innovación estética, las obras de López Mozo inquietan, agitan, preocupan y hacen pensar a sus lectores y espectadores. Los temas tratados por el dramaturgo son frecuentemente peliagudos y siempre oportunos.

El olvido está lleno de memoria (2002), dirigida por Antonio Malonda, se estrenó en la Sala del Círculo de Bellas Artes de Madrid, el 25 de abril de 2003. Al igual que las obras de otros dramaturgos contemporáneos como *Para quemar la memoria* (1993), de José Ramón Fernández, *El jardín quemado* (1998), de Juan Mayorga, y *Père Lachaise* (2003), de Itziar Pascual, entre otras, la guerra civil, la dictadura franquista y el exilio son los catalizadores contextuales de lo que transcurre en el drama lopezmoziano, y la memoria y el metateatro son los aparatos creativos de que se sirve el dramaturgo para crear su obra. La repetición, la regresión, la imbricación, la resonancia y la simultaneidad, conceptos asociados con la rememoración y el metateatro, forman la base de la estructura y la caracterización de la pieza.

La memoria es imprescindible en la construcción del sujeto en la vida y en el arte, en la construcción de la identidad de cualquier ser. En la vida, la memoria permite establecer un vínculo vital con el pasado. Cómo recordamos el pasado y lo que recordamos del pasado nos definen en el presente y en el futuro. "Our identity", como explica Israel Rosenfeld, "is the totality of our memories and experiences" (202). Para ser completos nos hace falta el pasado para construir o fijar nuestras identidades en el presente y nutrir nuestra visión del futuro. En el teatro, igual que en la vida, la memoria también tiene una función constitutiva en la construcción del personaje y de la realidad representada. Según Jeanette Malkin, el arte teatral "is the art of repetition, of memorized and reiterated texts and gestures" en que la rememoración funciona como medio de recobrar "hidden truths" (verdades ocultas) sobre los personajes y sus vidas (3-4). En la vida y en el teatro, recordar eventos del pasado es volver a vivirlos. Si se trata de eventos olvidados o suprimidos, es vivirlos por primera vez.

La acción en *El olvido está lleno de memoria* tiene lugar en torno a 1985 y se desarrolla en el interior de un teatro en el que se está presentando *La vida es sueño* de Calderón, y en ella Edmundo Barbero, de 65 años y recién llegado de Latinoamérica tras cuarenta años de exilio, interpreta el papel de Clotaldo. Barbero, a pesar de ser un actor de renombre conocido por su gran talento fuera de su país, es un desconocido para el público español. Por otra parte el nombre de Edmundo Barbero corresponde a un actor español que había trabajado en varias compañías antes de salir exiliado tras la guerra civil. “Sin embargo”, como nos advierte Edmundo Pérez-Rasilla, “la anécdota contada en el drama no sucedió realmente, pues cuando Barbero regresó a España en 1980 era ya una persona octogenaria que no continuó su trabajo como actor” (151). Como toda obra posmodernista, *El olvido está lleno de memoria* se centra en la problemática de la representación artística, rechaza la posibilidad de construir una visión objetiva del mundo y descarta categóricamente la noción de una autoridad absoluta. Combinando el poder recuperativo de la memoria y la contextura existencialista del metateatro, López Mozo crea una obra en que la interacción de lo real y lo artístico y de pasado y presente son ambas la fuente y la solución de la crisis de identidad que sufre el protagonista.

Desde el principio, *El olvido está lleno de memoria* se contextualiza por una confluencia operativa de arte y vida como reflejo de la crisis personal del protagonista: “*El escenario, las tripas de un teatro. Espacio diáfano que alberga todos los lugares en los que transcurre la acción. No hay tabiques que los separen*”² (160). En esta primera acotación escénica no se distingue entre el espacio propio de la representación teatral (el dominio del personaje) y el espacio del teatro (el dominio del actor). No se diferencia entre lo real y lo ilusorio. Se trata, más bien, de una confluencia espacial, indicación de que la acción de la pieza lopezmoziana se sitúa precariamente en el entrecruce incómodo de realidad y ficción. La descripción del espacio es la primera señal que Edmundo Barbero es un ser fragmentado y desdibujado que sufre de una crisis existencial. Al volver a su patria tras una larga ausencia, y a pesar de su gran talento como actor y fama en el extranjero, Barbero es un desconocido en su propia patria. Y, por lo tanto, se desconoce a sí mismo. Es un ser descentrado y dislocado por ser incapaz de o estar maldispuesto a reconciliarse con el pasado traumático de su exilio. En cuanto a la vida real, el máximo objetivo de Barbero es concretizar su ‘yo’. En cuanto a la vida teatral, su máximo objetivo es afirmarse como sujeto artístico. En ambos casos, la reivindicación de la memoria le será indispensable.

² Jerónimo López Mozo. *El olvido está lleno de memoria*. ADE Teatro 98. (2003): 160-78. Citaremos por esta edición.

La trama comienza cuando la joven periodista Julia Ayuso se propone entrevistar a Barbero. Barbero entra “*en el camerino..., vestido del personaje que acaba de interpretar: el viejo Clotaldo*” (160). Julia lo está esperando y cuando se presenta, Barbero “*recita, algo modificado, parte de un parlamento de Segismundo*”: “Decir que sueño es engaño, / bien sé que despierto estoy. / Yo Segismundo no soy” (160). Más tarde sabremos que Barbero había desempeñado el papel de Segismundo en los años cincuenta.

Tal escena reproduce una curiosa oposición de arte y vida que contextualiza la existencia de Barbero y ejemplifica lo que dice June Schlueter de los dramaturgos metateatrales, que “the rift between the essential self (the actor) and the role-playing self (the character)” (“la oposición entre el ‘yo’ esencial [el actor] y el ‘yo’ que desempeña el papel [el personaje]”) es una convención que utilizan frecuentemente para comunicar “the loss of identity” (“la pérdida de la identidad”) (14). Cruzar el umbral entre el escenario —donde supuestamente reina la ilusión teatral— y el camerino —donde supuestamente rige la realidad— sin despojarse Barbero de las ropas de Clotaldo sugiere que su papel teatral —es decir la ilusión— es más vigente que su papel de actor, es decir, la realidad. Esto en combinación con la innegable textura existencialista de las palabras de Segismundo que recita Barbero, sugieren que la concepción del ‘yo’ en *El olvido está lleno de memoria* es el producto de una coalescencia incómoda de la vida y del arte. La escena da a entender que los recuerdos más prominentes del pasado de Barbero son los de las realidades vividas en las tablas, de las realidades de los personajes que ha desempeñado y no los de hombre exiliado.

El propósito con que ha venido Julia al camerino de Barbero —“Yo quiero saber quién es Edmundo Barbero” (161)— también es indicativo del dilema del protagonista. Barbero se resiste a ser entrevistado, a recordar su pasado. Pide apagar la grabadora. Conscientemente o no, el mismo Barbero llama la atención sobre su crisis de identidad: “¿Qué interés ofrecen las palabras de un desconocido? ¿Qué soy para ellos (los lectores)? Menos que nada”. Cuando Barbero reprocha a Julia que “Ayer no sabía ni el nombre de mi apellido”, Julia contesta que “Ahora sé que se llama Edmundo Barbero”, y añade: “Usted puede ayudarme a completar mi información” (161). El reconocimiento de Julia del nombre completo de Barbero y la sugerencia que él mismo puede ayudar a completar la información sugieren que la memoria juega una función constitutiva en la caracterización del protagonista de López Mozo.

El acto de nombrar o de reconocer por nombre sirve, según Thomas Docherty, para concretar la existencia y la identidad del individuo. En palabras de Docherty, “to say a name is to totalize an existence” (50). “The name”, insiste Docherty, “indicates... a kind of ontological authority, ...a

locus around which characterization actually takes place” (73-74). Con anunciar Julia que sabe el nombre completo de Edmundo Barbero e invitarle a completar la información necesaria para poder escribir su reportaje biográfico, se da el primer paso a la recuperación de lo que está enterrado en el olvido del protagonista; un primer paso hacia la reconstrucción de su ‘yo’ esencial, hecho que el mismo Barbero parece reconocer. Cuando Julia comenta que “no parece que haya tenido veinte años”, Barbero le contesta que “¡En absoluto! No soy un viejo desmemoriado” (161). El intercambio entre Julia y Barbero sugiere que no hay identidad sin memoria y que la rememoración es fundamental para la construcción del personaje de Barbero.

Al salir Julia del camerino, Barbero “*se despoja de las ropas de Clotaldo en silencio*” y se acerca a la mesa. “*Desprende una de las fotos del espejo*” y “*la contempla*”. Dice muy bajo, “Segismundo”. Da vuelta a la foto y lee, “Teatro Sodre. Mil novecientos cincuenta”. Es una foto de él en el papel de Segismundo. “*Revisa las cintas que hay sobre la mesa, elige una y la inserta en el magnetófono. Rebobina hasta lo que busca... Entorna los ojos y escucha*” (161-162). Escucha su propia voz que recita el primer monólogo de Segismundo; monólogo de un ser cuyo exilio durante años en una torre por orden de su padre Basilio resultó en un dilema existencial comparable del todo con el de Barbero. Después de apagar el magnetófono, Barbero vuelve a mirar la foto. Con ella en la mano, se pone frente al espejo y, primero musitándolo y luego en voz alta, Barbero repite el monólogo, hecho que recalca la contención fundamental entre lo real y lo ilusorio en la pieza de López Mozo y sugiere que la realidad imita el arte en la vida de Barbero. El significado simbólico del espejo como medio de reflejo y de reflexión en combinación con el cuestionamiento del ‘yo’ que contextualiza el soliloquio de Segismundo son indicaciones que el drama de López Mozo se centra en una crisis de identidad.

Esta imagen de Barbero delante del espejo no es la imagen de un actor que representa un papel teatral sino la de un ser que vive un papel teatral. Se trata, como diría Jeanette Malkin, de un “*emphasis on performance over representation*” para subrayar la inestabilidad del ‘yo’ (148). La imagen de Barbero delante del espejo mirando una foto de sí mismo y recitando lo que había recitado hace treinta años implica que está situado simultáneamente en el pasado y en el presente, creando lo que Ihab Hassan ha denominado “*a dialectic of equitemporality*” (21). La confluencia temporal como la del espacio son aspectos típicos de la dramaturgia posmodernista y, en particular, de obras cuyos protagonistas sufren de problemas de memoria y de identidad (Cfr. Smethhurst, 2000: 33-61 y Wachtel, 1996). En *El olvido está lleno de memoria* se (con)funden indistinguiblemente el arte y la vida para revelar que la relación jerárquica tradicional entre lo real y lo ilusorio, el pasado y el

presente y el ‘yo’ y el ‘otro’ se ha abolido para dar origen a un personaje en quien las identidades de actor y personaje teatral no se diferencian y para quien la rememoración del pasado artístico constituye el primer intento de recuperar aspectos borrados de su pasado histórico.

En términos puramente artísticos, la escena es una *mise-en-abyme*, una “paradoxical reproduction” entre *La vida es sueño* de Calderón “within the fictional world of the fictional world itself” y *El olvido está lleno de memoria* de López Mozo, que subraya la disolución del ser y sus confines tradicionales (McHale, 155). En términos propiamente mnemotécnicos, la confluencia de pasado y presente sugerido por el paralelismo contextual y temático de la situación de Barbero con la de Segismundo es sintomática de una disyunción entre su ‘yo’ pasado y su ‘yo’ presente que con frecuencia experimentan individuos traumatizados. El exilio de Barbero durante cuarenta años ha resultado en una fragmentación de su ‘yo’. Es un ser desarraigado y fracturado, un ser en crisis para quien la reconciliación con el pasado le es imprescindible para definirse totalmente. Dicho de otro modo, el personaje de Barbero está compuesto de dos ‘yoes’ en oposición y delante del espejo, esos dos ‘yoes’ dan el primer paso para su reintegración.

Luego de días diez, Julia vuelve para decirle a Barbero que ya no hace falta la entrevista, pues “con la información que he reunido sobre usted podría escribir un buen reportaje” (162). Durante este breve segundo encuentro, sabremos que Barbero debutó haciendo el papel de Jasón en la *Medea* de Séneca. Mientras se despiden, entra Antolín Alvar —el director— para anunciarle a Barbero que ha decidido ofrecerle el papel de Basilio para la gira. Las gratas noticias de Alvar resultan en otra *mise-en-abyme*. Emocionado, Barbero “*se cubre el rostro con las manos. Su voz joven resuena en su cabeza recitando el fragmento del texto que Séneca puso en boca de Jasón*”. Recita, “¡Fatalidad siempre recia, áspera suerte, tan mala cuando se ensaña como cuando se afloja!” (163). Con esta escena echamos una vista atrás a los comienzos del ‘yo’ teatral de Barbero con el fin de subrayar, una vez más, la autoridad con que se ha asentado el ‘yo’ artístico en la formación de su identidad. Como tantos otros personajes posmodernistas, Barbero no vive en un mundo, “which mimetically imitates our own world but in textual worlds which imitates other texts” (Broich, 253). Esta escena, igual que la escena en que Barbero recita el monólogo de Segismundo, es la prueba de que el personaje de Barbero es un intertexto donde el pasado y el presente y el ‘yo’ y el ‘otro’ se inmiscuyen indistinguiblemente para desafiar la noción tradicional del ‘yo’ integral. Su personaje es el sitio donde luchan contenciosamente el olvido y la memoria, y el arte y la vida.

El ofrecimiento es un momento crucial en el desarrollo del actor-protagonista de López Mozo. Si en su juventud Barbero jugó el papel de

Segismundo, personaje atormentado por un dilema existencial, es contextualmente apropiado que en su vejez juegue el papel de Basilio. Además de ser el responsable del encierro de su hijo y su crisis concomitante, también Basilio fue quien decidió liberarlo de la torre con el fin de comprobar las afirmaciones astrológicas y, posiblemente, remediar su situación. Barbero, como Basilio en el caso de Segismundo, es el responsable de su propio encierro metafórico, es decir de su inhabilidad de confrontarse con su pasado traumático. Cualquier escape de dicha prisión metafórica del olvido y reconciliación con su pasado residen últimamente con él.

En su estudio sobre la memoria, Patrick Hutton, explica que ésta asume una cualidad mimética distintiva que permite compararla con el acto teatral. La memoria, según Hutton, origina en el acto ontológico de crear imágenes para dar forma y significado al individuo y su mundo. Las imágenes del pasado que escogemos, insiste Hutton, es a base de lo que uno “deems significant from one’s present vantage point, and weaves them tendentiously into a narrative design of the life process. The recollection of the past is therefore a process of emplotting the landmarks of one’s life history as it is presently perceived” (384).³ Para Barbero, el primer paso hacia la recuperación del pasado del que habla Hutton ocurre, inicialmente, en un contexto artístico, o sea, dentro de los confines del mismo mundo que le sirvió de escape de la realidad durante tantos años. La posibilidad de jugar el papel de Basilio es la oportunidad de integrar las distintas realidades de su existencia, las distintas facetas de su ‘yo’ fracturado.

Si al principio se resistía Barbero a confrontar su ‘yo’ extrateatral, ahora se resigna a hacerlo como se sugiere en el tercer encuentro con Julia que tiene lugar inmediatamente después de recitar el fragmento de Jasón. Esta vez, Barbero es quien inicia el encuentro, llamándola a su oficina. No pierde tiempo en anunciarle a Julia que “me han ofrecido el papel de Basilio para la gira” (163). A diferencia de los dos primeros encuentros, ahora es Barbero quien saca el tema de la entrevista (“Pensaba que si finalmente se decide a escribir el reportaje...”) y es Julia quien se resiste: “¡Podría! Claro que podría. Pero no, creo que no lo haré” (163). Descorazonado por la respuesta de Julia, Barbero: “*guarda un prolongado silencio*” (163).

Lo que comienza como una resistencia a recontar su vida se convierte en un deseo deliberado de definir su ser. Cuanto más se resiste Julia a seguir adelante con la entrevista (“Lo de la entrevista y el reportaje es agua pasada”),

³ Uno escoge las imágenes del pasado, en base a lo que “juzga como significativo desde su posición en la actualidad, y las combina tendenciosamente para formar un diseño narrativo del proceso de la vida. Entonces recordar el pasado es un proceso de tramar los hitos de la historia de la vida propia según se percibe en el presente”. Traduciré sólo las citas más extensas.

más insiste Barbero. Cuando Julia pregunta si Barbero “conoció bien el escenario del (Teatro) Español”, éste responde: “Allí fui Víctor, el que escapa con Yerma. Y, en *La sirena varada*, Pipo... El joven Liseo de *La dama boba...*” (163). La reconstrucción de su ‘yo’ en términos artísticos pronto resulta en la necesidad de reconstruir su ‘yo’ real; el ‘yo’ que estuvo exiliado en Chile tras la guerra civil y cuya memoria queda soterrada en el olvido. Cuando comenta que “Seguí algunos meses con la Xirgu”, Julia pregunta, “¿Y luego?”. Barbero “*guarda silencio durante algunos momentos*” y, por fin, contesta, “Murió mi madre. Y estalló la guerra.... Yo la viví. Quiero hablar de ella. Y de lo que vino después”. El ‘yo’ de los personajes teatrales que jugó (Segismundo, Jasón, Víctor, Pipo, Liseo, etc.) ha cedido paso al ‘yo’ del actor que los jugó, al ‘yo’ extrateatral de Barbero. Ya “no estoy pensando en la entrevista”, insiste Barbero. “¿Quién se acuerda de la entrevista? Ni en el reportaje,... la cabeza se me ha llenado de recuerdos”. “Hagamos un trato”, le sugiere a Julia, “Yo hablo y usted escucha”. Cuando Julia responde, preguntando “¿Por qué no escribe sus recuerdos? Es una buena terapia para echarlos fuera”, Barbero responde que “No sé enfrentarme a un papel en blanco. Soy actor. Lo mío es tener a alguien delante...” (165).

Que Barbero admita no saber enfrentarse “a un papel en blanco” constituye un momento de epifanía que subraya la interrelación fundamental de los dos conceptos que sientan las bases de su identidad, el metateatro y la mnemotécnica. En términos metateatrales, la vida de Barbero ha sido una serie de papeles representados, una serie de papeles dentro de papeles, un artificio. El personaje metateatral, según N. M. Rao, posee dos identidades distintas, entre las cuales se ve obligado a escoger una: el ‘yo’ ficticio (“the fictive self”), en palabras de Rao, y el ‘yo’ real (“the real self”) (216-20). En términos mnemotécnicos, la vida de Barbero también ha sido un artificio porque nunca enfrentó su pasado traumático. Según Jacob Arlow, el trauma resulta en el ego dividido, entre el ‘yo’ que experimenta (“the experiencing self”), y el ‘yo’ que observa (“the observing self”). El ‘yo’ que experimenta el trauma es el ‘yo’ activo que permanece soterrado en la memoria, incapaz de enfrentarse con lo ocurrido, y que viene sustituido por el ‘yo’ que observa, el ‘yo’ pasivo que se niega a identificarse con la realidad a causa del trauma que sufrió (471-73). El tercer encuentro entre Barbero y Julia es el momento preciso cuando el “fictive self” y el “real self” de Barbero se encaran con su “experiencing self” y “observing self”, respectivamente, y por primera vez. Para una persona cuyo ‘yo’ ha vivido más en el arte que en la realidad y cuyo pasado ha sido suprimido, le resulta difícil a Barbero “desempeñarse”, es decir, representar el “papel” de su verdadero ‘yo’, y recuperar el pasado, vale decir, escribir en “papel” sus memorias, que vienen a ser la misma cosa.

Por fin, Julia se resigna y se sienta a escuchar mientras Barbero cuenta su pasado durante el breve tiempo que queda para la función. Habla de la España de la época de la guerra y de su vida. Al salir Julia, no es coincidencia que Barbero se despoje del traje de Clotaldo y en un diálogo consigo mismo se enfoca exclusivamente en los eventos pasados de su vida que permanecieron soterrados en el olvido durante tantos años: “*Coloca sobre su silla el traje de Clotaldo. A un tiempo, va ordenando las ideas en voz alta y resolviendo sus dudas a través de un diálogo que mantiene consigo mismo*” (166). A diferencia del principio del drama cuando recitó las palabras de Segismundo como si fueran las suyas sin despojarse del traje de Clotaldo, aquí se despoja del traje y pronuncia un monólogo propio. Si al principio del drama presenciamos a un Barbero viviendo como personaje teatral, aquí presenciamos a Barbero representando un personaje real.

La reintegración del ‘yo’ de Barbero que empezó como resultado de los encuentros entre él y Julia sigue ahora en sus encuentros con Antolín Alvar. Cuando Alvar le acusa de llenar la cabeza a Julia con “ideas trasnochadas” (169), se presenta otra oportunidad de recordar el pasado. Alvar insiste que a nadie le importa la vida de Edmundo Barbero. El dilema existencial de Barbero sigue siendo el enfoque crítico de López Mozo como sugiere la respuesta de Barbero: “¿Tú qué sabes? ¿Qué sabes de mí? ¡Nada! ¡Nada!” (169). Los reproches de Alvar acaban por desenterrar otros recuerdos: “¡Me fui a la fuerza! Cuando acabó la guerra, me buscaban. Estuve refugiado en la embajada de Chile. Amenazaron con asaltarla. Pude salir y escapar a América” (169). Barbero habla de sus deseos de haber querido volver a España, pero fue imposible porque se le había comunicado que su regreso hubiera comprometido la vida de sus familiares. Sus intercambios con Alvar, como los intercambios con Julia, constituyen esencialmente un enfrenamiento con su propio ser en que el metateatro y la memoria se siguen resaltando como las principales coordenadas de su existencia.

Cuando Alvar le aconseja: “Limitate a salir cada día al escenario y a representar el papel que te toque... Deja, en cambio, de jugar tu propio personaje. Es pobre, aunque inventes historias para darle el relieve que tuvo” (170), Barbero no desiste en su esfuerzo por asentar su verdadero ‘yo’. Al salir Alvar, se acota que el actor “contempla la sala de ensayos vacía. Parece recordar algo agradable. Va poniendo las sillas en círculo alrededor de una mesa. Luego se coloca ante ella, apoyado en su borde. Hace memoria. Sonríe. Se dirige al invisible auditorio” (170). Anuncia que “mi oficio” es “ser actor”. Recuerda en voz alta algo que le dijo al oído Vittorio Gassman, en Montevideo: “Vivimos en el mundo de lo fantástico y de lo original porque actuamos para mentir, para desmentirnos, para ser diferentes de lo que somos...” (170). Las de Gassman que repite Barbero vienen a ser un re-

conocimiento de su crisis personal. Igual que las palabras de Segismundo, las de Gassman afirman el dilema de Barbero, pero con un giro contextual. Las palabras de Gassman no son las palabras de un personaje teatral desempeñado por Barbero sino las de un actor como él.

Jugando papeles durante tantos años, Barbero acabó por eludirse a sí mismo. Los personajes que desempeñó se convirtieron en la única expresión de su identidad, dando origen con el tiempo a un ser falsificado e incompleto y extinguiendo al Barbero de los años de la guerra y del exilio. Para Barbero, el teatro ha sido una forma de escape, una forma de evitar lo trágico relacionando con el pasado, una forma de vida. Si una de las funciones principales de la memoria es, como mantienen Richard Ulman y Doris Brothers, organizar la experiencia del ‘yo’ frente a su realidad y el trauma es una ocurrencia que quebranta dicha relación (3-7), podemos concluir que Barbero se resistió a organizar la experiencia de su ‘yo’ exiliado frente a la realidad, lo cual resultó en una quebradura. Si volver a representar los papeles teatrales de Segismundo y Jasón es un intento por asentarse como sujeto teatral (el ‘yo’ vigente de su existencia durante tantos años), recordar su exilio es un intento de asentarse como personaje real (el ‘yo’ olvidado de su pasado), por lo cual podemos concluir que el arte para Barbero —y también para López Mozo— puede servir de catalizador para el descubrimiento de la identidad personal y social. Judith Herman explica que “remembering and telling the truth about terrible events are prerequisites both for the restoration of the social order and for the healing of the individual victims” (243-44).⁴ En *El olvido está lleno de memoria*, el arte, específicamente el teatro, se emparenta con la memoria para alcanzar un objetivo común: prestar orden a una experiencia traumática individual y curar las heridas de un pasado nacional.

Mientras va terminando la obra, López Mozo resalta la confluencia de arte y vida, las coordenadas filosóficas y artísticas fundamentales de su drama, por última vez. Presenciamos otra función de *La vida es sueño*. Reconociendo que la “experience of simulations” reemplazó las “experiences of reality” en su vida (Carroll, 97), el mismo Barbero se refiere a su existencia como “simulacro” (173). Se está presentando la escena entre Segismundo, Clotaldo y Rosaura en que aquél amenaza con arrojar a un hombre por el balcón. La dicotomía de actor-personaje que tan incisivamente ha definido la vida de Barbero se sigue recalando mediante los nombres de los personajes menos el suyo: “Actor-Segismundo”, “Barbero-Clotaldo”, “Actriz-Rosaura” (175). Es la primera señal de que el personaje de Barbero se ha independizado

⁴ “recordar y decir la verdad sobre eventos terribles son requisitos imprescindibles para la restauración del orden social y la curación de las víctimas individuales”.

de su identidad como actor. Si el cruce de Barbero, vestido de Clotaldo, del umbral del escenario al camerino al principio del drama simboliza el vigor con que se había impuesto lo ilusorio en su vida, aquí es la realidad la que se impone. Si al principio presenciábamos a un Barbero viviendo una ilusión más allá de los confines del escenario, ahora presenciábamos a un Barbero viviendo una realidad en el escenario, a un personaje que se representa a sí mismo, a un personaje que desempeña el papel de su 'yo' propio y verdadero por primera vez.

En la segunda intervención de la función final de la obra calderoniana, Barbero se conoce únicamente por su nombre sin mención del papel que juega. Es decir, desaparece cualquier conexión textual y contextual de su identidad con lo ilusorio. La anotación indica que Barbero "*Extrae una pistola de entre las ropas*" y anuncia: "He aquí, de corrido, lo que le queda por decir a Clotaldo hasta el final. '¡Oh, qué lance tan fuerte!/' saldré a estorbarlo, aunque me dé la muerte". Desposeído del papel teatral de Clotaldo, Barbero se apodera de las palabras del personaje calderoniano y las hace suyas. "*Los actores*", desconcertados y confundidos por la actuación de su colega, "*intercambian miradas sin saber qué hacer*" (175). Alvar sale de su despacho de donde miraba la función en un monitor. El teatro se vacía. Barbero no permite que entre nadie en el escenario y solo en medio de él "*hace memoria*" (175). "*Se despoja de las ropas de Clotaldo y queda con las de la calle*" (176), señal de que ya no se define con su 'yo' teatral. Se dirige al auditorio vacío, la sala se ilumina y Barbero juega el papel de Barbero. Desempeña su propio personaje, su propio 'yo': "Me llamo Edmundo Barbero... Hace tres meses que soy Clotaldo. Aquí, en este escenario. Hoy he dejado de serlo. Me he despojado de sus ropas sin esperar a que la función acabe. No las he doblado cuidadosamente, como hago cada día cuando vuelvo al camerino. Las he dejado caer al suelo. Con ellas he ido asumiendo casi sin darme cuenta, ser menos de lo que soy" (176). Lo imaginario ha cedido paso a lo real. Ya no es ilusión que se representa en el escenario sino realidad. Barbero se niega a hacer el papel de Basilio que le ofreció Antolín. Rechaza seguir viviendo ilusiones: "Dentro de unos días la compañía sale de gira... me han ofrecido el papel con mayor envidia: el del rey Basilio. No lo haré... Reclamo mi sitio. Tienen derecho a saber quién soy, como era antes de que me metieran en la piel arrugada de estos personajes" (177). Cuando Alvar, refiriéndose a la función de *La vida es sueño*, le recuerda que el espectáculo "ha terminado", Barbero insiste que "Ni siquiera ha empezado" (177). El espectáculo que ni siquiera ha empezado es el espectáculo de su vida.

Al abandonar el escenario, Barbero resbala. Poco después de incorporarse, se desploma. Cuando Alvar le atiende, "*comprueba que el cuerpo de Barbero no tiene pulso*" (178). Las palabras finales de Julia resumen su-

John P. Gabriele

cintamente la crisis de identidad del actor. Se sitúa al borde del proscenio, se arrodilla mostrando distintas fotos de Barbero en diferentes papeles teatrales y declara, “Es él. Edmundo Barbero actuando en papeles de protagonista. Fíjense bien en ellas. Servirán para ilustrar un libro. Cuando ustedes le tengan entre sus manos y vuelvan a verlas, recuerden que tuvieron el privilegio de verle actuar en el papel más difícil: el suyo” (178).

Edmundo Barbero sintetiza la crisis de identidad de la época posmoderna en términos metateatrales y mnemotécnicos. Es un personaje cuyo ‘yo’ esencial le fue denegado durante toda su vida y para quien el arte fue más real que la realidad. Siendo actor exiliado, cobró más vida como personaje teatral que real y, carente de historia personal y nacional, quedó efectivamente invalidado como persona en el presente. Su existencia consistió en un juego fortuito entre textos y contextos contiguos y contingentes del arte y de la realidad; del pasado y del presente y del ‘yo’ y del ‘otro’. Por consiguiente, le resultó imposible “anneal or bridge sundered parts of the self” (“llenar el vacío entre las partes separadas del ‘yo’”) tan indispensable para sentirse completo (Kirmayer, 191). Su objetivo era afirmar su ‘yo’. Pero, antes, era esencial reconocer que el pasado es fundamental para restituir la vida y que la realidad no se puede vivir como una fantasía.

En síntesis, todo el teatro de Jerónimo López Mozo es un teatro crítico de conciencia. En sus obras, el dramaturgo parte de un compromiso con la sociedad para crear una visión concienzuda de la condición humana cuyo objetivo principal es enaltecer la conciencia de los espectadores a nivel personal y social. No sorprende pues que López Mozo se haya esforzado por escribir un teatro de memoria. Un teatro, como diría Juan Mayorga, que se escribe como “responsabilidad acerca de la imagen que el pasado se hace presente” y que “muestra el pasado como un tiempo indómito que amenaza la seguridad del presente” (10). Y añadiría, yo, del futuro.

The College of Wooster
Department of Spanish
Wooster, OH 4469. U.S.A.
jgabriele@wooster.edu*

BIBLIOGRAFÍA

- ARLOW, Jacob A. "Depersonalization and Derealization". *Psychoanalysis. A General Psychology*. Ed. Loewenstein, Rudolph Maurice *et al.* New York: International University Press, 1966.
- BROICH, Ulrich. "Intertextuality". *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Ed. Hans Bertens y Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins, 1997.
- CARROLL, Noël. "The Concept of Postmodernism from a Philosophical Point of View". *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Ed. Hans Bertens y Douwe Fokkema. Amsterdam: John Benjamins, 1997.
- DOCHERTY, Thomas. *Reading (Absent) Character. Towards a Theory of Characterization in Fiction*. Oxford: Clarendon Press, 1983.
- HASSAN Ihab. "Pluralism in Postmodern Perspective", en *Exploring Postmodernism*. Matei Calinescu y Douwe Fokkema. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1987.
- HERMAN, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. New York: Basic Books, 1992.
- HUTTON, Patrick H. "The Art of Memory Reconceived: From Rhetoric to Psychoanalysis", en *Journal of the History of Ideas* 48.3, (1987): 371-92.
- KIRMAYER, Lawrence J. "Landscapes of Memory: Trauma, Narrative, and Dissociation". Ed. Paul Antze y Michael Lambek. *Tense Past. Cultural Essays in Trauma and Memory*. New York: Routledge, 1996, 173-98.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo. *El olvido está lleno de memoria*. *ADE Teatro* 98: 160-78. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2003.
- MALKIN, Jeanette R. *Memory-Theater and Postmodern Drama*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1999.
- MAYORGA, Juan. "El dramaturgo como historiador. El mejor teatro histórico abre el pasado". *Primer Acto* 280, 1999. 9-10,
- MCHALE, Brian. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge, 1992.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo. "El exilio recordado". *ADE Teatro* 98: 150-53. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2003.
- RAO, N. M. "The Self-Commenting Drama of Our Times". *The Aligarh Journal of English Studies* 9.2, (1984): 215-26.
- ROSENFELD, Israel. "Memory and Identity". *New Literary History* 26.1, (1995):197-203.

John P. Gabriele

- SCHLUETER, June. *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York: Columbia University Press, 1979.
- SMETHURST, Paul. *The Postmodern Chronotype. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- ULMAN, Richard B. y Doris BROTHERS. *The Shattered Self. A Psychoanalytic Study of Trauma*. Hillsdale, NJ: The Analytic Press, 1988.
- WACHTEL, Paul L. "The Contextual Self", en *Trauma and Self*. Ed. Charles B. Strozier y Michael Flynn. Lanham, MD: Rowan y Littlefield, 1996: 45-56.