

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

ATOCHA. EL REVÉS DE LA LUZ

ENTREVISTA AL DRAMATURGO JAVIER DURÁN.

Atocha. The reverse of light. Interview to playwright Javier Durán.

LURDES VALLS y JUAN JOSÉ MONSELL entrevistan a JAVIER DURÁN, productor y director de *Atocha: El revés de la luz*.

<https://doi.org/10.7203/KAM.21.25561>
N. 21 (2023): 455-477. ISSN: 2340-1869



INTRODUCCIÓN¹

Este texto es el resultado de dos entrevistas realizadas en febrero de 2022 por los investigadores Lurdes Valls Crespo y Juan José Monsell al dramaturgo Javier Durán, productor y director de la obra teatral *Atocha: El revés de la luz*. La trama narrativa de esta obra se centra en el atentado que tuvo lugar en el despacho laboralista de la calle Atocha 55, la noche del 24 de enero de 1977. Este episodio, protagonizado por la violencia de extrema derecha, supuso el momento álgido de lo que se conoce desde entonces como “la semana negra” de la Transición y a la que el periodista Gregorio Moran llamaría “la semana del complot” en un reportaje publicado en *Diario 16* durante el mes de mayo de 1977.

La semana más convulsa de la primera etapa de la Transición empezó el domingo 23 de enero con la muerte del estudiante Arturo Ruiz a manos de un grupo de ultraderechistas —vinculados a la organización *los guerrilleros de cristo rey*— que actuaban como fuerzas parapoliciales en el marco de una manifestación pro-amnistía celebrada en las calles de la capital del Estado. La mañana del lunes 24, una estudiante de sociología, María Luz Nájera, murió a causa del impacto de un bote de humo lanzado a bocajarro por parte de la policía armada —conocidos comúnmente como “los grises”— en el transcurso de la manifestación que se celebraba como protesta por la muerte, el día anterior, de Arturo Ruiz. Esa misma mañana, el Teniente General Emilio Villaescusa, presidente del Consejo Supremo de Justicia Militar, fue secuestrado por los GRAPO, uniéndose así al presidente del Consejo de Estado, A.M de Oriol y Urquijo, secuestrado durante el mes de diciembre del año anterior por la misma organización. Fue la noche del mismo lunes 24 cuando se produjo el acontecimiento más sangriento de la semana, lo que aún hoy conocemos como “La matanza de Atocha”. Es a este suceso específico al que Javier Durán dedica la obra que es objeto de esta entrevista. Finalmente, y para acabar con la síntesis del horror que se apoderó de Madrid aquella semana de finales de enero, es importante señalar que esta “semana negra” no terminó aquí, sino el viernes 28, en el que los GRAPO acabaron con la vida de 2 policías y un guardia civil que se encontraban de servicio en dos cajas de ahorros de la capital.

La producción literaria y audiovisual que memorializa “La matanza de Atocha” es amplia y se extiende a lo largo del tiempo: empezando casi en el mismo presente del atentado y llegando hasta nuestros días. La novedad que representa la pieza dirigida por

¹ Esta entrevista se ha realizado en el marco de los proyectos de investigación: “Representaciones contemporáneas de perpetradores de violencias de masas: conceptos, relatos e imágenes” (HAR2017-83519-P) financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y “De espacios de perpetración a lugares de memoria. Formas de representación” (PROMETEU/2020/059), financiado por la Conselleria d’Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital (Generalitat Valenciana).

Durán es que se trata de la primera obra teatral sobre este episodio violento que ha devenido en la memoria colectiva española en un icono de la violencia de extrema derecha acaecida durante la Transición Española.

Pasadas las diez y media de la noche del lunes 24 de enero de 1977, tres pistoleros de extrema derecha —vinculados a Fuerza Nueva y a Falange Española, así como a algunos miembros de la brigada Político-Social²— irrumpieron en el despacho laboralista de la calle Atocha 55 en el que se encontraban reunidos los abogados laboristas: Luis Javier Benavides Orgaz, Francisco Javier Sauquillo Pérez del Arco, Enrique Valdevira Ibáñez, Lola González Ruiz, Luis Ramos Pardo, Miguel Sarabia Gil y Alejandro Ruiz-Huerta Carbonell, junto con el estudiante en prácticas Serafín Holgado de Antonio y el administrativo del despacho: Ángel Rodríguez Leal.

5 de ellos fallecieron y 4 resultaron gravemente heridos en este atentado perpetrado por José Fernández Cerrá, Carlos García Juliá y Fernando Lerdo de Tejada e instigado, según sentencia judicial, por Francisco Albadalejo Corredera, secretario del sindicato provincial del transporte de Madrid. Antes de dar con los perpetradores, el atentado fue reivindicado por el comando *Roberto Hugo Sosa* de la organización de extrema derecha conocida como la *Triple A española*.

José Fernández Cerrá y Carlos García Juliá fueron condenados en 1980 a 193 años de prisión por 5 asesinatos consumados y 4 en grados de tentativa en un juicio histórico que sentó por primera vez en el banquillo a ultras de extrema derecha en España. Fernando Lerdo de Tejada, aprovechando un permiso penitenciario concedido en circunstancias poco claras por el primer juez que instruyó el caso, Rafael Gómez Chaparro, huyó antes de la celebración del juicio y sigue aún hoy en paradero desconocido. Por su parte, Francisco Albadalejo, condenado a 63 años de cárcel en tanto que instigador y autor intelectual del crimen, murió en 1985 a causa de un cáncer mientras cumplía condena.

En *Atocha: El revés de la luz*, Javier Durán pone sobre el escenario las vidas de los abogados que trabajaban en el despacho sito en la calle Atocha 55 —vinculados al PCE y a CCOO— en los años que rodean al atentado y centra la mirada en el proceso de exorcización del trauma personal y colectivo por el que pasan las víctimas, su entorno y toda la sociedad española, a través de la figura de Alejandro Ruiz-Huerta, último *sobreviviente* de la masacre, que encarna el papel del narrador-conductor en esta pieza teatral que se estrenó en el Teatro del Barrio (Madrid) en 2020.

2 Rodríguez Jiménez, J.L (1994). “Estrategias de acceso al poder” en *Reaccionarios y golpistas. La extrema derecha en España: del tardofranquismo a la consolidación de la democracia (1967-1982)*. CSIC.

ENTREVISTA

Preguntas de introducción y contextualización

Lurdes y Juanjo: En primer lugar, nos gustaría empezar preguntándote por el título de la obra. ¿De dónde surge la idea de este título?

Javier: El título de la obra da cuenta de dos cuestiones diferentes: por un lado, recuerdo que Alejandro me contó la anécdota de la *Poza del Tío Melechor* que aparece en la obra³, y me pareció una imagen muy poética. Por otro lado, está mi visión personal: yo he crecido en democracia, y para mí ha sido una época luminosa. Durante mucho tiempo he vivido sin plantearme que la libertad tenía un coste alto en sufrimiento y en vidas humanas. Cuando comprendo eso, veo la parte oscura de esa luz. El revés de algo es inseparable de su esencia, aunque no se vea. Se me ocurre el título y veo que es sonoro y evocador. A posteriori, me doy cuenta de que esa imagen tiene un eco interesante en la escena del bordado en la que interactúan el personaje de Alejandro y el de Anabel: un objeto con haz y envés muy definidos. A veces pasa eso. El título cobra más sentido del que inicialmente calculaste.

Lurdes y Juanjo: ¿Cómo has llegado a esta historia? ¿Hay una reflexión previa sobre el punto de vista idóneo desde el que contarla y sobre el papel que jugaría el narrador dentro de la misma?

Javier: Llegué a la historia por casualidad. Mi padre y Alejandro se conocen desde hace pocos años a través de sus respectivas parejas y empezaron a salir juntos de vez en cuando. Un día yo coincidí con ellos en una comida y Alejandro es quien me dice: “Javier, sé que haces teatro. Yo hace tiempo que tengo en la cabeza la idea de hacer un recital sobre Atocha. No tengo muy claro cómo, pero sé que habría unas proyecciones y canciones de la época.”

Yo le contesto que me parece muy bien, pero que creo que, siendo yo dramaturgo, tendría más fuerza escribir un texto que luego se apoyara con esas canciones y proyecciones. A él le parece bien y quedamos en Madrid unas semanas después para hablar del asunto. Ya el primer día me habla de su trauma, y en mi cabeza veo la escena del psi-

³ Hacia el final de la obra y en el contexto del encuentro que mantienen el personaje que interpreta a Alejandro Ruiz-Huerta, último superviviente de la matanza, con el personaje de Anabel, a la que podríamos entender como la representante de la que sería la segunda generación, Alejandro trae a colación lo siguiente: “Cuando era pequeño iba a bañarme a una poza. La poza del tío Melchor. El sol se reflejaba en el agua, y ese reflejo se veía sobre una roca negra. Tengo esa imagen como idea. La muerte es oscuridad, pero estamos buscando su reflejo luminoso”. Es a esta anécdota a la que se refiere Javier Durán para dar cuenta de la elección del título de la obra.

coanalista. A partir de ahí el proceso es bastante agradecido. Alejandro confía en lo que hago y, salvo matizaciones en errores históricos evidentes, no pone ninguna objeción a la primera versión del texto, que se convierte prácticamente en la definitiva.

Para la adaptación, me ayudó ver mucho teatro y perderle el miedo al personaje narrador-acotador. Era una idea que ya había visto en escena y sabía que podía funcionar. También asistí a algunos talleres de José Sanchis Sinisterra que lo ponían en práctica. Para el formato de la obra, me parecía que poner al personaje que interpretaba a Alejandro en esta posición constituía un recurso clave porque no deja de ser alguien que cuenta su propia historia, pero que también la está reviviendo. Además, Nacho, el actor que hace de Alejandro, lo ha entendido perfectamente desde el principio y lo juega de una forma muy fluida.

La función que desempeña el narrador en la obra es la de reflejar el hecho de que se trata de una historia real contada en primera persona. Por este motivo, siempre tuve claro que Alejandro sería el protagonista.

Lurdes y Juanjo: ¿Cómo se relaciona este protagonismo del narrador con una obra que, por su relación con la memoria, aspira a ser colectiva?

Javier: Esta es una muy buena pregunta. Para mí la clave está en la última escena del psicoanalista. Cuando éste le dice a Alejandro que el trauma puede transmitirse a otra generación. Esa idea me vino muy pronto, y siempre tuve claro que la obra apuntaba en esa dirección: Alejandro no es el único que tiene un trauma para hablar de su pasado. El país entero lo tiene, y por el mismo motivo que él, porque ha sufrido un ataque tremendamente violento que ha durado cuarenta años. De eso el colectivo prefiere no hablar, porque hablar es revivirlo y duele. En el caso del país en su conjunto, la resistencia a hablar del pasado se ve en lo difícil que es sacar adelante leyes de Memoria Histórica.

Pero para hablar de universales en teatro siempre se buscan protagonistas que sean paradigmáticos de una idea, de una época o de una forma de pensar. En mi caso, no había que retorcer nada, ya lo tenía delante.

El autor y el teatro de la memoria

Lurdes y Juanjo: ¿Por qué esta obra? ¿Has hecho anteriormente cosas relacionadas con el teatro de la memoria o esta es tu primera incursión en esta temática específica? ¿Te planteas hacer más obras sobre temáticas relacionadas con la memoria histórico-política española?

Javier: Ya había hecho una incursión, aunque desde otro sitio. En el Máster de Escritura Creativa asistí a las clases de Remedios Zafra y ella me lanzó varias ideas que me

impactaron y ahora comprendo que me influenciaron mucho. Ella hablaba de indiferencias y repulsas educadas, de las periferias y de que el artista tiene que reflejar la pulsión de época. Hay una cita suya al inicio del dossier de presentación de la obra que resume todo eso: “Toda época se retrata a sí misma por lo que enmarca y por lo que excluye”.

Con eso en la cabeza cambié lo que pretendía hacer como TFM para escribir una obra que se llama “Mimbre” y que transcurre en Barcelona el día del atentado de las Ramblas, que me pilló allí.

La obra ganó un premio, así que comprendí que para el público tiene interés reflexionar sobre las cosas que han pasado. Además, a mí personalmente me ayuda mucho escribir para comprender lo que pienso sobre algo. De historia no sé demasiado, pero me interesa aprender más y hacerlo a través de mi oficio es muy gratificante.

Con este precedente, cuando conozco a Alejandro y me cuenta su historia veo que no se ha hecho nada antes en teatro. En ese momento me doy cuenta de que va a ser el proyecto al que le voy a poner toda mi energía en los años siguientes. Me siento afortunado porque lo tiene todo: El protagonista está vivo y dispuesto a contarme la historia en detalle. Además, hay abundante material para documentarme y estoy en un momento de mi carrera y de mi formación en el que siento que puedo hacer un buen trabajo.

Y sí, me planteo hacer más cosas sobre memoria. A raíz de la obra de Atocha he conocido a Luis Pérez Lara, un militante comunista que era quien estaba a cargo de la seguridad el día del entierro. Su vida es fascinante y también está orgulloso de compartirla. Tengo un proyecto ya muy desarrollado para hacer una serie basada en su historia, y es posible, aunque eso dependerá de más cosas, que también haga una versión para el teatro.

Lurdes y Juanjo: En relación con esto último que nos comentas sobre “Mimbre”, nos gustaría saber cómo planteas la diferencia entre afrontar un hito del pasado reciente y afrontar la transmisión de una historia sobre la que pesan 40 años. ¿Cómo cambia la aproximación de una a otra?

Javier: La verdad es que no sé si hubiera escrito algo de ninguna de las dos cosas si no me hubieran tocado de cerca, cada una a su forma. Yo no soy historiador. No voy buscando temas históricos para escribir sobre ellos, pero el atentado de las Ramblas me pilló allí y, entonces, lo viví muy de cerca. Viví una situación que era ya de por sí bastante susceptible de ser convertida en teatro. Estaba con una amiga en un piso en el Raval. Había pasado un día antes por el lugar del atentado. Estábamos muy cerca, a 5 minutos andando. Yo ese día iba a coger un metro que me llevara al aeropuerto para volver a Sevilla y no pude cogerlo porque Barcelona estaba bloqueada. No se podía ir a ninguna parte. Me tuve que quedar en esta casa que estaba a 5 minutos del lugar en el que había ocurri-

do todo. Con noticias contradictorias. Como tenía que hacer el TFM, estaba buscando tema y me interesaba mucho la cuestión de la inmigración árabe, la xenofobia y cómo reaccionamos frente a este tipo de episodios. A este respecto, ya tenía bastante ganado tras lo que pasó ese día: Gente llamando, gente preguntando si estaba bien. Te sientes seguro porque están en una casa, pero, al mismo tiempo, no sabes lo que está pasando fuera, puede ser peligroso o no. Y a partir de esa idea desarrollé la pieza.

Respecto a Atocha, creo que no habría escrito la obra ni me habría enterado de gran cosa si no hubiese conocido a Alejandro porque, realmente, yo no sabía nada del acontecimiento. E, incluso conociéndolo, no creo que hubiese escrito una obra si no hubiese estado el protagonista dispuesto a contármelo. Es verdad que, cuando la hago y veo que sale bien, veo que tiene interés y pienso que sí que puedo estar legitimado para hacer un relato de este tipo siempre y cuando tenga el testimonio directo.

En realidad, se trata de un conjunto de casualidades: Me interesa la historia, pero como persona que lee, no como persona que produce material histórico. Y, ahora, de repente, pues resulta que algo de material histórico sí que estoy produciendo y desde un sitio que es raro. En sus talleres, Sanchis Sinisterra habla mucho de Walter Benjamin y del historiador como trapero y, de alguna manera, eso me da mucha confianza porque siento que me legitima. Al final, la historia también es un tipo de relato. Cuando comprendo eso y comprendo que los relatos se construyen de muchas maneras, empiezo a pensar en mi obra como un texto que tiene un cierto valor histórico. Aunque sea como trapero que coge retazos de aquí y de allá y construye una manta, o como quieras llamarlo, sí que veo que funciona.

La obra y el archivo audiovisual

Lurdes y Juanjo: Nos gustaría saber cómo conceptualizas el papel que juegan en tu obra las imágenes de archivo y la música de época. ¿Cómo está pensado este uso? ¿Se trata de un recurso que se utiliza para facilitar la recepción e interpretación por parte del espectador o lo utilizas para hacer hincapié en la historicidad del acontecimiento pensando, sobre todo, en los espectadores de las generaciones más jóvenes? En definitiva, ¿Las imágenes de archivo están pensadas como prótesis (para ilustrar lo que está pasando en escena) o hay un planteamiento de dialéctica con el texto teatral?

Javier: En realidad, en primer lugar, hago uso de estos recursos para respetar el deseo de Alejandro, pero cumplen la función de recordar al público que estamos hablando de un acontecimiento histórico real y documentado, por un lado, y de homenajear a las víctimas, por otro. En cuanto a la dialéctica con el texto, también la hay, porque son un apoyo narrativo muy eficiente para explicar, por ejemplo, que Alejandro se queda solo

una vez que muere Lola. Pero, desde luego, la principal función que cumplen las imágenes de archivo y la música que empleamos es la de servir como refuerzo del texto.

La música sirve para situar al espectador en el momento de los hechos: son canciones que sonaban en aquella época. La canción “Todo cambia” (Mercedes Sosa), al estar al principio de la obra, anticipa lo que va a producirse. Esta canción tiene muchísima fuerza en estas generaciones, todavía la tiene. Incluirla en la obra me sirve para subrayar que los protagonistas son personas jóvenes que están viviendo un momento en el que se van a producir unos cambios tremendos. Además, el papel que juega esta canción me gusta porque subraya el fin del prólogo y anticipa, a la vez, el cambio que va a darse. El propio teatro es cambio en sí y eso me parecía que encajaba muy bien.

Cuando me pongo a escuchar canciones de época para la obra, muchas ya las he escuchado y otras las descubro y voy jugando con lo que puede encajar en cada momento para subrayar algunos elementos emocionales que quiero destacar. A veces la elección está basada en la letra de las canciones, otras en la musicalidad y algunas veces en las dos cosas.

La segunda canción que suena en la obra es “Comandante, Che Guevara”. En un momento de la obra se dice: “no llegan noticias alentadoras sobre nuestros referentes” y el uso que hago de esta canción es una manera de explicar o de insinuar cómo el Che, que murió por aquella época, era una figura de referencia y cómo su muerte fue un acontecimiento traumático para esta generación. Después, a mí la que más me gusta como queda con respecto a la escena es la canción “Que volen aquesta gent” (M^a del Mar Bonet). Esta canción, mi preferida dentro de la obra, suena casi entera y el momento se prolonga deliberadamente porque en esta escena se representa un episodio durísimo: Enrique (Ruano), que ha estado teniendo mucho protagonismo en la primera mitad de la obra, es detenido y muere. En esta escena aprovecho para contar el final de la historia (todo aquello relacionado con la controversia sobre las circunstancias de su muerte y con las diferentes reaperturas del caso, que realmente se dieron muchos años después). Desde el principio me pareció que esta canción tenía una fuerza tremenda para acompañar a la historia de Enrique y para subrayar la emotividad de la escena donde están su madre y su hermana cara a cara, aunque yo no la conocía antes de empezar con este proyecto. Llegué a ella buscando material para la obra y me enamoré de la canción.

“La estaca” (Lluís Llach) también suena en un momento de la obra a modo de homenaje: la canción aparece en el momento en el que Alejandro está en el hospital. Yo me imagino a la gente fuera, en la manifestación, que fue silenciosa, pero en la que podrían haber estado perfectamente cantando *La Estaca*.

El momento de “Canto a la libertad” (J.A. Labordeta) también me gusta mucho. Leí, no recuerdo dónde, que esto lo hacían de verdad: se quedaban cantando la canción,

como sucede en esta escena, hasta que la policía estaba ya muy cerca y entonces corrían. Pensé que representar esto encima de un escenario iba a ser chulísimo dramáticamente hablando. Esta es de hecho mi escena preferida: cuando están con las cerillas cantando.

En cuanto a las proyecciones, yo no sé si las habría incluido si Alejandro no me lo hubiera pedido al principio del proceso. A veces a la hora de crear pasa que cuando te ponen una condición externa te ayuda a ser más creativo porque te obliga a hacer cosas y en este caso fue así. No se trató de una imposición, pero yo sí tenía ganas de que se usaran como Alejandro había sugerido. Entonces empecé a ver material de época para ver lo que había. Tampoco quería que estas imágenes de archivo tuvieran un protagonismo excesivo porque, al final, creo que el teatro es más interesante verlo a través del trabajo de los actores y las actrices. Hay cuatro momentos de proyecciones: el primero es simplemente la apertura de la placa. Esta proyección se da un poco tarde dentro de la obra, pero no encontraba el momento para incluirla antes. Cuando se proyecta por primera vez el material sobre la apertura de la placa, esto introduce al público en el uso de la pantalla de proyección y en la idea de que lo que se va a proyectar en ella es material histórico. Luego se proyectan las escenas del homenaje y suena la canción “Al vent” (Raimon) y ahí yo necesitaba un recurso para contar que Alejandro se queda solo. Aquí las imágenes proyectadas en la pantalla me ayudaron mucho porque era muy farragoso contar eso de otra manera y me parecía que el hecho de que se va quedando sólo había que contarlo desde la emoción. Es por este motivo que acompañé la proyección con la canción de “Al vent”. Además, esta escena viene precedida de un momento en el que Alejandro da un paso importante en su proceso psicoanalítico. Después de esa escena con el psiquiatra vemos como él acude a los sucesivos homenajes, pero cada vez hay menos gente y por esto me pareció bonito darles presencia a los otros supervivientes que ya no vivían a través de las imágenes proyectadas. Esto dentro de unos años, cuando Alejandro también muera, será un poco raro, pero en este momento la obra está contado que él es el único que queda con vida y que durante mucho tiempo va solo a los homenajes. Por esto creo que estas proyecciones son las que narrativamente tienen más sentido porque están contando algo que hace avanzar a la historia y nos conducen a la imagen final donde él aparece solo en el cementerio, que para mí es desoladora.

Después ya llegamos al momento del hospital. Aquí se cuenta primero la legalización del partido (PCE) y en las imágenes proyectadas vemos la manifestación en la calle el día del entierro. Me parece que esas fotografías sí tienen una fuerza documental bastante clara porque se utilizan para ilustrar la historicidad de lo que estamos contando en escena. Me parecía que estas fotografías del entierro se tenían que proyectar. Las fotos del hospital son fotografías trucadas: la del puño en la ventada es un montaje, pero me

parecía que subrayaba el momento en el que Alejandro, todavía ingresado en el hospital, quería estar fuera, pero no podía a causa de su estado.

También se proyectan fotos de los perpetradores. Como yo tenía la foto de estas personas decidí que se proyectaran en la escena en la que se representa la declaración de Alejandro frente a los policías en el hospital. Me parecía importante enseñar la cara de los perpetradores y hacer ver que hay personas con nombre y apellidos que son responsables directos de esto.

Al final de la obra se proyectan fotos de todas las víctimas y esto sí responde a una petición explícita que nos hace Alejandro. Lo que él dice de cada uno de ellos está cogido directamente de su libro *La memoria incómoda* (2002) y me parecía que la proyección de estas imágenes encajaba bien en esa escena medio lírica en la que él va narrando los hechos. Estas imágenes más bien ensanchan y no hacen avanzar la narrativa, pero me parece que son muy útiles para cerrar la obra.

Me pasa una cosa con esas fotos de época y es que esas personas tenían, la mayoría, menos de 30 años. Hoy esas personas tendrían 70 años y sin embargo las recordamos como jóvenes. Por esto, estas imágenes me parecen más impactantes todavía porque reflejan a personas que estaban en el mejor momento de sus vidas y murieron al servicio de una idea.

Lurdes y Juanjo: Por qué crees que Alejandro pone tanto hincapié en el uso de las imágenes de archivo. ¿Él te dio alguna explicación sobre esto?

Javier: Él, al principio, tenía en la cabeza la idea de un recital en el que se incluyeran proyecciones. Cuando me contó su idea no creo que tuviese en la mente una obra de teatro que se repitiese en el tiempo. Creo que su idea era más bien montar algo donde se invitase a cantautores que trajesen al escenario diferentes canciones haciendo así un homenaje concreto y puntual. Esto es lo que yo extraigo del primer contacto que tuvimos. Pero claro, esta idea se disipa con el tiempo. Mi sensación es que a él le apetecía hacer algo así y mi manera de respetar su deseo desde donde yo trabajo era esta: Haciendo uso de la música del momento y de las imágenes de archivo que eran funcionales para la narrativa. Y, al final, la utilización de este tipo de material ha sido un estímulo creativo que ha aportado mucho.

La obra y los perpetradores de la matanza

Lurdes y Juanjo: En relación con la escena del hospital de la que das cuenta en la pregunta anterior (Identificación de los ultraderechistas por parte de Alejandro) ¿Por qué se proyectan las imágenes de los tres arrestados si Alejandro sólo pudo identificar a Cerrá? ¿La utilización de la imagen en formato mugshots es casual o es intencional? ¿Por qué

se proyectan las fotografías en esa especie de montaje que simula un informe dactilar de la policía?

Javier Es una forma de recordar que no se hizo justicia. Hay que ponerles cara a los asesinos. Las diapositivas las hizo Chema Moreno. Le dije que quería una ficha policial, sin dar más detalles. Él me mandó eso y me gustó. Creo que queda muy claro que son las fotos de los asesinos, y que tenga un punto cinematográfico me parece que aporta fuerza narrativa.

Lurdes y Juanjo: También en relación con los perpetradores ¿Por qué decides emplear repetidamente el término “pistolero” para referirse a ellos? (Incluso cuando aparece Cerrá en el escenario, el texto de la obra sigue refiriéndose a él como “pistolero”). Lo preguntamos porque en nuestra terminología de época sería más común llamarlos “terroristas” o “asesinos” pero la obra sigue utilizando el término que se empleó en el momento del atentado y esto nos parece muy interesante.

Javier: La verdad es que no recuerdo haber tomado la decisión dudando entre varias opciones. Probablemente Alejandro se refiriera a ellos así en su libro o de palabra y yo adopté el término sin mayor reflexión. Por otro lado, lo pienso un poco y me cuadra el uso del término para definirlos porque esta gente no eran policías, no tenían oficio conocido... eran personas cercanas [ideológicamente] entre sí a las que les gustaban las armas. Tiene casi la brutalidad del lejano oeste y me parece que el término encaja. Pero, en cualquier caso, no recuerdo haber pasado por una disyuntiva para decidir qué término usar.

También creo que en esa época sí está más presente la representación del lejano oeste a través de los westerns. Estoy especulando un poco, pero en ese momento las películas de indios y vaqueros tenían mucha más fuerza que ahora y quizá de aquí salió el término. De hecho, que a los intermediarios de la construcción les llamasen también pistoleros ya es significativo. Quizá entonces el término sonaba menos arcaico que ahora y quizá la utilización tiene que ver con eso, pero realmente no lo sé.

Lurdes y Juanjo: ¿Hay alguna intencionalidad o idea que explique la utilización de los mismos actores para representar tanto a víctimas como a victimarios? Te lo preguntamos porque pensamos que a nivel narrativo esto tiene una fuerza increíble.

Javier: En realidad, no se trata tanto de una idea, sino más bien de una necesidad. Hacer teatro es muy caro. No puedes permitirte tener a un actor para cada papel. No solo hacen de víctimas y perpetradores. Hacen de muchas más cosas. De nuevo, en esto no hay más reflexión que la pura necesidad escénica. Si fuera una película, sería de otra manera.

En ningún momento me planteo tener un actor para cada personaje porque sé cómo funciona esto. De hecho, yo en un principio quería hacer la obra con cuatro actores, pero llegó un momento en que me di cuenta que no me bastaban cuatro y tuve que meter a un intérprete más. De todos modos, cuando escribo la obra no pienso en cuantos actores voy a utilizar, confiando en que después se podrá arreglar con los actores con los que contamos. Es verdad que hay un momento, sobre todo al final, en el que uno de los actores hace de pistolero, después se va y cuando se encienden las luces sale tapando un ataúd como una víctima más. Eso en algún momento me planteó problemas, pero después yo creo que el público lo comprende perfectamente porque ya han visto muchos cambios de personaje previos. Ahí el trabajo de vestuario es fundamental porque incluso con un pequeño elemento se diferencia a los distintos personajes que interpreta un mismo actor. Luego también el propio elenco le da mucha diversidad. Una cosa que me comenta mucho la gente que viene a ver la obra es que, en este sentido, el trabajo de los actores y las actrices es muy bueno porque diferencian cada personaje que interpretan de una manera muy clara y la gente no se pierde. Esto me parece muy bonito.

Lurdes y Juanjo: En relación a esto último ¿Cómo crees que entiende el público este uso de un mismo actor para la interpretación de diferentes personajes?

Javier: Yo creo que el público está acostumbrado y yo he hecho un esfuerzo para que quede claro. Desde la dirección he tratado de aclarar los posibles momentos confusos y he intentado que la cosa fuese lo más limpia posible y como el elenco ayuda tanto a mí me da la sensación de que el público lo entiende. Mi padre, que tiene 82 años, aún estando lúcido, muchas veces al ver películas le cuesta entender alguna parte de la trama y cuando le pasé el texto para que lo leyese le pareció que era un poco confuso, pero cuando vio la obra en escena todo le encajó. Esto me da mucha tranquilidad porque a través de su experiencia puedo comprobar que la obra se entiende y se recibe bien y creo que en el momento en el que entras en el dinamismo de la obra hay una parte de este proceder con los actores que da placer. Cuando yo veo teatro a mí me gusta mucho ver este dinamismo, este frenetismo incluso que, sin embargo, queda limpio.

Recepción y coloquios

Lurdes y Juanjo: ¿Qué esperabas de la recepción de la obra y qué nos puedes contar de dicha recepción tras unos meses pasándola? ¿Para qué público ideal estaba pensada la obra en un principio?

Javier: Al principio tenía sobre todo mucha inquietud y respeto porque sabía que iban a venir familiares de las víctimas. El público anónimo me preocupaba menos. Que no le

guste a alguien es parte del trabajo y puedo encajarlo, pero que una persona cercana a la historia salga decepcionada es otra cosa.

Pero la recepción fue maravillosa. En el *Teatro del Barrio* hicimos diecisiete funciones, todas llenas hasta arriba y con una respuesta abrumadora. En las giras la gente también se está volcando y cuando hacemos coloquios post función demuestran muchísimo interés.

A la hora de programarla va un poco más despacio. Viendo la reacción del público yo pensaba que iban a salir bolos muy fácilmente, pero está costando trabajo. Yo confío en que una vez que se corra la voz también entre los programadores terminemos de arrancar.

En relación con el tipo de público, la obra está pensada por un lado para el público que estaba vivo en el 77, que la recibe como un homenaje, y por otro para las personas más jóvenes, que no han estudiado nunca el acontecimiento y se acercan a él desde una perspectiva no académica.

Lurdes y Juanjo: La cuestión de los coloquios nos parece muy interesante. Nos gustaría saber cómo se desarrollan. ¿Qué sensación general tienes? ¿Qué tipo de público participa? ¿Estos coloquios cambian cuando en ellos participa alguien directamente relacionado con la historia?

Javier: Normalmente se queda bastante gente a los coloquios. Lo habitual en teatro es que cuando se hace un coloquio después del pase de la obra, se quede un porcentaje reducido de gente y he de decir que en esta obra se está quedando un porcentaje de gente anómalamente alto. Después, en relación con el tipo de público que participa en ellos, puedo decir que depende un poco de cada pase. Hay pases donde viene gente mayoritariamente mayor, que conoció el acontecimiento en vida. Luego hay un porcentaje de gente más joven que no conoció aquello en vida. Quizá los más activos en los coloquios son los primeros. Las personas que vivieron todo aquello son las que tienen más ganas de compartirlo porque les toca mucho y te lo quieren hacer saber. Te cuentan que se han sentido otra vez en aquellos tiempos, que han sentido muchas emociones que les han recordado a todo aquello y agradecen mucho que se haya contado desde un espacio teatral. La gente joven también manifiesta mucha curiosidad por un acontecimiento que, muchas veces, no conocían antes de acudir al teatro. Algunos habían escuchado algo gracias a su familia, pero normalmente no es algo con lo que estén muy familiarizados.

Pero lo cierto es que, efectivamente, la gente mayor es la que más participa. También puedo decir que cuando han acudido familiares de las víctimas, normalmente no han intervenido en el coloquio público, siempre ha sido después cuando se han acercado a nosotros y, en privado, sí hemos tenido conversaciones más largas. Fue muy emotivo

el día que vino Alejandro y participó como ponente en el coloquio. Yo nunca he vivido algo así en un teatro. Cuando salió Alejandro al escenario la gente se puso toda de pie y estalló en un aplauso muy largo que no supimos muy bien como gestionar porque realmente se alargó mucho. Eso para mí fue de lo más emocionante que he vivido en un escenario: veías que la gente, que había visto una obra que está contada desde el punto de vista de una persona concreta, aunque cuente la historia de muchas otras, se sentía realmente privilegiada cuando de repente salía el protagonista de la misma al escenario. Además, esto ha sucedido solamente dos veces. A mí todavía me emociona al contarlo.

Lurdes y Juanjo: Respecto de la cuestión intergeneracional, bajo nuestro punto de vista, una de las cosas más interesantes de la obra es que intenta abordar el diálogo intergeneracional entre los coetáneos del acontecimiento y, en definitiva, de la Transición y las generaciones posteriores. Esto, de alguna manera, ¿se ha reproducido durante los coloquios? ¿Has visto que en algún momento haya habido algún tipo de confrontación entre perspectivas “generacionales” distintas?

Javier: Sí se ha dado y de varias maneras. En el pase que se realizó en Valladolid y que tengo reciente en la memoria, el público preguntó insistentemente por la escena de la obra que confronta a las distintas generaciones. Querían que explicase el porqué de dicha escena y manifestaban que les llamaba mucho la atención. En otra ocasión, en un pase en el *Teatro del Barrio*, le preguntaron expresamente a Alejandro por las mujeres y fue divertido a mis ojos porque él respondió más o menos lo que responde el Alejandro de la obra y se generó algo parecido a la escena de la obra, aunque con mucha menos violencia, porque Fátima, que interpreta a Anabel, se identifica con lo que afirma Anabel y entonces se creó un momento en el que Fátima y Alejandro se contradecían un poco. Alejandro mantenía esta postura según la cual eran todos compañeros y Fátima no acababa de verlo claro. Esto me parece muy interesante.

Lurdes y Juanjo: ¿Crees que a través de tu obra se puede llegar a un punto común sobre el acontecimiento que narras entre la generación coetánea al suceso y las generaciones posteriores? Me refiero, por ejemplo, a la lectura que se hace de las víctimas del atentado. Las víctimas del atentado de Atocha en el relato de época, pero también en la forma como éste llega a nuestros días, se entienden desde un punto de vista sacrificial porque, en cierto modo, supusieron el sacrificio que acabó desembocando en la legalización del PCE, entiendo mediante. Lo que en definitiva nos gustaría preguntarte es si crees que a través de tu obra y de otros productos culturales sobre Atocha creados a partir de los 2000 podemos pensar que se mantiene esta lectura en torno al atentado y el papel que jugó en el desarrollo político posterior.

escénicamente se encuentran y digamos que se respetan o, más bien, Anabel pasa a respetar a Alejandro y empieza a comprender que está criticando a la persona equivocada.

En segundo lugar, lo que comentas del sacrificio no lo había pensado antes. Es la primera vez que me planteo esta interpretación y quizás, no sé si para que haya un sacrificio ha de haber un poco de voluntariedad. Ellos se sacrifican en el sentido de que saben que se están exponiendo llevando a cabo su trabajo y aún así continúan, aunque en el momento no saben que el precio va a ser tan alto. De todas maneras, cuando yo le pregunto a Alejandro él me dice que volvería a hacer lo mismo. En este sentido sí que podemos decir que hay un punto en el que eran conscientes de los riesgos y aún así continuaban.

Lurdes y Juanjo: Cuando hablamos de sacrificio no queremos decir que ellos se sacrificasen voluntariamente. Hablamos de la lectura que se hace del acontecimiento en tanto que sacrificio. Alejandro en su obra habla de cómo el término “matanza” no es un término apropiado para hablar del atentado porque, en realidad, “matanza” es un término que se utiliza para hablar de eso que pasa con los animales. El término “matanza” y el término “sacrificio” están de algún modo emparentados y esta significación del atentado como sacrificio se aduce desde casi el presente mismo del acontecimiento. Esto se ve reforzado porque en las narrativas que hablan de Atocha siempre acaba ligándose el atentado a la legalización del PCE como una relación de causa-consecuencia. Entonces esto hace que las víctimas del atentado pasen a ser entendidas, involuntariamente, como víctimas “necesarias” de la Transición.

Javier: Sí, de hecho, esto me recuerda mucho a la escena de la obra en la que Lola y Paquita discuten. Alejandro, aunque psicológicamente sale tocado, físicamente sale más indemne, pero Lola, que ha perdido por segunda vez a un compañero y que además tiene unas secuelas físicas mucho más graves, que realmente le cambian la vida, lo dice explícitamente: “¿Por esto hemos muerto?”. Y sí, probablemente, la visión de Lola sí tiene mucho más ver con el término de “sacrificio”.

Lurdes y Juanjo: Nosotros vemos también un poco de esta lectura de las víctimas en términos sacrificiales en la respuesta que nos das a la pregunta por el título de la obra: Al principio, cuando nos respondes a esta pregunta, te centras en el papel que estos abogados jugaron en vida, es decir, en el trabajo que realizaron en los despachos. Pero hay un momento de la entrevista donde respondes a la pregunta por el título diciéndonos “Yo he crecido en democracia y para mí ha sido una época luminosa. Durante mucho tiempo he vivido sin plantearme que la libertad tiene un coste alto en sufrimiento y

vidas humanas [...]”. De algún modo, en este tipo de respuesta vemos una lectura de las víctimas de Atocha desde un punto de vista sacrificial para con la Democracia.

Javier: Yo voy un poco más allá en esa interpretación porque para mí cuando concibo el título y lo pienso de este modo, me estoy refiriendo a toda la generación anterior, no solamente a ellos. Había muchísima gente que sin exponerse a que los mataran estaban también corriendo riesgos, este es, por ejemplo, el caso de mis padres. Estaban escondiendo propaganda en su casa, o saliendo a manifestaciones donde “había palos”. Yo esto siempre lo he vivido como una historia que te cuentan y como cuando eres niño no ves nada de esto, para mí el mundo era un sitio muy bonito, muy agradable. Me costaba incluso pensar en las partes feas del mundo y, poco a poco, cuando voy creciendo, me doy cuenta de que sí, de que hay partes feas. Y sobre todo de que las ha habido muy cerca (temporalmente hablando) y de que había mucha gente que era consciente de que esto estaba pasando y que se opuso frontalmente asumiendo unos riesgos enormes y en algunos casos, como en este en particular, la posibilidad incluso de morir y eso, es precisamente, lo que me hace pensar en ese “revés de la luz”.

Lurdes y Juanjo: Volviendo al texto y a la puesta en escena de la obra, nos gustaría saber si las claves de humor que contiene la obra son del todo intencionadas.

Javier: Sí. Es una obra muy dura, pero el público no viene únicamente a sufrir. Hay personajes que despiertan mucha simpatía y eso me gusta. El humor es perfectamente compatible con la catarsis. Además —de nuevo otra de las cosas que no calculas, pero a posteriori te hacen “clic”—, cuando vino Cristina Almeida nos dijo que en esa época eran extraordinariamente felices. Desde que nos dijo eso, es todavía más importante para mí que se vea que se lo estaban pasando bien. De hecho, lo usé como nota de dirección antes de salir a escena durante muchos pases: “sois extraordinariamente felices”.

De todos modos, estas notas de humor tienen más capas que están relacionadas con lo que comentábamos antes: Nosotros podemos hacer teatro en libertad gracias a la lucha que contamos. No luchaban para que la generación posterior fuera estirada, diligente y seria. Luchaban por nuestra felicidad. Lo dice Alejandro en su libro y está en la obra: “Enrique, que resumía los signos por los que se reconoce a una sociedad libre: la risa, la fiesta, el humor y la ternura”. Por esto, para mí, que haya risa y ternura también es una forma de homenaje.

La obra y el material de formación

Lurdes y Juanjo: Qué obras has empleado como material principal para formarte una idea del acontecimiento? Por supuesto aparece de forma clara la obra *La memoria incómoda* de Alejandro Ruiz-Huerta, pero hemos creído identificar también el uso del

ensayo histórico A finales de enero. ¿Es así? ¿Has empleado como material base algún otro texto literario u obra audiovisual?

Javier: Efectivamente, esas son las dos referencias más importantes. La de Alejandro para toda la obra y la de Javier Padilla para la parte de Enrique Ruano. También cogí algunas cosas de *Cristina, Manuela y Paca*, de José G. Alen, Irene Díaz y Rubén Vega, y alguna de *Por qué las cosas pueden ser de otra manera*, de Manuela Carmena. Las entrevistas y artículos de periódico no los tengo bien catalogados, porque llega un momento en que lo que cuentan unos y otros se solapa y ya no sé cómo decidir cuál es la referencia original, pero también vi bastantes. Y luego, la película de Juan Antonio Bardem *Siete días de enero*, como único material de ficción audiovisual que yo conozca, también me sirvió, por supuesto. Bueno, ahora que lo pienso también vi *El silencio de otros*, pero creo que ya tenía la obra terminada, ahora me bailan las fechas.

Lurdes y Juanjo: En relación con el material audiovisual, nos gustaría saber si has visto también una pieza documental que lleva por título *Lunes Negro, Atocha 55* y que está producida por Tino Calabuig. En ella se usan imágenes de archivo del film *Hasta siempre en la libertad del Colectivo de Cine de Madrid*, del que Tino Calabuig fue miembro.

Javier: No, no la he visto.

Lurdes y Juanjo: En esta pieza aparecen imágenes del post-atentado, es decir, de la escena que se encontró la policía y algunos testigos cuando entraron al despacho justo después de los hechos. Imagínate lo dantesco de la escena. Te hacíamos esta pregunta porque lo que nos interesa saber es si la habías visto y habías descartado la utilización de estas imágenes en movimiento a causa de su crudeza decantándose por el uso de la imagen fija, necesariamente más aséptica. En cualquier caso, ¿en algún momento y aunque no hayas visto este film, te planteaste la utilización de imágenes más explícitas de la violencia que se desató en el despacho?

Javier: La verdad es que no me lo planteé, me parecía más interesante buscarle una poética más teatral. Es por este motivo que evito reproducir el sonido de los disparos y por lo que la escena final tiene ese halo onírico que apunta al hecho de que los recuerdos no son nítidos y por eso, aunque tratemos de reconstruir el relato, muchas veces nos encontramos con problemas que lo imposibilitan. Después del atentado, los supervivientes estaban en tal estado de tensión que no podían recordar si las armas eran más largas o más cortas. Los detalles de este tipo se olvidan porque en ese momento se centran en sobrevivir. Esto hace que el recuerdo sea más difuso.

No sé si habría utilizado estas imágenes, aunque las hubiese tenido, seguramente no. En el teaser de la obra sí se utilizan imagen de archivo en movimiento de la calle después

de la manifestación. Pero estas imágenes que describes no las he visto. Pero, como te comento, me parece que no las habría incluido.

Lurdes y Juanjo: Siguiendo con las preguntas en torno al material audiovisual que has consultado, 7 días de enero es un film muy trascendente en cuando a la fijación del relato sobre Atocha. Tanto es así que después algunos fragmentos de este film son utilizados por Victoria Prego y Elías Andrés en la serie-documental *La transición española*. Esto indica que el film de Bardem tiene tanta incidencia en la construcción pública del recuerdo sobre el acontecimiento que años después acaba utilizándose como imagen de archivo en una serie documental. Dicho film está planteado desde la posición del perpetrador como protagonista, en tanto que pone en el centro a la figura de Lerdo de Tejada. ¿En algún momento te planteaste que tu obra pudiese adoptar esta perspectiva o desde el momento en el que conoces a Alejandro piensas que el narrador-conductor tiene que ser necesariamente él?

Javier: Desde el primer momento yo pensé que el narrador tenía que ser Alejandro. Pero de todos modos esto de meter o no meter más protagonismo de los perpetradores tenía que ver con que eso ya se había hecho. Entonces yo busqué material audiovisual de ficción sobre esto y lo que trataba era de no repetir o incidir sobre la misma idea. A mí lo que me sorprende mucho es que no se haya hecho antes algo desde el punto de vista de las víctimas, sobre todo en el ámbito del teatro, porque no hay ninguna otra obra sobre esto. El film de Bardem es muy relevante y tiene el valor de que se produce muy poco después del acontecimiento, los hechos están muy recientes y además cuando la producen hablan con los supervivientes: hablan con Alejandro, hablan con Lola y hacen una reconstrucción, a mi juicio súper interesante, de cómo es el proceso por el que pasan los asesinos. Esto me parece que es una parte fundamental para entender el momento presente en el que la ultraderecha está ganando terreno y creo que es muy importante entender cómo piensan, cómo funcionan, cómo se movilizan, etc., para evitar que vuelvan a pasar cosas de este tipo. Eso lo hace muy bien el film de Bardem que se va metiendo en la historia a través de la mirada de Lerdo de Tejada. El film te hace sentir cómo le va agobiando ese silencio de la calle, como la novia lo defiende a pesar de que sabe que ha hecho algo atroz mientras toda la sociedad está afuera protestando, como le arrojan en el bar sus propios correligionarios. Me parecía que contar todo esto cumplía una función fantástica, pero que ya estaba contado y que no había mucho más que decir sobre esto o que, al menos, yo no era capaz porque no tenía el testimonio de ninguno de los asesinos y tampoco me apetecía ir a preguntarles. Sin embargo, tenía muy a mano a Alejandro y su testimonio sí me apetecía escucharlo y reproducirlo. Hago una pequeña pincelada sobre los perpetradores y el juicio, pero ya está. Creo que con eso es suficiente.

La obra y el trauma

Lurdes y Juanjo: La escena final, la del atentado (que es elidida en el transcurso de la historia), es narrada (con una marcada carga poética del lenguaje) y se apoya en material audiovisual para ser representada. ¿Esto guarda relación con la imposibilidad de representar realmente el trauma y la necesidad de remitir a las artificialidades del lenguaje para poder darle forma? Y, en este mismo sentido, ¿por qué cuando finalmente se representa el asesinato, no se reproduce el sonido de los disparos?

Javier: La pregunta es tan bonita que quiero contestar que sí. Me parece fascinante lo que hacéis las investigadoras y me hace muchísima ilusión que saquéis esa conclusión de la lectura, pero debo admitir que en ningún momento he pensado en eso.

Para mí esta escena tiene que ver con la forma en que narramos los recuerdos, tanto a nivel individual como colectivo. En ambos casos, la memoria es un relato. Incluso lo que creemos que recordamos fielmente está distorsionado por el tiempo y la emoción. Se dan casos de personas meticulosas que escriben diarios exhaustivos en el mismo día y tiempo después los consultan y se dan cuenta de que el recuerdo que tienen como nítido no se corresponde en absoluto con lo que escribieron.

Hay un pequeño detalle en la puesta en escena que apoya esta idea: el bordado, al que Alejandro se refiere como el paraguas. Cuando lo dice, hace una pequeña pausa, como si algo no le cuadrara, pero luego sigue adelante como diciendo: “bueno, no pasa nada. Un paraguas, un bordado, qué más da”. En un momento como ese, es imposible recordar los detalles.

Luego hay un momento poético explícito en el que Javier Sauquillo muestra sus pensamientos en escena. Esto lo hice porque Alejandro dice textualmente en su libro la frase que está en la obra: “Daría lo que fuera por saber lo que estaba pensando”. Me parecía bonito jugar a adivinarlo y sé que a Javier le gustaba la poesía, así que me permití escribir unos versos que han sido muy bien recibidos. Además, me gusta mucho cómo lo interpretan tanto Fredi como Miguel. No obstante, un malentendido al respecto me trajo el siguiente entripado:

La obra tuvo mucha relevancia en prensa. Esto era muy novedoso para mí porque era la primera vez que hacía algo y recibía tanta atención. Me llamaron periódicos: El País, La Razón, El Diario Público. Incluso me llamó Televisión Española para cerrar el telediarario del 24 de enero con un reportaje sobre el estreno de la obra. Una cosa abrumadora. Nosotros estábamos en plena vorágine, en pleno COVID, post-temporal Filomena (que nos hizo perder una semana de ensayo). Teníamos una residencia artística para ponerlo todo a punto antes del estreno en el *Teatro del Barrio*, era un preestreno. Perdimos 4 días de ensayos generales que son vitales. Llegamos a una situación en la que el ensayo general fue el mismo día del estreno, una hora antes. El día antes yo estaba comprando

ropa para el estreno y coordinando varias cosas que estaban pasando. En ese momento, sonó el teléfono y era Alejandro que me llamaba para contarme que Paca Sauquillo estaba muy enfadada porque el artículo que habían publicado en El País al respecto de la obra se cerraba con las que se suponía que habían sido las últimas palabras de Javier Sauquillo (“las palabras que callan no detienen las balas”). Paca había llamado a Alejandro para confirmar si su hermano había dicho algo antes de morir porque ella llevaba 40 años pensando que no y Alejandro le confirmó que Javier no dijo nada. En ese momento, le dije a Alejandro que él había leído la obra y que sabía que eso era un pensamiento mío y que cuando ella viese la obra lo entendería. Pero Alejandro me dijo que ella no iba a venir a ver la obra, que estaba muy enfadada y que me iba a llamar para pedirme explicaciones. Pero no me llamó. Llegó el día siguiente y la obra se estrenó. Todo bien. Y el jueves, cuando terminó la función, se me acercó una señora y me preguntó si era Javier. “Yo soy Paquita Sauquillo. Te dijo Alejandro que te iba a llamar, ¿no? Y al final no te llamé”. Se me quedó mirando a los ojos muy seria y me dijo “la obra es una obra digna”. Y ya me quedé tranquilo. Yo le dije que me alegraba, que estaba muy preocupado, pero que la obra se hacía desde el respeto y que lo que se decía en el artículo de El País era una licencia que se habían tomado ellos porque en la obra quedaba bien claro que esas palabras eran una interpretación que se hacía desde el respeto.

Por último, respecto al sonido de los disparos habría sido incoherente con esta puesta en escena, así que en ningún momento fue una opción a considerar. Luego, cuando Alejandro vio la obra, nos agradeció que lo hubiéramos hecho así. Él no puede escuchar golpes fuertes porque se sobresalta muchísimo. Pero a mí ni se me había pasado que eso pudiera ocurrir, así que me alegro de haber tomado esa decisión, aunque fuera por otros motivos.

Lurdes y Juanjo: En relación con lo que cuentas, ¿cuán difícil ha sido para ti gestionar la construcción del texto teatral y, a la vez, las relaciones que se trazan con todas estas personas relacionadas con un acontecimiento tan traumático? ¿Te ha condicionado a la hora de escribir el texto?

Javier: No, porque, cuando yo escribo el texto, todavía nada de esto ha sucedido. Yo tengo libros y a Alejandro, que está muy a favor y con el que me reúno como si fuésemos dos amigos. Nos hemos entendido muy bien. Él venía a Madrid. Me llamaba. Nos íbamos a tomar una cerveza. Yo ponía el móvil a grabar y nos poníamos a hablar de 20 cosas diferentes. Y yo rescataba después una o dos cosas que me parecían bien. Luego, las juntaba con el libro y eso me aportaba otro material. El proceso de documentación y escritura no ha tenido ninguna tensión. De hecho, empecé a escribirlo en verano y lo dejé casi listo a la espera de una escena que me conectara un poco con el presente.

Pero la historia entonces estaba bastante clara. Tenía interés por saber qué hacían las laboralistas ahora. Entonces, en una boda de una amiga coincidí con una amiga de ella que es abogada y es laboralista. Allí le pregunté que qué hacían, que a quién defendían, que cómo, que cuál era la filosofía. Se puso en contacto con una amiga suya que sí que trabaja en un despacho, en una cooperativa. En Andalucía, allí en Sevilla. Me reuní con ella. Les pregunté a las dos que si les apetecía venirse a comer con Alejandro. Hice una paella en mi casa y empezamos a hablar y pasó algo parecido a lo que pasa en la escena de Anabel.

Hubo un momento en que una de las dos, que es más incisiva que el personaje de Anabel en la obra y es muy crítica con la Transición, muy posicionada con el feminismo, muy politizada, implicada en el activismo de Sevilla, etc., empezó, en un momento dado, a acorralar un poco a Alejandro. Y pasó algo parecido a lo que se cuenta en la obra. La frase “yo sí puse el cuerpo”, eso pasó textual. La cogí en ese momento. Alejandro respondió así, pero de una manera mucho más calmada que en la obra porque en el caso de la obra se trata de una escena climática y los actores tenían que actuar de esa manera. Esto era en una comida y el ambiente era muchísimo más distendido, pero me pareció que era lo que me faltaba para cerrarla. Una vez que tuve ese momento, no fue difícil en absoluto describirlo.

Esto me salió bastante fluido. En un par de semanas o así, tuve el texto listo. Y no se ha modificado mucho. Normalmente, durante la puesta en escena de otros textos, siempre cambio escenas. Cuando empiezan a ensayar, me doy cuenta de que hay muchas cosas que no funcionan y las cambio. Pero, aquí, he hecho muy pocos cambios respecto del texto que le enseñé a Alejandro. Lo más importante para mí era su visto bueno. Cuando lo terminé, me fui a Córdoba y antes de dárselo a leer a nadie, lo leí con él. Él leyendo su parte, yo leyendo las demás. Sentir sus reacciones de primera mano al leerlo me dio muchísima tranquilidad. Por cómo respiraba, cómo lo leía, cómo iba haciendo comentarios mientras lo leía.

Por ejemplo, la escena del restaurante, en la que él no se puede sentar de espaldas a la puerta, no había pasado así, aunque él me había comentado que sentía miedo. Entonces yo lo ligué con la escena del psicoanalista. Cuando lo leyó me dijo que eso estaba muy bien traído. Esto me dio mucha tranquilidad porque en realidad es algo que realmente yo me había inventado, pero que pudo pasar así. Luego, los versos de su diario, que también están escogidos. Me dijo “qué bien elegidos estos”. Me dio dos o tres notas positivas de cosas concretas que él señalaba como aciertos. Comentarios que le salían muy de dentro. Cuando terminamos y me dio el ok, me corrigió un par de cosas que inmediatamente subsané. Pero, salvo eso, todo lo demás le pareció bien. Entonces, ya tenía un aval muy grande para sentirme tranquilo de ahí en adelante. Estaba contando su historia.

Puede haber errores o puede haber gente a quien no le guste cómo cuento una cosa u otra. Pero, al final, es la historia de Alejandro y, si él está contento, a mí ya me vale. La siguiente prueba sí que fue cuando acudieron los familiares al teatro. Que alguien que ha perdido a un padre o a un hermano entienda que no lo están tratando con respeto es una cosa peliaguda. Pero eso no pasó en ningún momento.

Lurdes y Juanjo: Dentro de los 3 niveles diegéticos de la obra (más el lugar de enunciación del narrador), ¿cómo es representado el trauma? En el primer nivel —acontecimientos históricos—, parece que el trauma no puede representarse; en el segundo nivel —relación matrimonial—, el trauma se manifiesta, pero no se comprende; en el tercer nivel —psicoanalista—, el trauma es intelectualizado, pero no representado. Finalmente, parece que, desde la posición del personaje narrador no se puede enunciar emocionalmente.

Javier: Uf, esta es para nota. No sé si mi intención era manifestar o representar el trauma, sino más bien evocarlo. Me refiero al trauma colectivo. El individual sí que creo que está retratado, manifestado, comprendido y representado. Quizá la respuesta es que la obra es la suma de esos tres marcos y algo más, que lo pone el público, y en ese algo más es donde está el trauma colectivo.

Como creador, lo que he tenido más claro desde el principio es que yo quería escribir una obra que hiciera un paralelismo entre el trauma individual de Alejandro como persona que sufre un atentado y no puede contar su historia y el trauma que tiene el país como colectivo a la hora de contar su historia. Esto se refleja, especialmente, en la dificultad para sacar adelante leyes de memoria histórica que traten de contar la verdad de lo que sucedió durante los años de la posguerra y la dictadura. Sabía que la obra tenía que ir por ahí. Otra cosa era ejecutarlo. Pero, de alguna manera, sabía que esta idea tenía que ir por debajo porque era un esqueleto sólido. La historia de Alejandro ya reflejaba muy bien la cuestión del trauma individual porque se trata de una persona que no pudo escribir sobre lo que el atentado hasta que pasó por un proceso terapéutico. Esa línea estaba muy clara. Lo que era más difícil es que la otra parte no resultara burda. A mí no me gusta ver una obra de teatro en la que me dicen lo que pasó con el mensaje muy masticado. Que no se genere este efecto sí es un poco más difícil de conseguir. No sé si lo he logrado o no, pero no estoy descontento porque la cosa, al final, se insinúa de alguna manera y, al menos, es de la mejor forma en que yo lo he sabido hacer.

La parte de la obra en la que yo intento conectar de forma explícita la cuestión de la memoria y el trauma individual con la memoria se da a través de una de las escenas con el psicoanalista: Cuando este le dice a Alejandro que tiene que escribir porque el trauma puede transmitirse a otra generación. Él responde ingenuamente que no tiene hijos,

pero el psicoanalista le dice que otra gente sí. No quería que fuese muy burdo y no sé si lo he conseguido, pero a mí desde fuera, que la he visto muchas veces, me sigue valiendo. Y creo que el público lo entiende. Además, el actor que representa al psicoanalista señala al público y creo que es ahí donde convergen explícitamente las dos historias. Creo que al final es simplemente una liberación: aceptemos que esto pasó, que también lo sepan los demás, que pasó más o menos así. Si entre todos hacemos que no se repita, pues mejor.