



**HAL**  
open science

# EL PAN Y LA SAL DE RAÚL QUIRÓS : DE LA REALIDAD AL PIE DE LA LETRA A LA REALIDAD FANTOMÁTICA

Carole Viñals

► **To cite this version:**

Carole Viñals. EL PAN Y LA SAL DE RAÚL QUIRÓS : DE LA REALIDAD AL PIE DE LA LETRA A LA REALIDAD FANTOMÁTICA. El teatro documento, 2016, Madrid, España. hal-02334643

**HAL Id: hal-02334643**

**<https://hal.science/hal-02334643>**

Submitted on 27 Oct 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***EL PAN Y LA SAL DE RAÚL QUIRÓS : DE LA REALIDAD AL PIE DE LA  
LETRA A LA REALIDAD FANTOMÁTICA***

*EL PAN Y LA SAL OF RAÚL QUIRÓS : FROM REALITY TO THE FOOT OF THE  
LETTER TO FANTOMATIC REALITY*

**Carole VIÑALS**

Universidad de Lille (Francia)

carole.vinals@univ-lille3.fr

**Resumen:** La obra *El pan y la sal* de Raúl Quirós pertenece a la corriente del teatro *verbatim*. La obra consiste en una transcripción de los testimonios de las víctimas del franquismo en la Audiencia Nacional en 2012. Se trata de una lectura dramatizada con un decorado que consiste en fotografías, muchas de ellas traídas por el propio público. La obra crea así un espacio comunitario en el que los traumas del pasado son revividos y actualizados en presente. Aunque la realidad se encuentre en el corazón de este teatro, el mero hecho de tratar de la muerte y de desaparecidos provoca la puesta a distancia de esa realidad que se vuelve inalcanzable. Esa paradoja crea una tensión que nos recuerda la capacidad del teatro para representar lo irrepresentable.

**Abstract:** The play *El pan y la sal* of Raúl Quirós belongs to the literary movement of the *verbatim* theater. The play consists in a transcription of the testimonies of victims of Franco in the Spanish National High Court in 2012. It's a dramatized reading. The scene is based on photographies, most of them were brought by the public. The play creates this way a common space where the traumas of the past are reborned and actualized. Dispite the importance of reality wich is in the heart of the play, this reality appears far away because the play is about death and trauma. This paradoxe reminds us that theater in able to represent unrepresentable things.

**Palabras clave:** Teatro *verbatim*. Desaparecidos. Trauma. Raúl Quirós. *El pan y la sal*.

**Key Words:** *Verbatim* theater. Desapeared. Trauma. Raúl Quirós. *El pan y la sal*.

## 1. INTRODUCCIÓN

Los discursos del poder se ven puestos en tela de juicio hoy más que nunca y el teatro también participa de este nuevo movimiento de crítica al conceder la palabra a testigos que se oponen a la verdad oficial, ofreciendo así otras versiones de la Historia y tejiendo lazos comunitarios entre el público y los actores. *El pan y la sal (Juicio a la memoria histórica)* de Raúl Quirós pertenece a esta corriente del teatro *verbatim*. La obra fue dirigida por Andrés Lima y su elenco contaba con actores tan famosos como Nuria Espert, José Sacristán o Pepe Viyuela (que actuaron sin cobrar, pese a su fama y a sus muchas obligaciones). *El pan y la sal* se representó tres días (del 26 al 28 de octubre de 2015) en el Teatro del Barrio. Esta obra está basada en los testimonios de los familiares de las víctimas del franquismo ante la Audiencia Nacional, en 2012, durante un juicio en el que el propio juez Baltasar Garzón era el acusado.

El teatro *verbatim* se encuentra en el corazón de la realidad, borrando autorías y protagonismos. Sin embargo, al tratarse de acontecimientos traumáticos, la propia realidad se verá puesta a distancia en *El pan y la sal*. La obra de Quirós descansa pues sobre una paradoja: aunque está construida sobre *lo real* tomado al pie de la letra, el hecho de evocar a gente desaparecida obliga al autor a distanciarse de la propia realidad en la que se asienta.

En nuestra primera parte, trataremos pues de la utilización del documento y de cómo autor y actores desaparecen en beneficio de *lo real*. Luego veremos la dimensión social y de denuncia de este teatro-tribunal. Y por fin nos plantearemos la capacidad de la obra de Quirós para representar una realidad ausente.

## 2. EL TEATRO *VERBATIM* EN EL CORAZÓN DE *LO REAL*

*El pan y la sal* se inscribe dentro de una nueva corriente que desde hace algunos años aparece de forma recurrente: la de un nuevo teatro de *lo real*. Un teatro basado en historias tan reales como un juicio en la Audiencia Nacional. Nada más aparentemente alejado de lo artístico que un juicio. El lenguaje judicial se refiere a lo concreto, lo material, aduciendo fechas y datos con la mayor precisión posible. En un juicio se trata de verificar hechos, de convencer y el documento desempeña una función esencial. Quirós utiliza una técnica conocida como *Verbatim theatre* que significa “teatro al pie de la letra”. Para Rony Robinson (1987: 317), el *Verbatim theatre*:

*es una forma teatral firmemente basada en la grabación y la subsecuente transcripción de entrevistas con personas ‘comunes’, realizadas en un*

*contexto de pesquisa en una región en particular, un área temática, un evento, o la combinación de estos elementos. Esta fuente primaria se transforma en un texto que es interpretado, generalmente, por los mismos performers que recogieron el material en primera instancia.*

Si Quirós se adscribe al *verbatim theater* es porque la teatralidad contemporánea está en busca de realidad para tratar “los acontecimientos de la Historia apoyándose en la Historia”<sup>1</sup> (Lemaire, 2011). El propio autor destaca la impronta de Weiss:

*El pan y la sal le debe mucho a La indagación, de Weiss, y más recientemente al teatro verbatim de Richard Norton-Taylor, Gillian Slovo y otros autores británicos, especialmente aquellos que trabajaron para el teatro Tricycle. Srberenica, de Nicholas Kent, por ejemplo, es un texto al que le debo mucho. Otro ejercicio interesante en el que me inspiré fue Ubu and the Truth Comission, de Jane Taylor, aunque este no tiene tanto de documento (correo electrónico del autor del 10/5/2016).*

El teatro-documento busca, por lo tanto, colocar en el espacio tradicionalmente ficcional de la escena textos e imágenes del mundo real, “un fragmento de realidad, arrancado de la continuidad viva” (Weiss, 1968: 32). *El pan y la sal*, por lo tanto, no solo parte de la realidad, sino que busca llevar esa realidad a la escena, generando nuevas lecturas de la misma, intenta provocar una reacción en el espectador. Desde Piscator, la base del género sigue siendo la misma: documentación real, testimonios recogidos en entrevistas directas, transcripciones de juicios, informes policiales...

Los testimonios son esenciales en *El pan y la sal*. Constituyen una objetivación de la veracidad de la historia narrada. Son pruebas materiales, revestidas de la autenticidad testimonial, huellas conservadas. Es lo que se propone el teatro *verbatim*:

*Verbatim: adverbio latino, “palabra a palabra”, “al pie de la letra”. Podríamos definir el teatro verbatim como un tipo de ejercicio documental en la que los personajes repiten sin alterarlas lo más mínimo las palabras exactas de testigos de acontecimientos traumáticos, grabadas previamente en entrevistas magnetofónicas (Abuín González, 2016 : 277).*

En *El pan y la sal* los protagonistas son reales: se trata del juez Baltasar Garzón, de Gonzalo Martínez Fresneda (el abogado de Garzón), de Joaquín Ruiz de Infante (de la acusación) y también de las víctimas reales del franquismo que aparecen con su nombre y su apellido, así como con sus propias palabras. No estamos ante personajes sino ante personas

---

<sup>1</sup> “ les événements de l’Histoire par le biais de l’histoire ” (la traducción es mía).

cuyo discurso es retomado literalmente. En *El pan y la sal* se escucha el relato de María Martín, de 81 años:

*Abogado: ¿Qué le pasó a su madre en septiembre del año 36?*

*María: La mataron por no tener mil pesetas que la pidieron.*

*Abogado: ¿La mataron a ella sola o con más gente, que usted sepa?*

*María: El 20 de septiembre la echaron a la calle y le pidieron 1000 pesetas, y como no las tenía se la llevaron a declarar a Arenas con otros, pero los dejaron por el camino y mataron a 27 hombres y 3 mujeres. Solo un hombre, José Reguero, ése se escapó y nunca le mataron. No le encontraron.*

*Abogado: ¿Cuántos años tenía usted la última vez que vio a su madre?*

*María: Seis años y dos meses. La mataron el 21 de septiembre.*

*El pan y la sal* nos permite también escuchar la voz de Pino Sosa (75 años) afirmando que su madre nunca quiso firmar nada ni dar por buena el acta de defunción de su marido: “Se lo llevaron vivo y vivo lo reclamaba”. También se escucha la voz del hijo de Pedro Solsona: “Los maquis nos pidieron comida. Mis padres les dieron patatas, pan, huevos... [...] Mi padre no tuvo juicio, ni abogado... Lo hicieron desaparecer y sigue desaparecido. Yo tengo casi 80 años y sigo esperando justicia. ¿Cuánto más voy a tener que esperar?”. Su hijo recuerda a María Silva quien a los 21 años, con un hijo de 13 meses y embarazada de seis meses, estaba muerta.

Los testimonios estaban en *YouTube*, es decir al alcance de cualquiera. El autor no se autolegitima alardeando de sus esfuerzos tras haber llevado a cabo una larga investigación con materiales fuera del alcance del común de los mortales, es más bien todo lo contrario.

Es el testimonio de María del Pino Sosa el que da su título a la obra: “yo era muy pequeñita, se me llevaron el pan y la sal de nuestras casas”. Quirós ni siqueira se atribuye la autoría del título. La noción de autor se ve así puesta en tela de juicio. Además, se trata de una lectura dramatizada, sin puesta en escena. El decorado es minimalista: en el fondo, fotografías en blanco y negro, con los rostros de los desaparecidos. Una mesa negra. La lectura suele ser una primera etapa y se suele caracterizar por su neutralidad. Los actores no actúan realmente, no se trata para ellos de lucirse. Actores y autor se autoborran, haciéndose discretos, casi invisibles, para que solo los protagonistas, la realidad, aparezca. En las tres representaciones, los actores iban incluso rotando papeles: Mario Gas tomaba a Gutiérrez Caba, Víctor Clavijo a Pepe Viyuela, incluso las directoras asistentes asumían el papel del juez, que había sido responsabilidad de Andrés Lima. En *El pan y la sal*, la dimensión artística desaparece en beneficio de lo no-artístico, de la autenticidad, de la vida misma.

El *verbatim teatro* conduce aquí a la desaparición del autor que se convierte en *El pan y la sal* en un yo fantomático, en un “lugar vacío”. Comparte esa identidad evanescente con las voces de los testigos que recrea, confundiendo con ellos. El texto teatral es a la vez panóptico y cámara de ecos para representar un juicio teatral.

### 3. UN TEATRO JUDICIAL

En *El pan y la sal*, los textos están sacados literalmente de las sesiones, pero el autor ha realizado una selección: estamos frente a una forma de reelaboración que busca poner de relieve lo más significativo. Quirós,

*Con su técnica de montaje, hace resaltar detalles claros entre el caótico material de la realidad exterior. Mediante la confrontación de detalles contradictorios, llama la atención sobre un conflicto existente (Brook, 2015: 45)*

Bajo una objetividad aparente, *El pan y la sal* transmite un mensaje. Esta obra es una denuncia de la impunidad y de la indiferencia de buena parte de la sociedad hacia un pasado reciente cuyas huellas siguen muy presentes. Solo Camboya supera a España en número de desaparecidos sin localizar y tanto los actores como todos los participantes están indignados por esta situación chocante en un país europeo en el siglo XXI.

*El tribunal estaba allí para juzgar a Garzón, pero la defensa de Garzón convirtió el proceso en una comisión de la verdad, a la manera de los juicios de Nuremberg o la Haya. Lo paradójico es que los testigos (Pino y demás) lo son de la parte del acusado, no están allí en calidad de víctimas. Por transferencia (Garzón era el criminal) ellos también son culpables. Su crimen era algo tan sencillo como dar sepultura a sus muertos o conocer la identidad de sus asesinos. En este sentido, es el mismo conflicto de Antígona traído a la España del siglo XXI (correo electrónico del autor del 10/5/2016).*

El teatro es aquí “pura resistencia, capacidad de construcción en tiempos de adversidad” (Dubatti, 2007: 43). Esta obra de Quirós es un contrapoder que opera contra la falsificación de la realidad y la mentira de los *media* controlados por el poder dominante. Como Weiss antes que él, Quirós desea una evolución de la sociedad española, y se sitúa del lado de los vencidos. *El pan y la sal* denuncia el “holocausto español”, pero también la complicidad de las élites para ocultarlo. Se trata de afirmar valores como los derechos humanos. Hay una utilización específica y política del testimonio. *El pan y la sal* ejemplifica la resistencia del arte ante la verdad oficial, que suele contar con el aval de los historiadores.

Los actores comparten el compromiso y la indignación del autor y del director. La actriz Nuria Espart declaró en una entrevista a *El País*:

*Lo que se hizo con Garzón fue un crimen, y no se me olvida lo que pasó con él cuando tocó la trama Gürtel... Se le ha destrozado la vida a una persona que yo considero íntegra; aún no lo he digerido (Torres, 2015)*

De ahí que la estrella trabajara en una sala que funciona como cooperativa de consumo con unos trescientos socios: “Supe el tema y dije que podían contar conmigo; luego encontré el texto literal del juicio, a unos compañeros formidables, un teatrillo encantador y que me entusiasma lo que hace” (Torres, 2015). Como sus otros compañeros, Espert no cobró nada. Otro de los actores famosos es Pepe Viyuela cuyo abuelo huyó de España en 1939 y que cuenta con un desaparecido entre sus familiares. El tema de los desaparecidos y del duelo imposible forma parte de la historia familiar del actor. El actor encontró su pariente gracias a una asociación y afirma:

*Fue un gran alivio poder llevarle flores; no tiene nada que ver con revanchismo, ni es desenterrar el hacha de guerra, sino todo lo contrario, un acto de reconciliación y de reconocimiento (Torres, 2015)*

La interpretación de Viyuela tiene que ver pues con su propia historia familiar y la de tanta gente. *El pan y la sal* forma parte de la historia personal del actor. De ese modo, el espacio escénico trasciende los límites del escenario puesto que la percepción del espectador va más allá de lo que se le presenta ante los ojos, al aportar cada cual el conocimiento que tiene del hecho en cuestión y su opinión sobre el mismo. Todos los espectadores conocían el juicio. Las convicciones del autor se plasmaron en la fundación del Teatro por la memoria, en 2013:

*No se trata de una asociación cultural, ni de un movimiento: no tenemos un manifiesto, ni un programa, ni siquiera tenemos socios. No somos nada: palabras. Somos una idea compartida: la de que el teatro debe clamar, desde las tablas, desde los cuerpos y las voces de los actores, desde el texto dramático, la urgente necesidad de que los derechos de nuestros ciudadanos sean restablecidos (Quirós, 2015).*

Quirós trabaja también desde hace algunos años con un teatro de izquierdas en Londres, donde colabora con movimientos que usan la dramaturgia para dar cuenta de cuestiones como la desaparición de bebés durante la dictadura argentina. Teatro de Barrio es una cooperativa que también asume abiertamente un compromiso que define y reúne a sus miembros:

*Las producciones del Teatro del Barrio nacen con voluntad de mirar nuestra historia reciente para poder comprender cómo hemos llegado a la situación actual. Solo si conocemos nuestra realidad podremos actuar sobre ella para transformarla* (San Juan in blog Quirós, 2015).

La objetividad nunca existe y la Historia se suele escribir casi siempre desde el punto de vista de los vencedores, sean quienes sean. Se trata de poner en tela de juicio la ideología dominante, la Historia en manos de los universitarios y del poder. Los protagonistas de *El pan y la sal* son todos gente modesta y la obra nos recuerda que fueron los más modestos, y a menudo los más inocentes, quienes pagaron el precio más alto. El testigo remite a la horizontalidad, opuesta a las prácticas jerárquicas y autoritarias, y propone una forma de organización en donde todos tengan voz y voto, y recuperen la *capacidad decisional* perdida. Su mensaje poético conlleva una concepción democrática del teatro que se opone al poder autocrático. El sujeto se transforma así en un *sujeto político* que recupera la voz para opinar sobre lo que fue su pasado, y cómo debe ser su presente. La gente modesta no suele atraer la atención de los universitarios ni de los historiadores, en general, a la que consideran como gente sin importancia. Centrarse en los silenciados es también un gesto político por parte de Quirós, así como invitar al público a hablar de los suyos. Las personas, todas las personas, son importantes. Todos tienen derecho a ser escuchados. La democracia es un ideal que se realiza en escena. Ya no se trata de que algunos famosos representen a los demás, sino que la palabra es de todos, para todos. Todos tienen derecho a sentir y a pensar. El enfoque centrado en lo real puede emparentarse con la atención a la gente modesta, insignificante, sin importancia, a los silenciados.

*[L]as nuevas ideas democráticas estimularon un enfoque histórico más amplio. En un escenario hasta entonces reservado exclusivamente a reyes, nobles, diplomáticos y héroes, empezó a aparecer gente corriente-comerciantes, trabajadores y campesinos- desempeñando labores cotidianas* (Nochlin, 1991: 18).

Hay una relación entre la idea de democracia y un determinado tipo de práctica artística que dedica su mirada a los individuos *comunes y corrientes*, a su cotidianeidad, que es la cotidianeidad de todos. Quirós escogió centrarse en aquellos que no tienen voz legal, cuyas causas fueron abandonadas. Quirós utiliza como catalizador fundamental de ese proceso la figura de los ancianos testigos que habían participado o sufrido los efectos de la guerra y que dentro de poco ya no estarían en disposición de ofrecernos su experiencia.



*el objetivo es hacer que la narración de la Historia (la guerra romántica de Orwell, la batalla entre hermanos de la misma sangre) se vea contestada por sí misma, es decir, que haciendo uso de los mecanismos del relato de la Historia, la Historia en sí misma caiga en una contradicción y genere discursos críticos, como ocurrió con el 15M (correo electrónico del autor del 10/5/2016).*

El texto original de *El pan y la sal* se abría con una cita de Eduardo Galeano: “No hay historia muda, por mucho que la rompan, por mucho que la mientan”. Se trata para el autor de contribuir a recuperar la memoria, devolviendo a los vencidos su dignidad y recordando los crímenes del pasado cuyo olvido impulsó la sociedad. Como señala Wilfried Floeck (2006: 190), los textos literarios constituyen un medio privilegiado en la construcción de memorias e identidades colectivas, al tiempo que posibilitan modelos de memoria colectiva alternativos. Semejante potencial emana no solo de su configuración de los acontecimientos históricos y de los personajes y de su comportamiento, sino también de la estructura de la acción ficticia, de la semantización del espacio y la configuración particular del tiempo.

*El pan y la sal* es la segunda composición de teatro de la memoria, el primer caso fue el tríptico *Flores de España*<sup>2</sup>. *El pan y la sal* implica, por lo tanto, una mirada afectiva hacia el pasado por parte de aquellos que lo han vivido, menos atenta a la fiabilidad del dato y a la profundidad del análisis que a las poderosas emociones que esa rememoración provoca en el testigo. Se trata también para Raul Quirós de restaurar otra forma de convivencia a través de la representación. Ese viraje está estrechamente ligado a la emergencia de lo que Annette Wieviorka (2002) ha denominado la “era del testigo”: a saber, el estadio cultural en el que aquel que ha vivido los acontecimientos aparece como el más legitimado para representarlos y cuya palabra, preñada de afectividad, parece presentar un grado de verdad e interés imposible de alcanzar por el discurso analítico de la historiografía. Una era, por tanto, que ha abandonado -sin espíritu liberador- las antiguas jerarquías entre los discursos que refieren al pasado, incluyéndolos en un espacio líquido carente de puntos fijos a los que anudar su legitimidad. Quirós maneja la *historia oral* para construir su obra. Sin saberlo, los testigos están oficiando de *historiadores* que apelan al relato de sus padres para reconstruir una trama histórica; muchos de ellos admiten haber comenzado a investigar sobre acontecimientos de la historia de su pueblo, a raíz del interés que despertó el teatro. Tanto la memoria como el testimonio oral constituyen vertientes interesantes para una historiografía que toma la subjetividad como objeto de estudio. En *L'ère du témoin*, Wieviorka (2002) habla del

---

<sup>2</sup> Se puede ver este tríptico en [https://www.youtube.com/watch?v=V19RKDWCP\\_0&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=V19RKDWCP_0&feature=youtu.be) [13/05/2016].

desarrollo reciente de la historia oral. La subjetividad del testigo es un complemento a la verdad.

#### 4. LA REALIDAD AUSENTE: TRAUMA Y FANTASMA

Quirós transgrede los códigos teatrales poniendo en escena aquello que es imposible dar a ver. La pregunta es cómo dar cuenta de una ausencia a través de una presencia escénica: la variedad de presencias escénicas descritas por Cesare Brandi abre posibilidades de representar. Cesare Brandi (1971) distingue tres niveles de presencia en las artes plásticas y escénicas: una presencia *in vivo* o *flagrante* cuando el personaje aparece en carne y hueso ; una presencia *astante*, cuando una presencia es evocada por otros, una presencia sonora y una presencia *icónica*. En *El pan y la sal*, la propia presencia *flagrante* se ve transformada por el hecho de tratarse de una lectura mientras la presencia icónica a través de las fotografías de desaparecidos es muy importante. No hay presencia *in vivo* sino presencias ausentes, todo ello debido a la importancia del trauma.

Mas *El pan y la sal* no es solo teatro *verbatim*, también es teatro del trauma. Raúl Quirós es un mediador que pone en contacto aquellos que no pueden expresarse (los ausentes) con los vivos (el público). El teatro del trauma transmite al público, por procuración, un dolor fantasmal -*trauma* es una palabra griega que etimológicamente se refiere a un dolor corporal-. Según la definición de Freud (1961) es una experiencia que no está asimilada. Según Cathy Caruth (1996), el trauma es la historia de una herida que se desborda que intenta decirnos una verdad y una realidad. La historia de un trauma es la historia de una narración diferida en el tiempo. El trauma sigue presente aunque todos aquellos testigos intentaron en vano que aquello pertenece al pasado. Los testigos son supervivientes y sus vidas están pobladas de fantasmas.

Estar presente es asistir a un acontecimiento, pero aquí el efecto de realidad se ve puesto a distancia. Lo propio del teatro es la presencia de cuerpos en carne y hueso, sin embargo, en *El pan y la sal*, todo son ausencias. Es difícil representar la represión franquista, pues se asemeja a una plaga bíblica por su carácter masivo, feroz, y a menudo irracional. Como subrayó Theodor Adorno (1998) es imposible escribir sobre desastres de magnitud sobre humana como Auschwitz. En *El pan y la sal* se trata de representar el pasado pero representando la ausencia, la ruina, la exterminación de media España. El teatro permite representar lo irrepresentable.

Lo que pretende Quirós, es plasmar las huellas de lo traumático. Las fotografías (importantes pues la escenografía es minimalista) son una forma de “contra-memoria”. Mirar una fotografía no es mirar un ser que está, sino alguien que estuvo: “Se trata pues de una

nueva categoría del espacio-tiempo : local inmediata y temporal anterior ; en la fotografía se produce una conjunción ilógica del aquí y del antaño ” (Barthes, 1964)<sup>3</sup>. Hay una irrealidad irreal de la fotografía : lo que muestra la fotografía existió realmente pero en otra dimensión temporal. Cuando se representó *El pan y la sal*, se invitó al público a mandar fotos de familiares, conocidos, parientes lejanos que fueron o son desaparecidos o víctimas de la guerra civil y del franquismo. La transmisión, como proceso multitemporal, denso y cargado de múltiples dimensiones, implica la intervención de sujetos e instituciones que imprimen sus propias huellas y mandatos (Dussel, 2001: 65). La clave de una transmisión bien lograda está en que aquel que la reciba, encuentre allí un espacio de libertad y pueda *reencontrarse con el pasado* desde su propio mundo de significaciones. Es decir, que es necesario tener en cuenta el presente para que la transmisión pueda construir subjetividades, desde un lugar que habilite la constitución de la identidad.

Los testigos permiten a Quirós mostrar verdades plurales. Cada uno cuenta una historia diferente, singular, fijarlas y representarlas es permitir que sobrevivan sus memorias. Estamos en una subjetividad liberadora de las falacias de la objetividad. La realidad es siempre una interpretación, y aquellos que se presentan como objetivos utilizan esa misma objetividad para enmascarar una ideología de tintes muy conservadores. *El pan y la sal* es teatro testimonial que suscita la empatía. El espectador participa en este juego que no es un juego. La presencia física del testigo, de Pino Sosa, de Pedro Solona, de María Silva encarnan la verdad desnuda y radical. El testigo permite acercarse más a la realidad. El testigo es algo vivo que tiene una dimensión sensorial. El testigo es coautor. La noción de igualdad es fundamental. La responsabilidad es colectiva. En *El pan y la sal*, el testigo es documento vivo, lo cual es oximorónico porque el documento es inmutable.

El teatro consiste en mostrar palabras, espacios sonoros, el teatro muestra lo invisible: la ausencia. En *El pan y la sal*, “los signos de la representación están y a la vez son la señal de algo que no está y que remite a lo que se encuentra más allá” (Ubersfeld, 1996: 37)<sup>4</sup>. *El pan y la sal* participa del deber de memoria. Y es también una tentativa de reparación simbólica con los muertos. La función del teatro es convocar la ausencia y enfrentarla a la presencia escénica, en el momento de la representación, en el *hic et nunc*. En *El pan y la sal*, la presencia es a la vez ausencia: lo real ha desaparecido. Quirós nos permite ver a los

---

<sup>3</sup> “Il s’agit donc d’une catégorie nouvelle de l’espace-temps : locale immédiate et temporelle antérieure ; dans la photographie, il se produit une conjonction illogique de l’ici et de l’autrefois ” (la traducción es mía).

<sup>4</sup> “les signes de la représentation sont à la fois des être-là, des présences performantes et le signe d’autre chose ” (la traducción es mía).

ausentes, viajar en el pasado, superar las contradicciones. En *El pan y la sal*, el teatro *verbatim* se torna oximorónico: presencia ausente de lo real omnipresente. Los actores de *El pan y la sal* están habitados por los fantasmas de aquellos cuyos testimonios leen. La lectura teatral es puesta en tela de juicio del mimetismo teatral. Los actores y el propio autor no son sino pasadores que cumplen la función transmisores. Atravesados por historias ajenas, ponen en contacto las huellas borradas del pasado con los espectadores, despertando sus conciencias. Los desaparecidos del franquismo aparecen escena. Los cuerpos se convierten en lugares de memoria, son fantasmas supervivientes. Los muertos ya no son muertos, no han desaparecido de nuestras memorias. La palabra *espectro* viene del latín *espectrum* que deriva de *specere*: “mirar, espectáculo”. Quirós asume entonces como sus actores una función de mediación, para transmitir al público un dolor fantasma. En su libro, Chambers (2004) se interesa por la escritura del testimonio, y medita sobre la capacidad del testimonio de convertirse en un fantasma del cuerpo social.

Lejos de provocar una catarsis, la obra de Quirós provoca una suerte de ansiedad: el trauma se transmite por delegación. El traumaturgo es un intermediario, un mediador, transmitiendo un dolor fantasma, acercándonos y alejándonos a la vez a la realidad.

## 5. CONCLUSIÓN

*El pan y la sal* constituye una empresa colectiva: estamos ante un teatro “de barrio”, creando un espacio común de convivencia entre seres cercanos. En cuanto teatro *verbatim* esta obra se hace cargo de lo *real*, en una tentativa de reparación simbólica. Pero la particularidad del trauma y del duelo es el no acabarse nunca, aunque todas estas experiencias individuales estén oficialmente cerradas y pertenezcan ya a la Historia. En *El pan y la sal*, el trauma vuelve a surgir y el espectador comparte este trauma teatrológico, y acabará haciendo suyo este “dolor fantasma”.

Como sugiere Claude Régy (1998: 37), “el teatro debe ser el cuerpo conductor de un acto de resistencia concentrada, más violento y más tranquilo que cualquier declaración o cualquier discurso racionalizado”<sup>5</sup>. *El pan y la sal* es efectivamente un acto de resistencia que nos recuerda la capacidad del teatro para representar la ausencia y dar voz y presencia a los olvidados de la Historia.

---

<sup>5</sup> “Le théâtre doit être le corps conducteur d’un acte de résistance concentré, plus violent et plus calme que n’importe quelle déclaration ou n’importe quel discours rationalisé” (la traducción es mía).

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (2016). “Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso del teatro *Verbatim*” *Signa Revista de la Asociación Española de Semiótica* 24, pp.273-289.
- ADORNO, T.W. (1998). *Educación para la emancipación. Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker (1959-1969)*. Edición de Gerd Kadelbach. Madrid: Ediciones Morata.
- BARTHES, R.(1964). “Rhétoriques de l’image”. *Communications* 4, pp.40-51. (número especial “Recherches sémiologiques”).
- BRANDI, C. (1971). *Estructuralismo y estética*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- BROOK, P. (2015). *El espacio vacío*. Madrid: Península.
- CARUTH, C. (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- CHAMBERS, R. (2004). *Untimely Interventions: Aids Writing, Testimonial, & the Rhetoric of Haunting*. Michigan: University of Michigan.
- DUBATTI, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- DUSSEL, I. (2001). “La transmisión de la historia reciente”. En *Memorias en presente. Identidad y transmisión en la Argentina posgenocidio*, S. Guelerman, 65-95. Buenos Aires: Norma.
- FLOECK, W. (2006). «“Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha entre el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente”». En *Tendencias escénicas a principios del siglo XXI*, José Romera Castillo (ed.), 185-209. Madrid: Visor Libros.
- FORSYTH, A. & MEGSON, C. (2009). *Get real. Documentary theater, past and present*. Palgrave MacMillan: Basingstoke and New York.
- FREUD, S. (1961). *Beyond the pleasure principle*. New York: W.W. Norton & Company. Trad. James Strachey.
- GAUTHIER, L. (dir.). (2007). Dossier “Réal sous influence”. *Mouvement* 43, avril-juin, 80-133.
- KOFMAN, S. (1985). “L’espace de la césure”. En *Mélancolie de l’art*, pp. 73-89. París: Galilée.
- LEMAIRE, V. et PIEMME, J.-M. (dir.) (2011). *Usages du “document”*. *Les écritures théâtrales entre réel et fiction. Etudes théâtrales* 50.

- NOCHLIN, L. (1991). *El realismo*. Madrid: Alianza.
- QUIRÓS R. (10/05/2015) Teatro por la Memoria. El Teatro también debe responsabilizarse de la Memoria Histórica en España. <http://www.yoibaparaalgoenlavidas.es/blog/teatro-por-la-memoria-el-teatro-tambien-debe-responsabilizarse-de-la-memoria-historica-en-espana/> [fecha consulta 05/04/2016].
- REGY, C. (1998). *Espaces perdus*. Besançon : Les solitaires intempestifs.
- ROBINSON, R. and PAGET, D. (1987). *Verbatim Theatre: Oral History and Documentary Techniques*. *New Theatre Quarterly*, vol. 3. En línea: <http://dx.doi.org/10.1017/S0266464X00002463> [30/07/2012].
- TORRES, R. *El País Cultura*, 26 octubre 2015, « Estrellas del teatro recrean el juicio contra Baltasar Garzón », [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/25/actualidad/1445801926\\_220694.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/25/actualidad/1445801926_220694.html)
- UBERSFELD, A. (1996). *Lire le théâtre II, l'école du spectateur*. París: Belin.
- WEISS, P. (1968). "Quatorze thèses sur le théâtre documentaire". En *Discours sur les origines et le déroulement de la très longue guerre du Vietnam, illustrant la nécessité de la lutte armée des opprimés contre les oppresseurs*, París: Seuil.
- WIEVORKA, A (2002). *L'ère du témoin*. París. Hachette Pluriel.