



LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD *EN EL BAR QUE SE TRAGÓ A TODOS LOS ESPAÑOLES*, DE ALFREDO SANZOL¹

CONSTRUCTION OF IDENTITY IN EL BAR QUE SE TRAGÓ A TODOS LOS ESPAÑOLES, BY ALFREDO SANZOL

Sergio Santiago Romero

Universidad de Alcalá

(sergio.santiago@uah.es)

<https://orcid.org/0000-0002-7797-9443>



DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.49.03

ISSN 2444-3948

Resumen: *El bar que se tragó a todos los españoles*, de Alfredo Sanzol (2021), escenifica la historia de Jorge Arizmendi, sacerdote que en los años 60 trata de iniciar una nueva vida como seglar y conseguir la dispensa papal de sus obligaciones religiosas. A través del periplo vital y geográfico del protagonista —la obra transita por distintos lugares de EE. UU., España e Italia— el autor trata de responder a la pregunta por la identidad: «¿Por qué resulta un problema para mí escribir la frase «Yo soy española»?». Este trabajo explora los mecanismos de construcción de la identidad en tres dimensiones: 1) la *transterritorialidad* (España como exilio y errancia); 2) la revisión histórica (teatro de la memoria que resignifica el tardofranquismo); y 3) la articulación en términos narrativos de un discurso sobre el yo y el nosotros (la identidad personal como relato proyectivo de la identidad colectiva).

Palabras Clave: Alfredo Sanzol, *El bar que se tragó a todos los españoles*, identidad española, narrativas de la identidad, secularización, tardo-franquismo.

Abstract: *El bar que se tragó a todos los españoles*, by Alfredo Sanzol (2021) stages Jorge Arizmendi's story, a catholic priest who in the 1960's tried to begin a new secular life after getting the papal exemption from his religious duties. Through the main character's vital and geographical journey —the play is set in different places from USA, Spain and Italy—, the author aims to answer the identity question: «Why is an issue for me to write the sentence “I am Spaniard”?». This paper explores the mechanisms for the construction of identity in three different aspects: 1) the transterritorial matter (Spain as an exile and itinerancy); 2) the historical review (theatre of memory which resignifies the late Francoism); and 3) the articulation, in a narrative way, of a discourse on the Self and the Ourselves (personal identity as an account and projective symbol of collective identity).

Key Words: Alfredo Sanzol, *El bar que se tragó a todos los españoles*, Spanish identity, narratives of identity, secularization, late Francoism.

Sumario: 1. Introducción. 2. La identidad transterrada: el concepto de road-play. 3. La identidad en tránsito: España cuega los hábitos. 4. La identidad narrada: el bar como símbolo nacional. 5. Conclusiones. 6. Obras citadas. 7. Notas.

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

SERGIO SANTIAGO ROMERO es doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid con Mención Internacional. Graduado en español (lengua y literatura) con máster en estudios literarios, fue Premio Extraordinario de Grado, Premio Nacional de Fin de Carrera y Premio Extraordinario de Doctorado. También es graduado en Filosofía por la UNED. Actualmente es profesor en la Universidad de Alcalá. Ha sido profesor en el máster de Estudios Avanzados de Teatro de la UNIR, investigador FPU en el departamento de Literaturas Hispánicas y Bibliografía de la UCM e investigador Juan de la Cierva en la Universidad Carlos III de Madrid. Editor de los *Cantos del ofrecimiento*, de Juan Panero, del *Teatro Completo* de García Lorca (Verbum, 2019) y coordinador de la edición de las *Farsas y esferpentos* de Valle-Inclán (Verbum, 2021). Posee diversas publicaciones sobre el teatro y la poesía de los siglos XX y XXI.

I. INTRODUCCIÓN²

El bar que se tragó a todos los españoles se estrenó el 12 de febrero de 2021 en el Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional. Fue, además, el primer texto de Alfredo Sanzol que subió a las tablas después de que este asumiera en enero de 2020 la dirección artística del CDN. Para entonces ya había dirigido una propuesta escénica de Gerardo Vera sobre *Macbeth*, con versión de José Luis Collado, y había hecho frente a la mayor crisis que el teatro español había vivido desde la Guerra Civil, a saber, el cierre de todos los coliseos por la pandemia del coronavirus SARS-COV19. Este es el difícil contexto³ en el que la pieza fue desarrollada y estrenada, y ello no es un dato menor a la hora de comprender la repercusión y acogida que obtuvo por parte de la crítica y del público⁴. El espectáculo estaba trufado de aciertos compositivos —un tono cómico de fácil acceso, un ritmo que resultaba trepidante a pesar de las cerca de tres horas de duración, la oportuna inclusión de momentos musicales— que favorecieron el aplauso de cuantos asistieron a las representaciones: «Si les dicen que la obra de Sanzol dura tres horas, créanles. Si parece durar veinte minutos, créanse a sí mismos. Esto va a ir que vuela. No se la pierdan» (Ordoñez, 2021).

A pesar de la extensión de la pieza y de las múltiples tramas que enlaza es sencillo realizar una sinopsis. Nagore —trasunto del propio Sanzol— y su tío Evaristo hablan en el bar de este último sobre Jorge Arizmendi, su padre y hermano, respectivamente. Después, en un larga analepsis que abarca la mayor parte de la obra, se nos cuenta su historia. Desencantado de su vocación religiosa, Arizmendi emprendió en 1963 un viaje rumbo a EE. UU. para encontrarse a sí mismo. En Texas se desempeñó algún tiempo vendiendo aspiradoras al amparo de una pareja de granjeros que hicieron de él su protegido. Movido por el afán de conocer a un tal Claus Sluter, gurú de la naciente ciencia del márquetin, Jorge deja Texas rumbo a San Francisco⁵. Por el camino se detendrá en Las Cruces, pueblo fronterizo con México en el que conocerá, entre otros habituales del bar Blue Moon, a Margaret Miller, con quien Arizmendi pierde la virginidad. En San Francisco conoce a Sluter, quien le invita a una fiesta en la que están Martin Luther King y una joven española, Carmen, de la que se enamora rápidamente. Vuelve a España para tratar de acelerar los trámites de su dispensa como sacerdote, pero el obispo de Pamplona, su diócesis, le indica que el proceso se ha frenado por falta de

humildad en su carta de alegaciones. Entre tanto, logra reencontrarse con Carmen en Madrid, y esta queda embarazada sin conocer la situación canónica de Jorge. La única opción plausible para conseguir la ahora urgente dispensa es viajar a Roma, pero al llegar se encuentra con que Juan XXIII acaba de morir, lo cual acarrea una nueva demora en los plazos. Ayudado por su viejo amigo Txistorro, quien vive en Roma amancebado, consigue que un miembro de la Curia falsifique la firma pontificia tras toda clase de sórdidas estrategias (extorsión, soborno, violencia). Jorge vuelve a Madrid con la dispensa y puede comenzar una nueva vida con Carmen.

Para tratar de perfilar el funcionamiento del dispositivo identitario desplegado por Sanzol nos acercaremos a la obra desde tres aspectos: 1) la naturaleza transnacional del *ser español* (sujeto de una identidad trans-terrada), 2) la revisión del pasado reciente, en específico de los últimos años del Fraquismo y de las complejas relaciones del Régimen con la Iglesia, y 3) el empleo simbólico del espacio del bar como arquitrabe de una narración sobre el yo particular y el nosotros colectivo. Como marco teórico de referencia me valdré, en primer lugar, del análisis de la construcción del sujeto que desde la filosofía crítica de la cultura han emprendido Carlos Thiebaut (1989) y Fernando Broncano (2013). En la primera parte del trabajo expondremos este sentido cronológico y narrativo adoptado por Sanzol. Pero en la segunda parte tendremos ocasión de ver varios ejemplos de *disrupción ucrónica* que encarrilan la narrativa de la identidad por un territorio más refractario. Para completar el marco teórico nos serviremos de las reflexiones de Marianne Hirsh (2015) sobre la posmemoria. Este material nos servirá, en la tercera parte del trabajo, como modelo del proceso de proyección simbólica que se acomete en *El bar que se tragó a todos los españoles*.

La obra comienza con la llegada de Nagore al *bar*, «ese templo en el que rezamos nuestras oraciones de buenas noches» (*El Bar*, 15)⁶. El personaje de Nagore plantea pronto el asunto capital del texto: «¿Por qué resulta un problema para mí escribir la frase “Yo soy española”?» (*El bar*, 15). Esta simple enunciación concita la paradoja —el problema que constituye ser lo que sin remedio se es— y la dicotomía individuo-colectivo, pues lo que «yo soy» no es una categoría única, sino ambigua y polifónica: «española». El yo se problematiza en su tránsito hacia lo múltiple, no porque la individualidad deje de ser un problema —que lo es, como bien demuestra el personaje de Arizmendi—, sino porque lo

colectivo —lo *español*— es una identificación trágicamente polarizada por contextos históricos, sociales y políticos que involucran y, en cierto sentido, suplantán al yo. Será difícil predicar *español* o *española* de *yo soy*, en la medida en que lo *español* implique una negación de mi identidad como individuo. De ese binomio (yo ∈ *españoles*) aflora un compromiso cívico inviolable, pues, como señala Thiebaut, «indagar quiénes somos es, así, aspirar a una forma ética de conocimiento y de reconocimiento» (Thiebaut, 1989, pág. 33). Late en esta visión un profundo sentido orteguiano, pues el circunstante no solo condiciona al yo, si no que lo construye y funda: la circunstancia no es un complemento del sujeto, sino parte sustantiva del mismo (Ortega y Gasset 1914, págs. 43-44). Resulta capital que la pregunta no la realice el protagonista de la obra, Jorge Arizmendi, sino su hija —trasunto del autor—, dando a entender que es ella quien debe reconstruir el relato de la identidad de su padre para explicarse a sí misma. Esto apunta directamente al concepto hirschiano de *posmemoria* entendido como discurso memorial de un trauma elaborado por la siguiente generación:

El término «posmemoria» describe la relación de la «generación de después» con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que «recuerdan» a través de los relatos, imágenes y comportamientos en medio de los que crecieron (Hirsch, 2015, pág. 19).

De este modo, la pieza logra hilvanar dos crisis de identidad de diferente índole —la crisis de identidad personal del padre y la crisis de identidad nacional de la hija— para presentarlos como dos momentos de una misma reflexión. No se trata de que Jorge Arizmendi tenga dudas sobre su identidad como español, sino que las dudas sobre su identidad como sacerdote le permiten a su hija presentar al espectador una gran metáfora sobre la identidad nacional. El relato del abandono de los hábitos por parte de su padre sirve para ilustrar la respuesta a la pregunta fundamental de la hija.

2. LA IDENTIDAD TRANSTERRADA: EL CONCEPTO DE *ROAD-PLAY*

Si la obra merece el calificativo de *road-play* es porque participa de las características formales y semánticas de un género cinematográfico, las *road-movies*, cuyo correlato literario ejemplifica paradigmáticamente *On the road* de Jack Kerouac (1957). No en vano, uno de los lemas al frente de la edición de *El bar* es, precisamente, una cita de este autor de la *Beat Generation* extraída de una entrevista en la que Kerouac indica que la mejor traducción para *beat* sería «compasivo» (*El Bar*, 9)⁷. También existen algunos pocos ejemplos de teatro de esta naturaleza, entre los que merece destacarse, en lengua española, *El salto de Darwin*, del uruguayo Sergio Blanco (2011)⁸.

Desde el punto de vista formal, el espectáculo de Sanzol cumplía con muchos de los marbetes icónicos del género *de carretera*: la esencialidad del viaje mítico como instancia transformadora del yo, el carácter episódico de la trama, la acumulación casi obsesiva de personajes, la importancia conferida a la música como *banda sonora* del camino, el símbolo del coche como metáfora de la vida, etc. Desde el punto de vista interno, *El bar* participa también del imaginario propio de la *road-movie*: el motel, el bar de carretera, las conversaciones trascendentales con camareras, los encuentros amorosos en los que Eliot llamara «one night cheap hotels» en su *Prufrock*, los ambientes sórdidos, los tipos raros, las mujeres fascinantes, etc. A este *clima beat* general contribuía la ambientación que Alejandro Andújar diseñó para el vestuario, la caracterización de los personajes, así como la configuración de los espacios y la iluminación, que evocaban una y otra vez ámbitos clásicos del género rodante americano (Fig. 1)



Fig.1. Diseño de Alejandro Andújar para uno de los bares del periplo norteamericano de J. Arizmendi.

Pero si algo define en términos absolutos el sentido de una *road-movie* o una *road-play* es la itinerancia. *El bar* presenta, en este sentido, un amplísimo despliegue de escenarios que, aun colaborando con la trama principal, gozan de una cierta autonomía⁹.

El cuadro de los espacios (Fig. 2) muestra que la obra presenta un cierto equilibrio en lo referido a los lugares en que transcurre. La pieza orbita en torno a tres países: en España sucede el 31,6% de las escenas —doce, que transcurren en Madrid o Navarra—, en Italia el 26,3%, —diez escenas en Roma o en la Ciudad del Vaticano—, y en EE. UU. el 39,5% —quince escenas entre Texas, Nuevo México y San Francisco—. El tiempo del espectáculo, de todos modos, subrayaba la preponderancia de la parte estadounidense, pues esa sección poseía una duración significativamente mayor que las de otras¹⁰. En cada uno de esos lugares, Arizmendi encontrará un bar regentado por españoles o descendientes de españoles, de manera que el espacio vertebrador del bar irá jalonando su particular odisea. Con este expediente vertebrador se insinúa que la identidad española está inherentemente *transterrada* a causa del exilio. Esta visión de la identidad nacional en términos de exiliaridad y errancia fue sostenida, desde parámetros esencialistas, por algunos de los intelectuales más destacados del exilio, como Américo Castro, Vicente Llorens y María Zambrano. Más tarde la idea ha sido esgrimida también por pensadores como José Luis Abellán, autor de un imprescindible ensayo sobre la materia, *El exilio como constante y como categoría* (2001). La historiografía reciente, más próxima a la noción narrativa de identidad, ha cuestionado este componente exiliar como específicamente español, pues esta supuesta naturaleza *transterrada* se nos presenta más bien como una condición general del ser humano del siglo xx. En todo caso, es un lugar común el señalamiento de la extranjería como ámbito de toma de conciencia de la españolidad. Se plantea en la obra una ecuación según la cual la transterritorialidad incrementa el sentimiento nacional: al contacto con la realidad del otro se pone en evidencia la diferencia con respecto a este, de modo que cobran realce las similitudes con *los propios*. No se trata solo de que, como veremos más adelante, el *bar de españoles* funcione como embajada, sino que el periplo de Arizmendi por EE. UU. e Italia sirve para poner de manifiesto, desde el punto de vista del relato de su hija, la particular idiosincrasia que articula culturalmente la *españolidad*.

Escena	Tiempo	Espacio	Región	País	
1	1991/1943	Bar/Casa del pueblo	Navarra	España	
2	1963	Bar en Orange	Texas	EEUU	
3					
4		Rancho			
5		Bar en Orange			
6		Rancho			
7		Bar en Orange			
8		Rancho			
9		Orange			
10		1991/1963			Bar en Pamplona / Bar Blue Moon en Las Cruces
11	1963	Bar Blue Moon en Las Cruces	Nuevo México	EEUU	
12					
13	1991	Bar en Pamplona	Navarra	España	
14	1963	Bar La Bellota	San Francisco	EEUU	
15		Casa de Claus Shuter			
16		¿? Llamada telefónica			
17		Cerca de la playa			
18		Despacho del obispo en Pamplona	Navarra	España	
19		¿? Llamada telefónica	Madrid		
20		Pub El Frontón			
21		Gran Vía			
22		Carretera			
23		Bar en El Pardo			
24		Consulta del médico			
25		Bar de españoles con bandera republicana	Aahrus		Dinamarca
26		¿?	Madrid		España
27		Habitación de Jorge			
28		Aeropuerto de Fiumicino	Roma	Italia	
29		Palazzo del Sant'Uficio	Roma		
30		Bar de tapas Malandro	Roma		
31					
32		Palazzo del Sant'Uficio	Roma		
33					
34	Casa de Txitorro	Roma			
35	Palazzo del Sant'Uficio	Roma			
36	Calle	Roma			
37	¿Casa de Txistorro?	Roma			

Fig. 2 Cuadro con la distribución de espacios y tiempos de la obra. Elaboración propia.

Sobre la preminencia de dos espacios extranjeros concretos, Estados Unidos y Roma, merece la pena preguntarse por qué han sido estos los elegidos. La elección de Roma puede ser más o menos obligada —allí reside el órgano encargado de conceder las dispensas sacerdotales—, pero su puesta en tensión con EE. UU. parece una decisión simbólicamente cargada. Los dos países representan sendos polos, a la vez constitutivos y desintegrantes, de la configuración de la identidad de una España en proceso de cambio. EE. UU. representa, por un lado, el desarrollismo de los años 60 y la nueva alianza atlántica del Régimen con la Administración Eisenhower; es el símbolo del capitalismo de mercado, oportunamente abrazado por el franquismo; de la llegada de turistas, de inversiones y de los fondos comprometidos en los famosos Pactos de Madrid del 53. No obstante, para los sectores más conservadores, la influencia norteamericana también era sinónimo de una mayor y a veces peligrosa libertad que acarrearía cierta relajación de las costumbres morales.

Roma, por su parte, es la cabeza espiritual de la famosa *civilización cristiana occidental* de la cual España, según el franquismo, era guardiana política y a cuya preservación había consagrado su propia guerra civil, entendida por el Régimen como Cruzada contra los enemigos de la Iglesia. Este sentimiento se corresponde con la vieja visión teleológica de la Monarquía Hispánica como custodia y salvaguarda de la fe cristiana *original*; una idea que había sido elevada a programa político en la época imperial y que Franco se había encargado de revivir. A la altura de los años 70, la dictadura fomentaría la imagen de una Roma posconciliar equivalente a la que había merecido el Saco de 1527. Roma es, desde este punto de vista, la pecaminosa y corrupta Ramera de Babilonia; la Roma ecuménica de Juan XXIII que disolvía la esencia del catolicismo y desembocaría en el papado de Pablo VI, para muchos conservadores abiertamente herético, en el que se llegaría a amenazar a Franco con la excomunión. Esta tensión entre el Régimen, que se siente traicionado por una Iglesia en cuya defensa había auspiciado una cruenta guerra civil, y una Iglesia dispuesta a deshacerse de las rémoras totalitarias y del oscurantismo tridentino, esta tensión, decimos, es una de las grandes dinámicas transformadoras del agonizante franquismo. La proliferación de los llamados *curas rojos*, quintaesenciada en la figura del cardenal Tarancón, no es ajena a la obra, pues en la escena 23, que transcurre en un restaurante de El Pardo, vemos a Jorge esgrimir un discurso

claramente contestario que despierta la incomodidad de Carmen y de otros parroquianos:

JORGE. No, Carmen, esto es una guerra continua que no se ha acabado, una guerra que la policía y el Ejército hacen todos los días y que nos tiene atemorizados. Y aquí el que dice lo que piensa o hace lo que quiere se lo ventilan. Este es un país con una pistola en la nuca, Carmen. Claro si haces lo que te dice el que tiene la pistola en la mano pues eres libre, ya ves tú qué libertad es esa (*El Bar*, pág. 141).

Además de todo esto, Roma y EE. UU. son también encarnaciones del presente y el pasado de la Historia. Son el Imperio de la Antigüedad y el Imperio de la Posmodernidad, podríamos decir; dos poderes terrenales en medio de los cuales se sitúa el imperio caído de la España de los Austrias, el Imperio de la Modernidad, inútil y casi ridículamente resucitado como utopía por parte del Régimen. España se esgrime como fracaso entre dos imperios, en una línea muy similar a la que ya había planteado Lorca en el «Grito hacia Roma» de *Poeta en Nueva York*.

De este modo, Sanzol incardina la dinámica vital de su protagonista en el movimiento pendular que vive el país: la misma tensión que atraviesa a Jorge, escindido entre el mundo de libertad que representa su periplo estadounidense y su lealtad a la Iglesia Romana, vive una España escindida entre el compromiso con dos aliados esenciales como EE. UU. y el Vaticano, que, al mismo tiempo, empujan al Régimen hacia un callejón sin salida. El autor hilvana las dinámicas identitarias del individuo con las de la colectividad partiendo del concepto de transterritorialidad.

Como contrapunto a esta dimensión transnacional, la obra aborda la identidad que construye la comúnmente llamada *patria chica*, es decir, el pueblo o la región de origen. Durante toda la obra se pondera el contraste entre estas dos dimensiones: frente a la *dificultad* de *decirse española*, aflora la facilidad de sentirse navarro y natural de un pequeño y desconocido lugar. De ese espacio de proximidad brota el sentimiento de pertenencia en el sentido estricto, vehiculado por elementos como la comida —aludida continuamente en la obra—, el *acento* —un rasgo especialmente remarcado en la puesta en escena que pudo verse en 2020/2021, apoyado en ciertos giros dialectales que ya están en el texto— y, sobre todo, las relaciones personales. La patria chica une y compromete a través de la simpatía común, del próximo-prójimo. Lo que ensucia ese espacio de

fraternidad es la patrimonialización de la identidad, la elevación de la categoría de *español* a un plano político, o teñido por una historia problemática no resuelta. Este fracaso de hilar lo común a través del concepto político de identidad nacional se pone de manifiesto en la divertida controversia de Jorge con el camarero del bar Blue Moon en Las Cruces:

JORGE. Soy español.

CAMARERO DEL BLUE MOON. Mi padre es español. Vasco. De un pueblo que se llama Lekumberri.

JORGE. ¡Ahí va lío! Yo también soy navarro.

CAMARERO DEL BLUE MOON. Mi padre es vasco.

JORGE. Sí, sí, pero es navarro. Lekumberri es un pueblo navarro. Su padre es vasco-navarro.

CAMARERO DEL BLUE MOON. ¿Oiga amigo, me está contando lo que es mi padre? (*El Bar*, págs. 44-45).

Como puede verse en este fragmento, inicialmente el camarero no tiene ningún inconveniente en decir que su padre es español. El problema surge cuando Jorge trata de redirigir su sentimiento vasco-español hacia otro espacio, Navarra. En cuanto el sentimiento de pertenencia se convierte en imposición redirigida, la palabra España entra en barrera y solo puede ser combatida y abandonada: «Mi padre siempre se presentaba diciendo soy pastor vasco-americano» (*El Bar*, pág. 45). Son varias las implicaciones de este pasaje. La primera es el planteamiento de una dualidad en la asunción de la identidad nacional: no problematizada, como en el caso de Arizmendi, o problemática, como en el del camarero. La segunda es la tensión entre un localismo identitario que también es problemático —en la medida que *ser navarro* es para algunos una forma de *ser vasco* y para otros no— y una identidad nacional —*ser español*— que colapsa ante la identidad local. Parece traslucir el pasaje el fracaso de una identidad nacional que no dé cabida a todas las expresiones identitarias regionales. Naturalmente, el proceso de diálogo y negociación entre ambos ámbitos es más complejo, pero queda abocetado magistralmente en este episodio secundario de la obra.

Las relaciones de fraternidad entre *paisanos* alcanzan la dimensión de un compromiso ético: el paisano es lo propio y concerniente, aquello de lo que cumple pre-ocuparse. Este lazo de sintonía y ayuda se vislumbra a

través de los varios personajes españoles que, como Txistorro en Roma, brindan apoyo a Jorge.

Con todo, esta obra viajera subraya que, por encima de cualquier sentimiento de pertenencia local, destaca un superior interés colectivo por los seres humanos, pues no son solo españoles los personajes que ayudan a Jorge a cumplir sus sueños de secularización y amor¹¹.

3. LA IDENTIDAD EN TRÁNSITO: ESPAÑA CUELGA LOS HÁBITOS

Como señaló Julio Bravo en su crítica en *ABC*, «la unamuniana “me duele España” empapa toda la función» (2021). El texto participa, por su parte, de un clima general de revisión del tardofranquismo y la Transición que, si bien se remonta décadas atrás en el tiempo como género literario, cobró una especial pujanza después de la crisis económica de 2008, que puso en jaque buena parte de las estructuras del sentido común consolidadas desde la muerte del dictador. Novelas de muy distinta índole como *Una mala noche la tiene cualquiera*, de Eduardo Mendicutti (1982), *La larga marcha* (1996) y *La caída de Madrid* (2000), ambas de Rafael Chirbes, *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas (2009) y, desde el ámbito del ensayo, varios títulos de Gregorio Morán, como *El maestro en el erial* (1998) y *El cura y los mandarines* (2014), *La Transición contada a nuestros padres*, de Juan Carlos Monedero (2011), *Todo lo que era sólido*, de Antonio Muñoz Molina (2013), *España*, de Santiago Alba Rico (2021), y el reciente libro de José Álvarez Junco, *Qué hacer con un pasado sucio* (2022), forman una variopinta constelación que responde a la necesidad de estructurar un relato colectivo creíble sobre el fin de la dictadura y la llegada de la democracia. En el ámbito de las artes visuales y escénicas este movimiento cobraría importancia a partir del estreno de una importante película de *cinéma vérité* dirigida por Jaime Chávarri, *El desencanto* (1976), y cuenta con algunos ejemplos importantes en el campo del teatro, como algunas piezas de José Luis Alonso de Santos —muy especialmente *Bajarle al moro* (1985)—, y de Ignacio Amestoy —*Mañana aquí, a la misma hora* (1979), *Yo fui actor cuando Franco* (1990), *Dionisio Ridruejo. Una pasión española* (2014), etc.—. Todas estas obras y otras muchas buscan retratar una sociedad que transita de un régimen a otro a través de una metamorfosis no exenta de contradicciones y perplejidades. En alguna de ellas, por ejemplo en la novela de Mendicutti, el cambio de identidad

del país encuentra su correlato en el que experimenta un sujeto concreto, La Madelón, mujer transexual protagonista de la obra. Este es el mismo procedimiento especular del que se vale Sanzol, pues en *El Bar* asistimos al doble proceso de secularización de Arizmendi y de España, que cuelgan los hábitos a la vez. Si, aun en los años 60, España es *un país de curas y militares*, como señala Carmen, ahora, como Jorge, se encamina hacia una nueva realidad social:

CARMEN. ¿En tu familia no hay militares?

JORGE. No.

CARMEN. Habrá monjas, o curas. En España si no hay militares hay curas.

JORGE. Tampoco.

CARMEN. ¿Ni militares, ni monjas, ni curas? (*Se ríe.*) Tú no eres español. ¿Qué hay en tu familia?

JORGE. Albañiles.

CARMEN. Ah, claro. Es lo que faltaba. Entonces sí que eres español (*El Bar*, pág. 102).

Nótese cómo en este divertido intercambio se señalan dos estratos sociales muy concretos —el clerical y el castrense— como definatorios de la identidad de un pueblo. *La otra España*, la de los obreros, los «albañiles», es la España «que faltaba», tan española como la otra, pero silenciada y excluida de la ecuación. La identidad en tránsito de España constituye una tensión intrínsecamente vinculada con la idea de libertad, como reconoce el propio Jorge: «Yo creo que nosotros nunca sabremos qué es la libertad. Porque, me parece, y no estoy seguro, ¿eh?, pero me parece que la libertad se aprende de niño» (*El bar*, pág. 141).

Dentro de este clima de transmutación de España y del protagonista, el fenómeno social de *colgar los hábitos* se sitúa en el centro de la pieza. Tiene, como es sabido, un correlato familiar, pues el padre de Sanzol abandonó el sacerdocio, pero también histórico, pues el proceso de secularización de los sacerdotes fue una de las novedades que trajo el Concilio Vaticano II. La práctica de las dispensas comenzó a extenderse, tal y como la obra pone de manifiesto, en tiempos de Juan XXIII sin una regulación uniforme. El papa Roncalli daba salida así a los numerosos expedientes que el Santo Oficio —hoy Congregación para la Doctrina de la Fe— tenía archivados desde hacía décadas, muchos de ellos relativos

a sacerdotes ya ancianos que habían contraído matrimonio —el derecho canónico reservaba para estos casos la elocuente expresión de *atentar matrimonio*—. Estas dispensas *ad usum* se fueron concediendo, por analogía, a otros sacerdotes más jóvenes que, sin haberse casado, deseaban dejar el ministerio¹². Tal y como se nos muestra en *El bar*, esta práctica consuetudinaria estuvo acompañada por trabas burocráticas —escena 16 y 18—, enmiendas morales —nuevamente en la escena 18, donde Jorge se encuentra con su obispo—, irregularidades y corruptelas —escenas 29, 31, 32, 33 y 35—. El sucesor de Roncalli, Giovanni Battista Montini, Pablo VI, promulgó en 1967 la encíclica *Sacerdotalis Caelibatus* para regularizar el proceso. En ella, el papa manifiesta cierta compasión hacia los «infelices hijos» sacerdotes —«de infelici horum filiorum»— que deseen abandonar los hábitos (Montini, 1967, art. 84) y el profundo dolor que esto supone para la Iglesia —«semper magno cum maerore procedit» (1967, art. 85). El pontífice estipula en el artículo 88 de la encíclica las causas y método de las dispensas, que en adelante estarían regidas por un proceso canónico seriamente tasado. Junto con él, Pablo VI introduce una motivación pastoral bellamente expresada —«potiorem habens amorem quam dolorem»— y un extraño revanchismo consignado en ciertas *penitencias* —«signum materni Ecclesiae maeroris», dice— que deben imponerse al nuevo seglar para que no olvide el daño causado (1967, art. 88). Ambos elementos aparecen de forma efectiva en la obra: la *penitencia* de Jorge, mostrada en el vía crucis trasatlántico que debe emprender hasta conseguir la dispensa, y el triunfo del amor por encima de todas las dificultades.

Para mostrar el marcado carácter *trans* de España, tan importante resulta el nivel retórico de la *dispositio* como el de la *elocutio*. En este segundo terreno, la apuesta de Sanzol por el género cómico es clara, como viene siendo habitual en su dramaturgia¹³, aunque *El bar* destaca de entre la producción del autor por las reservas y cautelas que este parece adoptar, precisamente, con respecto de la comedia. Sanzol a ratos parece temer que el chiste borre el mensaje sociopolítico de la obra, y cuando esto sucede se confía a los brechtianos efectos de distanciamiento como vehículo de una reevaluación crítica del presente. La introducción de estos efectos evita que se diluya el contenido de denuncia política; una denuncia que no se cierra sobre la propia memoria, sino que se abre hacia el pasado y el presente en cuanto posibilidad, pues en esos momentos Sanzol se pregunta si otro pasado fue posible. Esta actitud se

encuentra en línea con lo señalado por Thiebaut, para quien la narrativa identitaria del sujeto moderno se acomete desde una revisión del pasado en la cual «la historia del yo queda subsumida en el discurso o los discursos presentes del yo» (1989, pág. 165):

El sentido de esas imágenes fragmentarias del yo pertenece, como sucedía en la intuición alegórica, a una temporalidad que se recorre y se actualiza desde el presente: también nuestro rostro ha sido rescatado de la eternidad y ha sido traído por medio de esas imágenes de la historia que es la forma del presente (Thiebaut, 1989, págs. 165-166).

Así, se abre ante los espectadores no solo la potencialidad de lo que viene, sino también de lo que fue: el pasado *es* presente en la medida que es el presente quien lo articula y lo interpela, y es *abierto* en la medida en que en esa interpelación subyace la pregunta por esos *otros pasados* que fueron posibles¹⁴. Esta visión presentista del tiempo se hace patente, en especial, en cuatro efectos de distanciamiento que a continuación vamos a analizar para poner de manifiesto la presión hermenéutica que el presente ejerce sobre el pasado.

3.1. *Black lives matter: el teatro y el black-face*

El primero de estos momentos lo encontramos en la escena 15, donde asistimos a la fiesta de Claus Sluter en la que Jorge Arizmendi conoce a Carmen y se encuentra con Martin Luther King. El protagonista, que entendió mal lo que Sluter le refirió sobre el *dresscode* del evento, aparece disfrazado de rey Baltasar, con la cara pintada de negro. La presencia de Luther King, inverosímil juego pirotécnico del autor, permite introducir una discusión plenamente contemporánea, a saber, la llamada censura del *blackface* en el teatro y las artes escénicas (Fig.3). Martin Luther King profiere aquí un discurso que le resulta impropio y extemporáneo, pero que, puesto en su boca, nos permite ver la continuidad orgánica que se da en la lucha negra por los derechos y la igualdad:

Disfrazarse es precisamente transformarse en quién no se es, y eso es divertido. Y es bueno, y me gusta. Me gusta que vayas disfrazado de un rey negro que visitó a nuestro señor Jesucristo en la cuna; pero cuando

lo hagas, no te olvides de nosotros. (*Serio.*) No te olvides de los negros que nunca se han disfrazado de los reyes blancos Melchor y Gaspar. Ni te olvides de todos los blancos que en este país se han disfrazado de negro porque no dejaban a los negros trabajar en los teatros. (*El Bar*, pág. 97).

Así, Sanzol rompe en este momento el expediente cómico —la absurda y ridícula entrada de Arizmendi en la fiesta vestido de rey mago— para introducir una muy seria deriva contemporánea que conecta a los pioneros de la lucha racial con los actuales activistas del movimiento *Black Lives Matter*.



Fig 3. Fotografía de la escena 15, durante el encuentro de Jorge con Luther King.

Fotografía: Luz Soria

3.2. *La despolitización del franquismo*

En la escena 23, el pintor Francisco Elizondo, que acaba de protagonizar una cómica escena en la que ha narrado sus condiciones de trabajo en El Pardo, vuelve a escena para soltar un excurso que rompe con las condiciones de verosimilitud de la pieza y que, por tanto, interpela directamente al espectador:

FRANCISCO ELIZONDO. Oye, perdonad, sólo una cosica, antes de irme. No me gustaría que mi historia del planisferio sirviera para frivolar sobre esta dictadura, y hacer chistes sobre Franco y su señora. Esto en lo que vivimos es una dictadura fascista de clase a través de la cual se ha exterminado a un tanto por ciento muy elevado de la población española. Vosotros dos sois hijos de vencedores, no sois culpables de nada, eso es verdad, pero en el futuro sí que seréis culpables si no os preocupáis por conocer la historia real. La clase social fascista que tiene los medios de producción en este país no los va a soltar porque llegue la democracia. [...] Lo digo para que conste. Perdonadme de nuevo. Me alegro mucho de veros. Adiós. (*El bar*, pág. 143).

La intervención destaca por su forzada descontextualización, que se marca explícitamente con marcas metateatrales. El personaje parece, por un momento, tomar conciencia de su propia naturaleza dramática y nos pone sobre alerta del peligro de hacer humor con determinados temas. La apuesta de Sanzol parece clara a la luz de las palabras de Elizondo: se puede bromear con todo —también con Franco, la dictadura, etc.— pero sin perder la *conciencia* de la intrínseca gravedad de dichas materias.

3.3. *Mi cuerpo es mío: la cuestión del aborto*

En la escena 24, Carmen acude embarazada a una clínica y se ve cuestionada moralmente —no está casada— por el médico y una enfermera —que en la representación iba vestida claramente como una religiosa—. Cuando es abiertamente interpelada por la cuestión del matrimonio, Carmen mira al suelo y Sanzol nos permite presenciar una escena heterotópica, a saber, lo que Carmen le habría contestado al médico si fuera una mujer de izquierdas y feminista de nuestro tiempo:

(*Pausa. Carmen baja la mirada al suelo. Cierra los ojos. Levanta lentamente la mirada hasta que se encuentra con la del médico.*)

CARMEN. Me voy a casar si me sale del coño. Y si no me sale del coño voy a tener un hijo soltera. Y si me sale del coño aborto. Si me sale del coño me acuesto solo con mi novio, y si me sale del coño me acuesto con quien me dé la gana. Más o menos, fascista represor de la mierda, voy a hacer

lo que me salga del coño, y tus preguntas te las puedes meter por el recto enrolladas en forma de papiro. Lo que voy a hacer o no voy a hacer con mi vida me interesa a mí, y a nadie más que a mí. Deja de mirarme como si fuese una máquina de reproducción propiedad del Estado, médico nazi, escupitajo de la historia, reliquia del pasado, troglodita, excreción de la contrarreforma, fascista guineano. Consúmete, desaparece, hazte humo, sal de mi vista. ¡Ya! ¡Ya! ¡¡Ya!!! (*Carmen cierra los ojos. Para la música como si se la tragara el vacío. Los vuelve a abrir.*) Sí. Voy a casarme (*El bar*, pág. 146).

Con esta fantasía Sanzol tiende un puente con el presente y trata de promover en el espectador una revisión crítica de lo que está viendo, al ponerle en la tesitura de juzgar la escena con los parámetros éticos de nuestro tiempo. Este contraste podría resultar devaluador del personaje real, es decir, de la Carmen-personaje que procede de una familia acomodada de derechas. Sanzol, sin embargo, cree en la altura moral de su criatura y, además, en la objetividad ética de la situación planteada, y por eso ofrece una tercera versión de la escena en la que la Carmen *real* planta cara al médico desde su idiosincrasia epocal y sociopolítica:

CARMEN. (*Al Médico.*) Mire, soy una mujer de derechas que piensa que no es de izquierdas, ni tampoco de derechas. En mi cuerpo está la memoria de los familiares asesinados por los rojos. En mi mente está incrustada la moral del nacional-catolicismo. Una moral que no excluye asuntos económicos importantes como: «Tiene que haber pobres, y tiene que haber ricos, porque tiene que haber de todo en la vida». Soy hija de vencedores que soñaban con un país en paz. [...]. No somos fascistas estúpidos. Somos personas con deseos de progreso y armonía. Gente como usted nos hace sentir vergüenza. Aunque usted se declare de «los nuestros». Una mujer embarazada, soltera o no, nunca debería ser tratada así. Adiós. Espero no volver a verlo nunca (*El bar*, pág. 147).

3.4. *Abusos sexuales a menores en la Iglesia.*

En la última parte de la obra, Sanzol se ocupa de la Iglesia Católica en una clave igualmente satírica y burlesca, en una línea emparentada de lejos con el anticlericalismo teatral español que se remonta hasta los

orígenes de nuestra tradición. Pero, una vez más, el autor rompe este clima de chanza para deslizarse una problemática actual, a saber, la de los abusos de menores en el seno de la Iglesia. En este asunto se ve aún más claro, si cabe, el vínculo entre pasado y presente, pues el actor que interpreta a Txistorro denuncia, desde el siglo XXI, unos hechos que sucedían, precisamente, en los años en que se ambienta la obra, es decir, los tiempos en los que el personaje de Txistorro habla:

TXISTORRO. Yo soy un cura de los que dan hostias, lo reconozco, pero no he hecho nunca daño a nadie en mi vida. Otros, en cambio, a base de hacer caricias, habéis hecho muchísimo daño, muchísimo, y no me da ninguna pena lo que os pase (*El bar*, pág. 178).

Este asunto es muy importante en el marco de la discusión que la obra plantea, a saber, que se den facilidades para que los sacerdotes que no tengan vocación puedan dejar de serlo. Lo que quiere abandonar Arizmendi, en primera instancia, es el celibato —sin duda el voto de castidad ya lo ha quebrantado, tanto con Carmen como con Margaret Miller—, y esta cuestión es precisamente a la que apunta Txistorro con su alusión a los abusos de menores. Sacando a relucir esta cuestión en medio de una disputa sobre el cese de la condición célibe se conecta, indirectamente, dicha condición con los casos de pederastia que han tenido lugar en el seno de la Iglesia. Sin duda nos volvemos a encontrar con otro *efecto de distanciamiento* mediante el cual Sanzol se permite evaluar críticamente el pasado de los hechos narrados con la visión del presente, como ya ha hecho en la escena de la fiesta de Slutter y en la de la clínica. Esta ruptura del pacto ficcional permite galvanizar al espectador y alertarle de las consecuencias que la escena tiene más allá del pasado.

4. LA IDENTIDAD NARRADA: EL BAR COMO SÍMBOLO NACIONAL

El bar establece un cierto diálogo con el género de la autoficción, pues sin duda Sanzol está poniendo en acto una vivencia familiar ficcionalizada en la que el personaje protagonista conserva parte de la identidad del personaje real —el padre del autor—, mientras que la narradora —trasunto del propio Sanzol— es aquí sometida a un proceso de reelaboración: es una chica, más joven que el autor, no parece vinculada al ámbito

del teatro, etc¹⁵. No podemos obviar que esto plantea varios problemas. Para empezar, es difícil incardinarlo en ninguno de los tipos de autoficción definidos paradigmáticamente por Colonna, ni siquiera en el de la ficción autorial, pues Sanzol jamás interviene en la obra como Sanzol, sino a través del personaje de Nagore (Casas Janices, 2012, pág. 19). Tampoco cumple el requisito señalado por Mario de la Torre como imprescindible para que pueda hablarse de autoficción teatral, a saber, la identidad entre autor, director, actor y personaje (Torre, 2014, pág. 57). Aunque el requisito de Torre es exigente —piénsese que ni autoficciones teatrales tan puras como *Los Gondra* de Borja Ortiz de Gondra, u *Ostia* de Sergio Blanco cumplirían a la perfección la premisa—, más aún lo es la postura de García Barrientos (2014, 2020), para quien el teatro, en cuanto arte no mediatizado, solo puede ser ficcional¹⁶. Aludimos a estas restricciones teóricas para recordar que existe un intenso debate abierto en lo relativo a la plausibilidad de una autoficción teatral, cuyos marcos *El bar* solo podría cumplir oblicuamente, entrando dentro de ese grupo de «obras en las que se dejan oír con fuerza los ecos vitales —las experiencias vitales de sus creadores— pero siempre desde la ficción» (Casas Janices, 2018b: 81). Si en algo colinda nuestra obra con la autoficción es en la consideración de que una fábula centrada en el yo no tiene por qué devenir en un ejercicio de egotismo, sino que, antes bien, puede suponer el fundamento de una reflexión colectiva. En palabras de Sergio Blanco, «la autoficción no es un ejercicio ególatra en sí mismo [...], es, por el contrario, un camino de apertura a los demás» que «se inscribe en un proyecto político de edificación de un *yo emancipado* que busca deses- peradamente a los demás» (2018, págs. 13 y 14).

Más problemático, desde el punto de vista teórico, es considerar *El bar* autoficcional en lo relativo a uno de los elementos esenciales que han sido atribuidos al género, a saber, la naturaleza ambigua del pacto propuesto a los espectadores. La noción de *pacto ambiguo*, esgrimida por Alberca (2007) y que ha tenido una enorme fortuna crítica, no es aplicable a esta obra en la medida en que el autor quiso dejar muy claro qué elementos eran reales y cuales inventados¹⁷. En el prólogo que Sanzol incluye en la primera edición del texto se nos avisa del fuerte proceso de ficcionalización al que se han visto sometidos los materiales:

Desde luego no he contado la realidad tal y como fue. Puede que la realidad siempre supere a la ficción, pero la ficción hace que la realidad

tenga significado, y para dar significado me he apoyado en las historias de viajes y aventuras que contaba mi padre, y a partir de ellas he creado la vida de Jorge Arizmendi (*El bar*, pág. 13).

Acto seguido, Sanzol señala qué elementos son reales y cuáles no, es decir, trata de clarificar el pacto ficcional poniendo límites al componente *real* de la historia, «para no abrir conjeturas y comentarios sobre los sucesos ciertos en los que me he basado y aquellos que me he inventado» (*El bar*, 13). El cuadro que hemos preparado (Fig. 4) clasifica estos elementos *reales* y *ficcionales* —uso la cursiva porque todos son ficcionales en un mayor o menor grado, y *reales* en la medida en que la ficción lo es— tal y como los presenta Sanzol en su prólogo.

Elementos reales	Elementos ficcionales
Viaje a Orange	Pérdida de la virginidad con Margaret Miller
Encuentro con los rancheros	Encuentro con Luther King
Origen de Jorge en San Martín de Unx	Primer encuentro con Carmen en San Francisco
	Encuentro con el obispo en Pamplona
	Embarazo de Carmen antes de la dispensa
	Viaje a Roma
	Patxi Elizondo (pintor)

Fig. 4. Tabla de contenidos reales y ficcionales de acuerdo con el prólogo de A. Sanzol (*El Bar*, págs. 13-14).

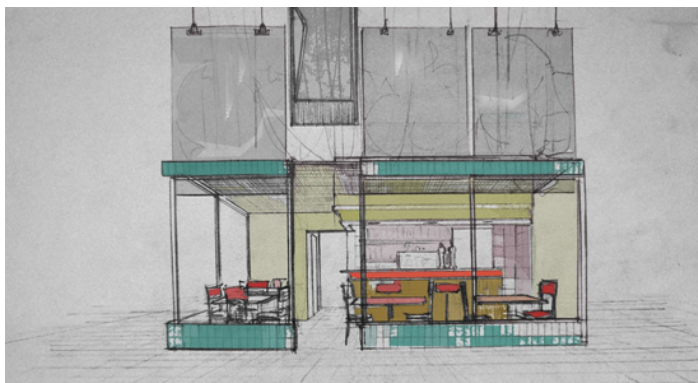
Pero este esfuerzo no disuelve por completo la ambigüedad propia del pacto autoficcional en la medida en que: a) no todos los representados son contemplados en la relación que hace el autor; b) el espectador de la obra no tenía acceso a dicha clasificación; y c) algunos hechos engloban otros cuya veracidad no se aclara. No es *cierto* que el padre de Sanzol conociera a su madre en San Francisco, pero ¿era telefonista ella en Madrid? ¿Comieron en El Pardo? No es cierto que conociera a Luther King y Margaret Miller es un personaje inventado, pero ¿qué hay del misterioso Claus Sluter y de su hija? ¿Y de Txistorro? Estas preguntas no precisan una respuesta —a fin de cuentas, las escrituras del yo entreabren una puerta a la intimidad que es legítimo dejar solo entornada—, pero consignan que la mezcla de vida y literatura no es susceptible ya de una decantación exacta. Como señala Casas Janices:

«El principio de sinceridad lo sustituye la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo» (2012, pág. 17).

En cualquier caso, existe una motivación inicial para desencadenar este relato desde el yo autorial, a saber, el edípico esfuerzo por *colocar al padre* y rehabilitar así una memoria que reconcilie con el pasado a través de la reflexión de los *hijos del Régimen*. Por ello la reja del bar que se abre al principio de la obra y no se vuelve a cerrar marca un elemento escenográfico de profunda simbología (Fig. 5 y 6). Se trata aquí de salir de la cárcel de los prejuicios, rompiendo los barrotes de una memoria —un relato, en fin— acrílica con nuestra propia posición en el mundo. Pero si



Fig. 5 y 6. Apertura del bar y de su reja al comienzo de la función.
Fotografía (Luz Soria) y boceto escenográfico (Alejandro Andújar)



este proceso de evaluación personal puede concernirnos a los demás, en cuanto espectadores, ello es posible mediante los mecanismos de identificación por iconicidad descritos por Marianne Hirsch, para quien «el auge de la cultura de la memoria bien podría ser un síntoma de la necesidad de incluirnos individual y colectivamente bajo una membrana colectiva formada por un legado común de múltiples historias traumáticas» (Hirsch, 2015, pág. 58).

En opinión de Hirsch «la transmisión familiar más íntima del pasado también parece estar mediada por imágenes y narrativas colectivas» (2015, pág. 52). Se trata, pues, de un doble proceso de identificación individual que se extrapola a lo colectivo, tal y como sucede en la obra: al ver una foto de una hilera de exiliados republicanos caminando hacia la frontera francesa, identifico a la abuela que va en tercer lugar con *mi abuela* que se exilió; es así como *esa abuela*, que no es la mía, se convierte en *las abuelas de la Guerra*, como categoría abstracta y al mismo tiempo hiperconcretizada. Con este breve ejemplo se pone en evidencia, por lo pronto, la diferencia metodológica radical entre la pretendida ciencia de la historia, que es particularización de la generalidad —la historia de unos pocos se convierte en la Historia— con respecto a la memoria, que es *generalización de la particularidad*.

Esto mismo es lo que explica, en opinión de Carlos Thiebaut, que el «género autobiográfico» —podemos entender bajo este marbete las distintas tipologías de las escrituras del yo— remplace hoy el protagonismo que habían tenido antes las narraciones mitológicas en la configuración de la identidad del sujeto. Para Thiebaut, sin embargo, el sujeto moderno no se ve constituido por *extrapolación* de las narrativas del yo mediante un proceso de identificación como el descrito por Hirsch. Este mecanismo sí era eficaz, por ejemplo, con el relato bíblico, pero ahora las narrativas del yo no operan como mero de identificación, sino que *construyen* al propio sujeto de manera in-mediatá:

No podría decirse que la autobiografía sea el género literario de la modernidad porque presente imágenes de individualidades en las que la sociedad puede proyectar ejemplificar e identificar sus valores, sino que habrá de pensar, más bien, que será un género primordialmente moderno porque construye, genera, crea, al sujeto moderno mismo (Thiebaut, 1989, pág. 25).

La modernidad se ha encargado de sostener un proceso de licuefacción de la identidad pre-constituida del sujeto que impide la configuración por identidad tal y como Hirsch parece entenderla. Es por ello por lo que otros teóricos, como Fernando Broncano, han propuesto una relectura de la identidad en clave narrativa, como modo de retener una noción positiva —ética en el sentido amplio— del sujeto, en línea con lo que Thiebaut denomina el «ideal moral de resistencia», que «se apoya sobre la posibilidad de una subjetividad reflexiva y compleja que ha surgido de un proceso histórico que, no obstante, no puede garantizar su plenitud o su cumplimiento» (Thiebaut, 1989, pág. 208). En opinión de Broncano, la identidad es narrativa a) porque «la identidad humana, personal o colectiva es histórica, irreversible, contingente, frágil» y «debe recorrerse como un sendero»; y b) «la identidad es narrativa en cuanto es fruto de la capacidad de ser contada» (2013, pág. 13). Frente al relato mítico del cuerpo místico —«el sujeto personal se desvanece en el sujeto colectivo como el miembro en el organismo» (2013, págs. 15-16)—, Fernando Broncano propone que la identidad individual y colectiva «son y deben ser un fruto maduro de la *agencia*» (2013, pág. 16). La obra de Sanzol refleja perfectamente, a través del personaje de Arizmendi, la tensión que la dialéctica de la identidad sustenta entre normatividad y agencia o libre juego de las potencias individuales. El «carácter normativo de la identidad» deriva de que «alcanzar o lograr una identidad estable es un signo de apropiación subjetiva de la realidad» (Broncano, 2017, pág. 24).

El esfuerzo de Sanzol al reivindicar esta *vuelta* a la narratividad del yo como vía configuradora de la identidad colectiva se encuentra incardinada en medio de esta disyuntiva filosófica de enorme importancia. *El bar* se presenta más próximo a las tesis pro-narrativas, aunque, como vimos en el apartado anterior, se hace cargo de las contradicciones que esta apuesta teórica conlleva en relación con el presente y el futuro¹⁸. El elemento de iconicidad intersubjetiva, siguiendo a Hirsch, del que se vale el autor es el bar, símbolo cultural y alegoría de España. Tal y como Sanzol reveló en el encuentro que tuvo con el público tras una de las funciones (VVAA, 2021), la obra nació de un hilo narrativo de enorme comicidad: el baño de un bar por cuyo retrete iban desapareciendo todos los parroquianos que lo visitaban. La poderosa idea de un *país que se va*

por el *desagüe* fue remplazada por una pieza mucho más seria, en la que el bar, en cuanto símbolo de España, se presenta como espacio de renegociación de la identidad. Este cambio es fundamental, pues con él se pasa de una visión disolvente de la identidad —la identidad nacional como un *agujero negro* que vuelve evanescente al individuo— a una mirada crítica para la cual la identidad debe disputarse como categoría política. Es decir, se pasa de una noción disolvente de la identidad a un concepto potencialmente aglutinante de la misma. Sanzol imagina un país-taberna del que no es posible escapar, al que ineluctablemente se pertenece y con cuya idea solo se puede mantener una relación polémica, agónica, transformadora. Español solo se puede ser, desde el punto de vista ético en la medida que se piense y luche *otra España* potencial, alternativa, rescatada del olvido, narrada desde *el otro lado de la historia*:

Esta obra está dedicada a todos los españoles que no querían serlo; a todos los españoles que robaron España; a todos los españoles que tuvieron sus hijos fuera de España; a todos los españoles que querían serlo; a todos los españoles que lucharon por otra España; a todos los españoles a los que se tragó un bar; a todos los españoles a los que se tragó el olvido; a todos los españoles a los que se tragó la tierra; a todos los españoles que no tuvieron la fuerza de contar su historia a sus hijos. A todos los españoles (*El Bar*, pág. 11).

Tal vez por ello Sanzol parece emplear el bar como embajada, lugar de encuentro y apoyo mutuo. No es en los consulados donde Jorge encuentra sostén para sus proyectos, sino en el bar, entendido como «ese local cósmico que representa fielmente lo que hemos sido y lo que natural y asombrosamente logramos después» (Ruiz Mantilla, 2021). La escenografía de Alejandro Andújar subrayaba esta idea, al hacer del espacio originario del bar una especie de *caja china* que se abría, volteaba y descomponía para contener todos los demás entornos (Fig. 7).



Fig. 7. Boceto escenográfico de A. Andújar que muestra la descomposición del bar en piezas y su movilidad.

En las primeras escenas, Andújar logró presentar ese bar típico español ante los ojos de los espectadores con una apariencia sólida e insulada. Pero después, mediante levantamientos por tramoyas y ensamblaje de piezas, se desplegaba una gramática espacial que permitía figurar que en ese bar cabía el mundo entero, desde un garito de carretera en EE. UU. hasta los pasillos secretos de la Curia Vaticana, oportunamente asociados, por cierto, con la zona del retrete del primitivo



Fig. 8 y 9. Fotografía (Luz Soria) de los pasillos del Vaticano ubicados en el retrete del bar.



Fig. 9. Boceto escenográfico (A. Andújar) de los pasillos del Vaticano ubicados en el retrete del bar.

bar, estableciendo una clara asociación entre la corrupción eclesiástica, lo execrable y el detritus (Fig. 8 y 9)

5. CONCLUSIONES

Sanzol nos presenta una obra que gravita enteramente en torno a la construcción de la identidad individual y colectiva. Esta búsqueda comienza con una desterritorialización —aprendemos quiénes somos cuando estamos fuera de casa, del mismo modo que nos volvemos *españoles*, sobre todo, cuando estamos fuera de España— y culmina con una transformación múltiple: la mutación histórica de un país que abandona el tradicionalismo y abraza el capitalismo liberal; la de un hombre que abandona el sacerdocio; la de un pasado que se ve vivificado al ser interpelado y reinterpretado por el presente, etc. Esta *conversión* configura un nuevo relato intersubjetivo del yo y el nosotros. Una *vuelta a la narrativa* que circunscribe nuestro reflejo a los cristales de esa *caja mágica* que es el bar de la obra. El bar fagocita y explica, solapa y desenvuelve; como túnel del tiempo que representa la continuidad en el cambio y lo constante en el devenir del flujo histórico. El bar se *traga* a todos los españoles y los reúne dentro de los límites de la ucronía que encarna. Por eso es en sus mesas donde aún puede tener sentido la pregunta —y, sobre todo, la indagación que trata de responder a la pregunta— por la

dificultad de *ser español* más allá de esa frontera, del límite difuso que separa la máscara del sujeto de la máscara de la nación. Este relato histórico no se presenta acríticamente, sino vetado de anacronismos y desdoblamientos que evocan *pasados posibles alternativos* que, a modo de heterotopías, nos distancian críticamente del relato. En este sistema de revaluación del pasado el humor opera como otro vehículo distancia, a veces, y como válvula de escape para el público, en otras ocasiones.

La apuesta de Sanzol por la visión narrativista de la identidad pone de manifiesto, al tiempo, las insuficiencias de ese relato resultante y la necesidad de que lo secuencial-diacrónico se abra a la sincronía de los pasados y futuros posibles. Solo así el presente puede mostrarse como intersección entre la memoria y la utopía —es decir, como ámbito de la agencia— y como manifestación de un compromiso cívico y una intencionalidad moral, es decir, de un pro-yecto colectivo de convivencia y solidaridad.

6. OBRAS CITADAS

- ABELLÁN, JOSÉ LUIS (2001). *El exilio como constante y como categoría*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ABUIN, ANXO (1997). *El narrador en el teatro. La mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad.
- AFÁN, TOMÁS (2020). Alfredo Sanzol, sentido (del humor) y sensibilidad. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* (54).
- ALBERCA, MANUEL (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Álvarez Junco, José (2022). *Qué hacer con un pasado sucio*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BERGSON, HENRI (1963). *Materia y memoria*, José Antonio Míguez (tr.). Madrid: Aguilar.
- BLANCO, SERGIO (2018). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Madrid: Punto de Vista Editores.

- BRAVO, JULIO (2021). *El bar que se tragó a todos los españoles, dignidad contra silencio*. ABC (13-II). Recuperado de https://www.abc.es/cultura/teatros/abci-trago-todos-espanoles-dignidad-contra-silencio-202102120102_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fteatrero.com%2F.
- BRONCANO, FERNANDO (2013). *Sujetos en la niebla. Narrativas sobre la identidad*. Barcelona: Herder.
- CASAS JANICES, ANA (2012)coord. *La autoficción: reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros.
- CASAS JANICES, ANA (2014)coord. *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert
- CASAS JANICES, ANA (2018a). [Pensar lo real desde la autoficción. Cuadernos Hispanoamericanos, \(811\), 20-35.](#)
- CASAS JANICES, ANA (2018b). De la novela al cine y el teatro: operatividad teórica de la autoficción. *Revista de literatura*, (159), 67-87.
- ESCALADA, JULIO (2019). Análisis crítico de *La ternura* de Alfredo Sanzol. *Don Galán: Revista de Investigación Teatral* (9), 89-92. Recuperado de <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalan-Num9/espectaculo/pagina1.html> (15 de julio de 2022).
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2004). Teatro y narratividad. *Arbor*, (699-700), 504-524.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2011). ¿Teatro de viajes? Paradojas modales de un género literario. *Revista de Literatura*, (145), 35-64.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2014). Paradojas de la autoficción dramática. *El yo fabulado: nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Ana Casas Janices (dir.). Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 127-146.
- GARCÍA BARRIENTOS, JOSÉ LUIS (2020). Autoficción y teatro (Cuestiones teóricas). *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, (53), recuperado de <http://www.aat.es/elkioscotatral/las-puertas-del-drama/drama-53/autoficcion-y-teatro-cuestiones-teoricas/> (15 de julio de 2022)
- GONZÁLEZ SUBÍAS, JOSÉ LUIS (2020). Mecanismos del humor en la obra dramática de Alfredo Sanzol. *Theatralia: revista de poética del teatro* (22), 295-304.
- HIRSCH, MARIANNE (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.

- MONTINI, GIOVANNI BATTISTA, PABLO VI (1967). *Sacerdotalis caelibatus*. Roma: Imprenta Vaticana, recuperado de https://www.vatican.va/content/paul-vi/la/encyclicals/documents/hf_p-vi_enc_24061967_sacerdotalis.html (28 de enero de 2022).
- MURO MUNILLA, MIGUEL ÁNGEL (2020). Comicidad, humor, dureza y ternura en Delicadas de Alfredo Sanzol. *Theatralia: revista de poética del teatro* (22), 281-294.
- OÑORO, CRISTINA (2020). Teatro y confinamiento: Una conversación con Carlos Aladro y Pablo Iglesias Simón. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro* (54).
- ORDOÑEZ, MARCOS (2021). Tres horas en el Blue Moon. *El País* (20-II). Recuperado de <https://elpais.com/babelia/2021-02-19/tres-horas-en-el-blue-moon.html>.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ (1914). *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2020). Teatro y coronavirus. *El Ideal de Granada* (27-VIII), 21.
- ROMERA CASTILLO, JOSÉ (2021). Semiótica, pandemias, covid-19 y teatro. *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* (31), 27-37.
- RUIZ MANTILLA, JESÚS (2021). Los españoles somos un bar y la Iglesia, un retrete. *El País* (10-III). Recuperado de <https://elpais.com/espana/madrid/2021-03-10/los-espanoles-somos-un-bar-y-la-iglesia-un-retrete.html>.
- SANTIAGO ROMERO, SERGIO (2021b): El teatro en los tiempos de la peste: la larga cuaresma de 2020». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, (892), 11-12.
- SANZOL, ALFREDO (2020). *El bar que se tragó a todos los españoles*. Madrid: Centro Dramático Nacional.
- THIEBAUT, CARLOS (1989). *Historia del nombrar. Dos episodios de la subjetividad*. Madrid: Visor.
- TORRE, MARIO DE LA (2014). Rupturas del pacto escénico: narrativa y discurso en el teatro de Angélica Liddell. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (20), 53-67, recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/3361/5838> (10 de noviembre de 2022).

VVAA (2021). Encuentro con el equipo artístico de *El bar que se tragó a todos los españoles*, Centro Dramático Nacional, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=PSTK0u7ngG0> (24 de enero de 2022).

7. NOTAS

- ¹ Esta investigación ha sido realizada al amparo del proyecto de investigación I+D H20197HUM-5722 (CARTEMAD-CM), «Cartografía digital, conservación y difusión del patrimonio teatral del Madrid Contemporáneo».
- ² Quisiera agradecer la generosa ayuda prestada por el autor del texto, Alfredo Sanzol y por el Centro Dramático Nacional, especialmente a Ana Betemps Jiménez, que me ha facilitado cuanta información he requerido. También a Alejandro Andújar y Luz Soria, respectivamente, por su autorización para reproducir aquí varios bocetos escenográficos y fotografías del montaje.
- ³ Para un análisis más detallado de las consecuencias de la pandemia en el tejido teatral español, véanse los artículos de Romera Castillo (2020; 2021), pionero en reflexionar sobre este asunto, Oñoro (2020) y también nuestro almanaque teatral de la revista *Ínsula* correspondiente al año 2020 (Santiago Romero, 2021b).
- ⁴ Al éxito de la crítica, prácticamente unánime, se unió el aplauso del público, lo cual motivó que la temporada siguiente la obra fuera reprogramada entre el 15 de septiembre y el 17 de octubre de 2021, con análoga popularidad.
- ⁵ No he encontrado ningún gurú de la publicidad con este nombre, ni ningún título que pueda ser equivalente al del libro que, según la obra, publicó Sluter, *El mejor vendedor de todos los tiempos*.
- ⁶ Ante el elevado número de referencias al texto publicado de la pieza, simplifiqué su cita con la abreviatura *El bar* seguida del número de la página citada.
- ⁷ Los otros lemas insisten en el símbolo del viaje (como el «Caminante no hay camino» de Machado o la cita de la *Rayuela* cortaziana), en la deuda intrageneracional (lema de Margaret Tait) o en la importancia de la *confesión* como principio de libertad (versos de Walt Whitman).
- ⁸ Para una revisión del teatro de viajes —no exclusivamente de estas *road-play*— desde el punto de vista de la dramaturgia es de imprescindible consulta el trabajo de García Barrientos (2011).

- ⁹ Este procedimiento de escritura casi por *sketches* fue ensayado antes por Sanzol en *Días estupendos*, *La ternura* y otras piezas (Escalada, 2019).
- ¹⁰ Esta división espacial tripartita se ve quebrada por la escena 25, en la que Jorge llama a su hermano desde la ciudad danesa de Aahrus, a la que ha viajado para aprender más sobre los sistemas de calefacción que pretende vender una vez obtenga la dispensa y se pueda casar con Carmen.
- ¹¹ El amor como instancia redentora es un recurso frecuente en la dramaturgia de Sanzol y queda quintaesenciado en la pieza *La ternura* (2017). En esta comedia de enredo, que coquetea con el universo naif del cuento de hadas y juega con el imaginario shakespeariano y los tópicos de la comedia romántica norteamericana, la articulación del *happy ending* supera la convención para adquirir sustrato ontológico. Otras piezas anteriores, como *Días estupendos* (2011) ensayaban ya este tratamiento del amor dentro del cauce de la comedia tradicional, como principio restaurador del orden pero, sobre todo, como alternativa viable ante la virulencia de otros ámbitos de la realidad (la historia, la política, el sistema económico). Este expediente se ha convertido ya en un rasgo fundamental de la dramaturgia del autor.
- ¹² En la escena 18 el obispo le señala a Jorge que si ha mantenido relaciones con la chica que ha conocido «eso lo podemos aportar a la causa y facilitaríamos los trámites» (*El Bar*, 114).
- ¹³ Sobre la cuestión del humor y su papel dramático en la obra de Sanzol véase González Subías (2020), Afán (2020) y Muro Munilla (2020).
- ¹⁴ Esta concepción del tiempo pensado como apertura del presente tiene una raíz filosófica clara en los planteamientos sostenidos por Bergson en *Materia y memoria* (1963). Para Bergson la memoria vital es precisamente aquella que es capaz de re-vivir cada instante desde su presencialidad y potencialidad futura. La memoria, entendida de esta manera, se configura como el dispositivo esencial de que dispone el hombre para acceder a la *durée* constitutiva del tiempo.
- ¹⁵ En el ámbito de los estudios de autoficción orientados a las artes escénicas son de obligada consulta el ensayo de Sergio Blanco, *Autoficción, una ingeniería del yo* (2018) y los trabajos de García Barrientos (2014), Manuel Alberca (2007) y Casas Janices (2012; 2014; 2018ab).

- ¹⁶ A esta consideración, realizada desde la dramatología diseñada por García Barrientos, pueden superponerse las consideraciones de Ana Casas sobre otras dos dificultades añadidas para poder hablar de autoficción en el ámbito del cine y del teatro: «En primer lugar, la noción de autoría, en la que no resulta sencillo —ni deseable— individualizar la figura del autor, ya que tanto en el cine como en el teatro resulta más apropiado pensar en un autor colectivo que incluya al director, el guionista o autor del texto, los actores, el escenógrafo, el director de fotografía, etc.; y en segundo lugar, la referencialidad del contenido autobiográfico defendida y negada según el punto de vista que se adopte» (2018b, pág. 71).
- ¹⁷ En nuestra opinión aciertan quienes han planteado la idea de que el debate ontológico —es decir, el de la referencialidad *real* de los hechos presentados en un discurso autoficcional— solo puede enturbiar una cuestión que queda bien analizada si se traza en términos estrictamente narratológicos, es decir, en términos de pacto ficcional.
- ¹⁸ Cabe mencionar que, aunque hablemos de un concepto narrativo de identidad, esta se manifiesta en *El bar* a través de una forma dramática, es decir, no mediatizada, lo cual es, desde la perspectiva aristotélica, incompatible con la narración. De ahí las reservas que plantea García Barrientos para aceptar la narratividad en el teatro, pues para él el narrador es una «instancia mediadora» incompatible con la esencia inmediata del teatro (2004, pág. 513). La ingente presencia de narradores en el teatro contemporáneo, ampliamente estudiada por Anxo Abuin en una monografía fundamental (1997) es reinterpretada por García Barrientos como un retorno a la forma primitiva del monólogo tal como era presentado en el teatro griego. Con todo, el teórico admite una «especie de contaminación del drama con lo narrativo» en ciertas obras (2004, pág. 519). Para García Barrientos, de todos modos, no es incompatible la defensa de la inmediatez del teatro con que, en forma dramática, se presente una narración de la identidad, en el sentido de fábula o hilo argumental. Lo que desarrolla *El Bar* es la *performance* de poner en acto el relato de la identidad en cuanto esencialmente narrativo.

