

Literatura dramática para la preservación de la memoria en la escena valenciana del siglo XXI: el teatro de Mafalda Bellido

Dramatic literature for the preservation of memory in the Valencian stages of the 21st century: The theatre of Mafalda Bellido

Isabel Marcillas-Piquer

Universitat d'Alacant, España

isabel.marcillas@ua.es • orcid.org/0000-0001-7258-332X

Recibido: 15/12/2023. Aceptado: 05/04/2024.

Resumen

La Transición política española a un contexto democrático propició una política del consenso y de la reconciliación que conllevó la ausencia de un discurso crítico sobre la Guerra Civil y la posterior dictadura. La promulgación de la Ley de Memoria Histórica en el año 2007 y la progresiva desaparición de los supervivientes al conflicto bélico acentuaron la necesidad social de recuperar la memoria colectiva de aquella época histórica. El teatro, como manifestación cultural, se suma a esta tendencia y, sobre todo a partir del éxito de *¡Ay, Carmela!* (1987), de Sanchis Sinisterra, aporta un número considerable de obras que abordan esta temática. Este artículo, en primer lugar, revisa diversas cuestiones vinculadas a las categorías narratológicas de la memoria. Posteriormente se refiere a las manifestaciones teatrales que, en este sentido, tienen lugar en el Estado español en general y en la Comunidad Valenciana en particular. Finalmente, analiza la producción de la dramaturga Mafalda Bellido, relacionada con el tema de la memoria de la Guerra Civil española y el franquismo.

Palabras clave: memoria histórica, memoria democrática, teatro actual, Mafalda Bellido

Abstract

The Spain's political transition to a democratic context favoured a policy of consensus and reconciliation that led to the absence of a critical discourse on the Civil War and the subsequent dictatorship. The passing of the Law on Historical Memory in 2007 and the gradual disappearance of the survivors of the armed conflict have accentuated the social need to recover the collective memory of this historical period. Theatre, as a cultural

manifestation, has joined this trend and, especially since the success of Sanchis Sinisterra's *¡Ay, Carmela!* (1987), has contributed a considerable number of plays dealing with the subject. This article will examine various issues related to the narratological categories of memory. It then refers to the theatrical manifestations that take place in this sense in the Spanish state in general and in the Valencian Community in particular. Finally, it analyses the playwright Mafalda Bellido's production on the theme of memory of the Spanish Civil War and the Franco regime.

Keywords: historical memory, democratic memory, current theatre, Mafalda Bellido

Preliminares

La memoria es la esencia de la identidad de un pueblo, aquello que lo define, que lo hace distinto porque le permite enraizarse a su propia historia. Aquello que lo impulsa a actuar de una forma o de otra, que marca su presente y le indica la ruta hacia el futuro. Se le opone el silencio que, bajo la excusa de propiciar la sanación o superación de un trauma, a menudo es empleado por los gobiernos como arma de castración colectiva o de vaciamiento de la conciencia, en palabras de Eduardo Galeano (1986: 469). Tzvetan Todorov (2013) constata esta circunstancia al afirmar que los regímenes totalitarios del siglo XX revelan la existencia de un peligro antes insospechado: la supresión de la memoria. Así, a la tragedia del dolor sufrido en contextos bélicos o de violencia extrema, se suma entonces la ignominia del olvido. En el conocido discurso que Manuel Azaña dio el 18 de julio de 1938, a pocos días de que comenzara la Batalla del Ebro, el presidente de la Segunda República afirmaba:

Es obligación moral sobre todo de los que padecen la guerra, cuando se acabe..., sacar de la lección y de la musa del escarmiento el mayor bien posible, y cuando la antorcha pase a otras manos, a otros hombres, a otras generaciones, que se acordaran... que piensen en los muertos y que escuchen su lección. (Azaña, 1967, p. 378)

De estas palabras, destacamos especialmente la idea de la obligación moral del recuerdo de lo sucedido y, por lo tanto, del deber y del derecho de memoria de la propia historia que posee cualquier sociedad democrática. A propósito de la idea de memoria como configuradora de la

identidad colectiva vinculada a la Guerra Civil española, este estudio tiene como objetivo contextualizar la literatura dramática escrita en el siglo XXI circunscrita al ámbito del País Valencià, oficialmente Comunitat Valenciana, que tiene como eje temático la preservación de la memoria. En este sentido, nos referiremos especialmente a la obra de Mafalda Bellido.

En referencia al peligro de la anulación de la memoria apuntado por Torodov, en el caso del Estado español la Transición (1975-1978) se gestó a partir de un silencio pactado, incentivado por la necesidad urgente de establecer un régimen democrático después de más de cuarenta años de dictadura y represión que culminaron con la muerte natural de Francisco Franco. Aunque para muchos el pacto del olvido cumplió un papel relevante en la restauración de las libertades y en la reconciliación nacional, la construcción democrática del pueblo español no ha satisfecho todavía el deseo de reparación y justicia de las víctimas. De este modo, nos preguntamos: ¿Cómo pueden los y las jóvenes que han crecido sumergidos en una amnesia colectiva ser conocedores y partícipes de su propia historia? ¿Cómo pueden siquiera avanzar en el camino de la construcción de su identidad?

Beatriz Walker (2007), en el volumen que lleva por título *Benedetti, Rosencof, Varela. El teatro como guardián de la memoria*, se formula estas mismas preguntas en referencia a la sociedad uruguaya y se cuestiona, además, cómo pueden aprender otros pueblos de la experiencia traumática de los uruguayos. Indudablemente la preservación de la memoria es la respuesta a este interrogante, que encuentra en el teatro un aliado de primer orden. Así pues, a tenor de la idea de vigía, defensa, conservación, preservación y cumplimiento de un deber que implica la misma acepción de la palabra *guardar* proponemos, a continuación, el análisis de algunas manifestaciones teatrales que conllevan un notable ejercicio de memoria colectiva.

1. La memoria: algunas cuestiones terminológicas

Desde la última década del siglo pasado hasta la actualidad, la importancia académica y la popularidad de la memoria como objeto de estudio ha aumentado exponencialmente (Hirsch, 2013, p. 110). Sirvan como ejemplo los múltiples conceptos que se han propuesto en este campo: *memoria colectiva* (Maurice Halbwachs); *lugares de memoria* (Pierre Nora); *era del testigo* (Annette Wierviorka); *memorias cultural y comunicativa* (Jan y Aleida Assmann); *memoria heredada, memoria tardía, memoria protésica* (Celia Lury y Alison Landsberg); *memoria recibida* (James Young); *legado inquietante* (Gabriele Schwab), además de otras terminologías ligadas a las teorías del trauma.

Para Marianne Hirsch este interés tiene su origen primigenio en el impulso recibido por los trabajos derivados de la memoria del Holocausto, realizados por la que se ha denominado segunda generación o generación posterior. Con todo, a fin de mitigar el carácter restrictivamente eurocéntrico que posee esta afirmación, valga hacer constar que, a pesar de la preeminencia de las referencias de Hirsch sobre el Holocausto y la Segunda Guerra Mundial, la investigadora enumera la esclavitud americana, la Guerra del Vietnam, la Guerra Sucia de Argentina, el Apartheid de Sudáfrica, el terror comunista soviético y del este de Europa, y los genocidios de Armenia y Camboya, como otros contextos en los que la transmisión intergeneracional se ha convertido en un vehículo explicativo de carácter relevante. En líneas generales se puede establecer que aludimos a una serie de términos que abarcan una gran amplitud epistemológica, referida no solo a situaciones de guerra en su sentido más convencional, sino también a otras violencias que pueden derivarse de esta, como los genocidios, la tortura, la represión o, incluso, las violencias de tipo económico y aquellas otras vinculadas a nuestro ecosistema. Así pues, la memoria del trauma experimentado no afectará solo a la víctima potencial, también la familia y la sociedad se verán perjudicados y reclamarán para sí un proceso de duelo que no podrá completarse sin la reparación de la injusticia cometida.

En líneas generales, los trabajos vinculados a la transmisión inter o transgeneracional trascienden la historia oficial y proponen nuevas alternativas de análisis y de apropiación del pasado que, más allá de disciplinas como la historia, las ciencias políticas o la sociología e incluso la psicología, permiten aprehender la experiencia de nuestros antecesores por medio de obras de arte, novelas, películas o libros de memorias que inciden en “la necesidad de estructuras estéticas e institucionales que puedan explicar lo que Diana Taylor llama el *repertorio* de conocimiento personal ausente de los archivos históricos (o tal vez directamente eliminado por los historiadores tradicionales)” (Hirsch, 2013, p. 110).

También Beatriz Sarlo (2005) reflexiona sobre la aprehensión del pasado tomando como eje de su propuesta de análisis el contexto de la última dictadura argentina, aunque sus consideraciones permiten la extrapolación a las memorias del ámbito latinoamericano y europeo en general, corroborándose de esta manera una nueva categoría de análisis de la memoria que Michel Rothberg (2018) ha denominado como *memoria multidireccional*. Para Sarlo (2005), cada vez con mayor frecuencia, las memorias testimoniales cobran fuerza sobre aquellas otras impuestas por la historia oficial: “la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra su vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada” (p. 22). Sin embargo, Sarlo pone el acento en la dimensión vicaria de toda experiencia del pasado, especialmente si está mediatizada por un relato literario. En este sentido, cabe analizar con prudencia los textos teatrales y entenderlos como material sensible, que nos permite el acercamiento subjetivo a una verdad de índole histórica, enriqueciéndola y complementándola, pero no sustituyéndola.

En cualquier caso, puede afirmarse que nos hallamos en un momento de desconfianza hacia la historia única propuesta por los estamentos oficiales y que la sociedad reivindica las vivencias personales como instrumentos de reconstrucción del pasado; historias que, a pesar de la subjetividad que entrañan, coadyuvan a la configuración de una verdad tan real como sentida no solo por aquellos que vivieron el trauma en primera persona, sino también por la rémora que ha marcado a sus descendientes.

En el contexto del Estado español cabe tener en cuenta especialmente dos categorías narratológicas que enmarcan los discursos sobre la memoria efectuados en cualquier ámbito –político, académico, social y cultural–. Nos referimos a la *memoria histórica* y a la *memoria democrática*, dos términos que a menudo se superponen y que, en ocasiones, producen confusión. Puede afirmarse que en el marco español el sintagma *memoria histórica* se ha usado, especialmente desde los años 2000, para denominar el período que abarca el fin de la Segunda República, el conflicto bélico, la dictadura franquista e incluso la transición democrática. La Ley de Memoria Histórica, del 2007, promulgada durante el gobierno socialista de José Luís Rodríguez Zapatero, activó los debates historiográficos sobre la pertinencia del propio concepto que, sin embargo, ha hecho fortuna hasta la actualidad. Por otro lado, desde hace escasos años, la noción *memoria democrática* ha empezado a hacerse fuerte en el ámbito académico, aunque ha sido la Ley 20/2022 de Memoria Democrática, promulgada bajo la presidencia de Pedro Sánchez, la que ha consolidado el acierto del término. Para Baldó (2021):

La memoria democrática es un tipo determinado de memoria colectiva o pública, una socialización del pasado construida democráticamente. Rectifica, en el caso de España, la manipulación franquista que, por un lado, sacraliza la memoria de los vencedores de la guerra y, por otro, no solo omite, sino que también proscribía la memoria de los vencidos [...]. (p. 41; traducción nuestra)

Esta acepción de la memoria incide pues en el carácter abierto y participativo de su construcción, configurada a partir del ejercicio de los poderes públicos, pero también con la colaboración de la sociedad civil, del ámbito educativo y de la historiografía, así como de aquellos otros materiales que forman parte de archivos y museos y que contribuyen a la conformación de la identidad colectiva. En cualquier caso, se defiende una memoria que ofrezca una mirada reflexiva y a la vez que crítica, en tanto que resulta completamente necesario que se integre en el marco de los derechos humanos.

2. Memoria y teatro en el contexto español

De las consideraciones anteriores se deduce que la construcción de la memoria democrática que se vincula a nuestro pasado reciente, no solo posibilita la participación de la sociedad civil, sino que la requiere. En este sentido, siguiendo nuevamente a Hirsch, cabe destacar que la conexión intergeneracional o transgeneracional con el pasado no está mediada por el recuerdo –ya que los sujetos que *recuerdan* no han vivido los hechos en primera persona– sino por la acción imaginativa, la proyección y la creación. Es en este orden de cosas que el teatro, en su concepción más extensa, textual y espectacular, colabora en la reconstrucción del pasado a la luz del presente, utilizando elementos testimoniales cuando es posible, pero también acciones imaginativas que se proyectan en las creaciones artísticas. En un sentido amplio, el teatro se suma a las manifestaciones culturales que buscan un espacio de reflexión colectiva vinculada a las cuestiones memoriales.

Algunas reflexiones de Juan Mayorga (Madrid, 1965) entorno a esta temática nos permiten establecer el puente entre la memoria histórica y democrática española y la literatura dramática producida en el Estado español. En este sentido, Mayorga (2016) se plantea cuestiones éticas en torno a la preservación de la memoria:

¿Cómo conciliar el deber de memoria con el anhelo de reconciliación?
 ¿Puede restituirse en su dignidad a la víctima sin dar castigo a su verdugo?
 [...] ¿Qué hacer con los espacios de desaparición? ¿Cómo evitar que los muertos sean manipulados por los intereses de los vivos? (pp. 173-174)

Tal como apuntamos, el dramaturgo afirma que el teatro puede dar visibilidad a estas preguntas y encontrar personajes atravesados por ellas. Sin lugar a dudas, se trata de personajes que forman parte de la vasta escena teatral contemporánea, en la que la dramaturgia desarrollada en el Estado español ocupa también un lugar destacado. Evidentemente, desde el ámbito académico se reconoce de igual manera esta capacidad y esta funcionalidad del teatro como herramienta de memoria y se acepta que los textos literarios, en sus diversos géneros, contribuyen a ofrecer distintas versiones del pasado, exponiendo visiones y experiencias a menudo

suprimidas del discurso oficial (Nünning, 2005; Neumann, 2005; Floeck y García, 2011).

En la escena española, aunque de forma tímida y dispersa, y con alguna excepción de carácter esporádico, la literatura dramática que busca la revisión de nuestro pasado inmediato y, por tanto, la indagación y restitución de la historia reciente, tiene lugar ya en la década de los sesenta. Tomemos como indicativo la obra de Maria Aurèlia Capmany (Barcelona, 1918-1991), *Vent de garbí i una mica de por*, de 1968, donde la autora recorre diversos momentos paradigmáticos de la historia contemporánea de España en general y de Catalunya en particular, sucedidos entre el 1909 y el 1968. Capmany revive de esta manera episodios de la Semana Trágica de Barcelona, el inicio de la Guerra Civil y los movimientos sociales que marcaron la crisis de los valores tradicionales propios de la sociedad contemporánea en la década de los sesenta. También del mismo año es *La casa de las chivas*, de Jaime Salom (Barcelona 1925 - Sitges 2013), un drama de carácter realista convertido en un éxito sin precedentes en la época, que aborda la vida de una familia cuya casa es requisada durante la guerra¹. Para Sansano (en prensa) cabe preguntarse si el estreno de esta pieza y su posterior repercusión en los escenarios se halla en relación con dos de las leyes coetáneas al período dictatorial, la Ley de Prensa e Imprenta del año 1966 y el Decreto-Ley del 31 de marzo de 1969, por el cual se declaraban prescritos todos los delitos cometidos con anterioridad al 1 de abril de 1939. En cualquier caso, resulta obvio afirmar que, tanto en aquellos momentos como en la actualidad, el respaldo de la legislación contribuye a la aproximación, por medio de la cultura, a temas socialmente tabuizados.

Aunque esta afirmación pueda resultar algo controvertida, por lo que se refiere al género teatral, para Floeck y García (2011), “el famoso *pacto de silencio* no produjo nunca una amnesia colectiva” (p. 101), ya que durante los años de la Transición la producción de obras teatrales sobre la Guerra Civil y la posterior dictadura generó más de una docena de piezas,

1 Véanse en este sentido los estudios de Conde Guerri (2004) y Gabriel Sansano (en prensa).

cantidad, a parecer de estos investigadores, relativamente elevada. Sin embargo, ni los dramaturgos de la llamada Generación Realista ni los representantes del Nuevo Teatro Español, que habían luchado contra la censura impuesta por el régimen, lograron alcanzar reconocimiento con las piezas que, desde diferentes puntos de vista, se dedicaron a la temática.

Es la década de los ochenta la que delimita el apogeo de la memoria resucitada a través del género teatral. Sin menoscabar el valor literario de otras piezas, puede decirse que *¡Ay, Carmela!*, obra de José Sanchis Sinisterra (València, 1940) estrenada en 1987, inauguró el auge de la representación de nuestra memoria reciente a partir de la escritura dramática. Si bien su notoriedad internacional se consolidó a través de la versión cinematográfica de Carlos Saura (estrenada en 1991), cabe apuntar que, a partir del momento de su estreno, se sucedieron los textos teatrales que abordaron el motivo de la memoria como eje temático. En este sentido, valga recordar, por ejemplo, dos de las obras del ya mencionado Juan Mayorga; la primera de ellas lleva por título *Los siete hombres buenos* (1989), un texto que analiza la Guerra Civil española y el fracaso de la Segunda República, trazando, en palabras de Aznar Soler (2006), “una feroz caricatura del gobierno republicano en el exilio mexicano” (p. 497). También en *El jardín quemado*, del 1996, Mayorga toma como eje argumental la Guerra Civil española, constatando de esta manera el interés sentido a título personal por este tema y denotando cómo la sociedad española había comenzado a abandonar el estado de euforia derivado de la conquista democrática y empezaba a hallarse en condiciones para abordar y profundizar en las heridas que persistían, y que todavía persisten, en el tejido colectivo (Lodi, 2017, p. 116). Así mismo, otros dramaturgos y, en menor medida, dramaturgas, se sumaron a este teatro reivindicativo de la memoria, como es el caso de Fernando Arrabal (Melilla, 1932), Jerónimo López Mozo (Girona, 1942), Ignacio Amestoy (Bilbao, 1947), Itziar Pascual (Madrid, 1967) o Laila Ripoll (Madrid, 1964), por citar solo algunos nombres.

Tal como hemos comentado, sin lugar a dudas, la Ley de Memoria Histórica del año 2007 dio un impulso sustancial a las producciones artísticas y culturales que buscaban la indagación en los hechos acaecidos

durante el conflicto bélico español, pero también en la posterior dictadura y la represión que esta conllevó. La aprobación de esta ley marcaba un hito relevante en el reconocimiento por parte del Estado español del deber de memoria hacia los vencidos, teniendo en cuenta que se proponía como objetivo promover la reparación moral y la recuperación de la memoria personal y familiar de las víctimas (Marcillas-Piquer, 2022a). La cohesión social y la solidaridad entre las diversas generaciones de la ciudadanía se erigían, por tanto, como la finalidad clave de esta ley, que recientemente ha sido ampliada y mejorada por la Ley 20/2022, cuyo texto continúa incidiendo en la necesidad de potenciar el deber de memoria por parte de los poderes públicos y la reparación dirigida a las víctimas del período histórico señalado, aunque los resultados se dejen notar todavía de forma tímida.

El teatro de la memoria en el País Valencià

Así las cosas, en el País Valencià –denominación histórica de la actualmente llamada Comunitat Valenciana– se tramitaba la ley autonómica 14/2017 de Memoria Democrática y para la Convivencia de la Comunitat Valenciana, con la intención de seguir las recomendaciones de la ONU para el Estado español en relación con la restitución de los derechos humanos de las víctimas del franquismo, según los principios del Derecho Internacional de Verdad, Justicia y Reparación. En este contexto histórico, continúa emergiendo la necesidad social de abordar la temática no solo a través de leyes y otras acciones de orden civil y político sino también a partir de manifestaciones culturales que permitan romper el silencio en torno al trauma personal, familiar y colectivo derivado de la Guerra Civil española y sus consecuencias, en la búsqueda de respuestas alternativas que contribuyan a la reconfiguración de la que hasta el momento se ha considerado la historia oficial. A este sentimiento se suman los dramaturgos y dramaturgas del País Valencià, que en muchos de sus trabajos buscan propiciar un espacio para la reflexión crítica; un ámbito que cuestione el relato histórico impuesto durante la dictadura y aceptado a través del pacto del olvido sobre el que se cimentó la transición al período democrático.

Por lo que se refiere a la literatura dramática, valga destacar que los hermanos Josep Lluís (València, 1954-2015) y Rodolf Sirera (València, 1948) son dos de los máximos representantes de la escena teatral valenciana cuyo eje temático gira en torno a la memoria histórica; obras como *Cavalls de mar* (1992), *La ciutat perduda* (1994), *Silenci de negra* (2000), *La partida* (2005) o *Benedicat* (2006), escritas todas ellas a cuatro manos, dan testimonio de ello. También el valenciano Manuel Molins (Alfara del Patriarca, 1946), dramaturgo de referencia en el teatro español contemporáneo, nos ofrece un ejemplo de compromiso constante con la historia; como afirma Francesc Foguet (2010) ya en los primeros años de su producción dramática su obra resultaba “*subversiva*, comprometida con la realidad histórica y social del momento, [una obra] que quería recuperar la *otra memoria* del País Valencià, esa memoria escamoteada o mistificada durante cuatro décadas de dictadura” (s.p). Además, en referencia a la memoria histórica española puede destacarse, entre otras, su pieza *A la cuneta* (2008), donde a través de una visión crítica y sarcástica, bautizada por el mismo autor como *metrofarsa*, alude al escaso compromiso social y político con la propia historia.

Así mismo, en el País Valencià, este interés que asocia el teatro al desarrollo del conflicto bélico español y a sus consecuencias corre a su vez paralelo a otras iniciativas que desembocan en la creación de piezas dramáticas que constatan el auge de esta tendencia en los años transcurridos del nuevo siglo; entre ellas puede destacarse la ruta del Memorial Democrático de Vila-real donde, a partir de un recorrido teatralizado, cada mes de abril se busca recuperar una parte de la propia historia referida a los hechos acontecidos entre la proclamación de la Segunda República y el período dictatorial. Estas piezas de teatro de calle, recopiladas en el volumen *Ruta del Memorial Democràtic. Sis anys de memòria de la Vila*, son autoría de la dramaturga de Almassora (Castellón) Sònia Alejo (1972) y fueron creadas con la ayuda de documentos históricos del Archivo Municipal y de otros materiales gráficos. Esta dramaturga insiste en su interés por la memoria en la obra *La vida inventada de Godofredo Villa* (2018), una literaturización de la vida real del mismo personaje principal, Godofredo Villa, un niño de la guerra de España

separado de sus padres y evacuado desde el puerto de Santurtzi en el transatlántico La Habana².

Otra iniciativa destacable relacionada con la recuperación de la memoria de nuestra historia reciente procede de la Diputación de València donde, desde la temporada 2016-2017 hasta la actualidad, se ha organizado el ciclo Teatre de la Memòria en colaboración con el Teatro Escalante. Cada temporada se presentan entre tres y cinco piezas que desarrollan temas diversos vinculados a la memoria como eje de análisis. Se trata de un ciclo que tiene lugar a lo largo del último trimestre del año, haciéndolo coincidir con algún otro acontecimiento de carácter memorialístico. Las obras que participan se representan en un solo día en diferentes salas de la ciudad de València, como pueden ser el mismo Teatre Principal, el Teatre El Musical (TEM) o la Sala Matilde Salvador del Centre Cultural La Nau. Puede tratarse de piezas estrictamente teatrales o de espectáculos de danza; las lenguas de representación oscilan entre el catalán y el castellano, aunque la primera cuenta con una presencia ciertamente escasa.

Además, resulta relevante el proyecto promovido por el dramaturgo valenciano Carles Alberola (Alzira, 1964), quien el 2020 incentivó la escritura de seis monólogos epistolares autoría de Pasqual Alapont, Sònia Alejo, Chema Cardeña, Patrícia Pardo, Rodolf Sirera y Begoña Tena, con cuyos trabajos se conformó el volumen colectivo *Presoners* (Bromera, 2022). Las seis piezas se convirtieron en un espectáculo coral concebido para ser representado en la antigua prisión de Sant Miquel dels Reis. Su puesta en escena reivindicó, mediante el género epistolar, el recuerdo de aquellos que, privados de su libertad durante la dictadura franquista, encontraron en las cartas una forma para combatir su soledad ante la injusticia.

En definitiva, observamos que, a título individual o colectivo, público o privado, el País Valencià se suma al interés creciente que suscita la

2 Para una aproximación a la obra de Sònia Alejo vinculada a la memoria véase Marcillas-Piquer (2022) y Marcillas-Piquer (en prensa).

recuperación de la memoria vinculada a nuestra Guerra Civil y que el teatro juega un papel destacado en este proceso.

3. Mafalda Bellido: una dramaturga de la memoria

Tal como hemos planteado anteriormente, para ejemplificar la dramaturgia de la memoria en el País Valencià, a continuación, nos centraremos en la obra de Mafalda Bellido, una actriz, autora y directora teatral nacida en Barcelona en 1975, formada en la Escuela de Arte Dramático de València y afincada en Segorbe (Castellón), donde dirige la Escuela Municipal de Teatro. En 2016, creaba su propia compañía teatral, La Zafirina, con la que buscaba el impulso de su autoría y creación. Para Xavier Puchades, dramaturgo, director de escena y prologuista de *Como si el fuego no fuera contigo*, una de las obras que Mafalda Bellido dedica a la recuperación de la memoria, el interés de la dramaturga por el periodo que se circunscribe entre la Guerra Civil española y la posguerra deriva de la influencia que el teatro de Max Aub ha ejercido en su producción (Bellido, 2017, Prólogo, p. 8).

Expresamente interpelada para este estudio sobre los orígenes de su inclinación a literaturizar en sus trabajos nuestra historia reciente, Bellido responde:

Cuando era escolar, ni en el colegio, ni en el instituto, ningún profesor de historia me habló nunca de la Guerra Civil ni del franquismo y pienso, por tanto, que a la mayoría de gente que no ha tenido un referente político en su casa o en su familia, se le ha escondido deliberadamente, a causa de las políticas que se han llevado a cabo después de la transición, parte de su historia reciente.

No estoy de acuerdo cuando se dice que a la gente no le interesa este tema, cuando se dice que no es necesario abrir heridas; cuando oigo estas afirmaciones me indigno mucho, ya que en estos momentos la ignorancia sobre nuestro pasado más reciente está incentivando que en las instituciones haya partidos políticos que defienden abiertamente la figura del dictador y el estado dictatorial, y esto es muy grave. Esta circunstancia tiene lugar por haber hecho tabula rasa con nuestro pasado y por no haberlo enseñado en las aulas a las generaciones que nacimos ya en

democracia. Por eso escribo sobre memoria histórica, para que la gente conozca al menos una parte de la barbarie y la injusticia que sufrió este país. (M. Bellido, comunicación personal, 7 de octubre de 2023)

Sea como fuere, lo cierto es que Bellido acumula ya cinco títulos que se vinculan a esta temática. Por orden cronológico se trata de *Espérame en Mombasa* (2014), *Yo maté a Carmencita Polo* (2015), *Como si el fuego no fuera contigo* (2017), *Los que comen tierra* (2018) y *El que guarda* (2019). Seguidamente nos referiremos a algunas de las estrategias teatrales que la dramaturga utiliza para literaturizar la memoria del periodo histórico al cual nos estamos refiriendo a lo largo de estas páginas.

Memoria y dramaturgia de la brevedad

Espérame en Mombasa (2014), *Yo maté a Carmencita Polo* (2015) y *El que guarda* (2019) son tres títulos que se desarrollan a través de la estética de la brevedad. Una estética para la que Mafalda Bellido parece tener un dominio magistral, contando mucho con necesidad de muy poco, manteniendo al público lector/espectador en vilo o sorprendiéndole con el desenlace final, haciéndole sonreír irónicamente o conmoviéndole llegado el caso. En las dos primeras piezas la protagonista es una mujer; habitualmente ignoradas o marginadas en el relato de la historia, resulta particularmente relevante este hecho. En ambas obras se reivindica la participación de la figura femenina en el devenir de una colectividad afectada primero por la guerra y después por sus consecuencias. En ninguno de los dos casos se abordan relatos épicos y, sin embargo, justamente en eso reside su importancia para la representación de la identidad colectiva.

Espérame en Mombasa fue estrenada en la Sala Ultramar de València en 2014. Mediante una breve acotación inicial se contextualiza el momento temporal de forma desenfadada, a ritmo del *jazz* de los años 40, a través de una pieza de Katia Morland, *Loca por el hot*. El sonido de la música proyectada por la radio permite que el espectador se traslade a la época de inmediata posguerra en que se desarrolla la historia y que al mismo tiempo perciba como cotidiana una circunstancia que hubiera sido totalmente anómala en tiempos de paz: la Mujer, esconde en un zulo

detrás del aparador de la casa al Poeta, su pareja. El contexto musical contribuye a la falsa banalización de una historia realmente trágica en que la Mujer, una coplista corriente, demuestra su coraje al ocultar al Poeta, un topo resignado a actuar como *voyeur* de la relación, forzada por la necesidad de subsistencia, entre la protagonista y un falangista caprichoso que flirtea con ella. La acción se desarrolla en una habitación austera, donde la liviandad de la música transmitida por la radio se contrapone a la tragedia que implica el contexto de represión al que se vieron sometidos los vencidos en la guerra, un contexto que queda simplemente enunciado, casi solamente intuido, y del que no se explicita la violencia.

A través de la mezcla de tragedia y comedia, esta última derivada de las mismas réplicas de la Mujer, la protagonista adquiere tintes de antiheroína; innominada, se trata de una mujer caracterizada por ser despierta, viva, capaz de enfrentarse a los obstáculos derivados de formar parte del bando vencido, por mera supervivencia, pero también por amor, un amor nada edulcorado, acostumbrado al sufrimiento provocado por tener algo o a alguien a quien se debe esconder. En contrapartida, el Poeta no tiene voz, simplemente aquella que le otorgan sus composiciones literarias que, a su vez, la Mujer tiene que leer al falangista, como si ella misma fuera la autora. De esta manera, curiosamente, ella protagoniza la cara visible de la historia a través de su elocuencia y su encanto como artista, en tanto que el Poeta permanece en la oscuridad y el silencio.

A modo de novela rosa que contrasta con la dureza de la escena que se presenta, a partir de la incontinencia verbal de la misma protagonista se da a conocer que ambos tenían sueños conjuntos puestos en un futuro incierto. Juntos hubieran recorrido el mundo, hubieran incluso viajado a Mombasa, de ahí el título, pero el desatino humano derivado de la experiencia límite a la que se ve sometida la pareja les conducirá a la tragedia final, en la que la Mujer pagará con su vida el desafío de situarse en la frontera entre lo políticamente permitido y lo moralmente prohibido, o viceversa. Una bala que el Poeta destina al falangista impacta en la Mujer, de manera que se proyecta en su cuerpo inerte el rigor de la tragedia vinculada a la guerra y a la represión de los vencidos.

Por su lado, tal como se ha comentado, *Yo maté a Carmencita Polo* también es una pieza adscrita a la forma de la brevedad. Se estrenó el 2015 en el Cabanyal Íntim de València, un festival urbano y de proximidad que se celebra desde el año 2011 durante dos fines de semana consecutivos en el interior de las casas de este barrio valenciano, con el objeto de darle visibilidad ante la amenaza de demolición vinculada a la especulación urbanística que padeció. Resulta significativo este dato porque proporciona una idea del carácter íntimo y de proximidad para el que se creó la pieza.

Manteniendo las unidades de acción, espacio y tiempo, en este caso bajo la forma de un monólogo, la dramaturga presenta nuevamente un personaje femenino; se trata de la dependienta de una joyería del barrio valenciano del Cabanyal. Este hecho permite que el público lector o espectador se sienta mayormente identificado con la protagonista quien, bajo el nombre de Teresa Pellicer Navarrete, ofrece un monólogo en el que se presenta como hija de anarquista y republicana. La acción aparece enmarcada por un escenario realista, presidido por fotografías de familiares y, nuevamente, por la voz emitida por la radio. En esta ocasión, sin embargo, será la retransmisión del NODO lo que contextualizará la época y la situará en plena dictadura franquista.

Teresa, que había luchado en el frente de Teruel a pesar de la incompreensión de su familia ante semejante actitud por parte de una mujer, está esperando una visita importante, la de La Collares, doña Carmen Polo de Franco, conocida por su adicción a las joyas que en muchas ocasiones se llevaba de las tiendas sin pagar. El carácter entre irónico y jocoso de la pieza –anunciado desde el mismo subtítulo “pieza tragicómica para mujer y collares varios”– se percibe casi desde el primer momento en que, a la vista del magnicidio que la protagonista tiene previsto cometer, para saldar cuentas tanto con su propia historia como con la de la colectividad, comenta “justamente hoy que tenía intención de pagar... La primera vez que La Collares tiene previsto pagar y no le vamos a dar tiempo” (Bellido, 2022, p. 96). Teresa es una soñadora que, menospreciada por su madrastra y sus hermanastras cual cenicienta de cuento de hadas,

quisiera pasar a la historia como una gran magnicida antifascista, estrangulando mediante un collar de perlas a la cónyuge del dictador.

Concha Fernández Soto (2022) afirma del personaje principal de esta pieza que se trata de “una idealista, luchadora y frustrada por el corsé ideológico que el régimen franquista impuso a las mujeres” (p. 25). En cualquier caso, Teresa se erige en una protagonista marcada por una presunta enajenación mental derivada, por un lado, de la represión política y del oscurantismo en los cuales se veía sumido el país y, por otro, del estado de opresión social ejercido sobre el género femenino. La voz de Teresa proporciona al público lector o espectador idas y venidas en el tiempo, a través de las cuales informa de sus amores con un soldado polaco en el Puerto Escandón y de su pasado en la cárcel, al tiempo que desgrana desavenencias familiares, amores imposibles e incluso se permite ironizar sobre cuestiones históricas, políticas y sociales que caracterizaron la España de la posguerra. Tomemos como ejemplo algunas de las palabras que Teresa dirige a un maniquí que, improvisadamente, representa a la persona de Carmen Polo:

¿Bonito el tapizado? Lo tapicé yo con mis propias manos en el taller de tapizado de la Sección Femenina. Yo soy así como usted, despierta, pero sumisa, lista, pero sumisa. [...] Desde su llegada, y la de su esposo para dirigir los designios que Dios tenía para la Patria, esa unidad de destino en lo universal, las mujeres somos más limpias, los pueblos más alegres y las casas tienen una claridad que ni con bombillas de 67 vatios. Y gracias a esta luminosidad, solo posible por los pantanos que ha construido su esposo, podemos admirar este magnífico collar. (Bellido, 2022, p. 103)

El fragmento nos permite observar la crítica irónica hacia el papel que la mujer se veía obligada a desempeñar durante el periodo dictatorial, como ángel del hogar, hacendosa, dócil, católica y futuro sostén de la familia. La Sección Femenina, que había adoptado a Isabel la Católica y a Santa Teresa de Jesús como modelos de conducta para las mujeres, las adoctrinaba para ser perfectas esposas y madres, como objetivo principal de sus vidas, un patrón de comportamiento muy alejado de los ideales defendidos por Teresa.

En definitiva, aunque en *Yo maté a Carmencita Polo*, la dramaturga pase casi de puntillas por el conflicto bélico, el relato reivindica el papel y la capacidad de las mujeres para formar parte de la contienda. Al mismo tiempo, denuncia en clave de humor cómo el sentimiento de menosprecio al que se ve sometido el sexo femenino consigue llevar a la protagonista al paroxismo, representado por el empeño de la protagonista en convertirse en una especie de mesías, la elegida para salvar al pueblo español de la adicción a las joyas de la esposa del generalísimo –metáfora de su lucha contra el régimen–, mientras que, en su sacrificio por todo el pueblo español, no olvida mencionar a todos aquellos otros pueblos que luchan también por su libertad.

Por lo que se refiere a *El que guarda*, forma parte del montaje teatral *Vidas enterradas* –ideado a partir del serial radiofónico *A vivir que son dos días*–, un conjunto de monólogos encadenados, derivados de testimonios documentales, autoría de Juan Mayorga, Juan José Millás, Alfonso Plou, Laila Ripoll, Pepe Viyuela y Mafalda Bellido. A través de estos monólogos se rescata el recuerdo de víctimas de la Guerra Civil de las que apenas se conserva la memoria. El estreno tuvo lugar en el Teatro de las Esquinas de Zaragoza y el montaje fue candidato a los Premios Max 2020 por Mejor Autoría.

Así pues, literaturizando hechos reales, *El que guarda* nos habla de Leoncio Badía Navarro, enterrador del cementerio de Paterna; este personaje ya había aparecido previamente en la obra *Los que comen tierra*, evidenciando el carácter recurrente de la idea que se desarrolla en la producción de la autora. Es la noche de Todos los Santos y, como todos los años, esa noche resulta movida en la cueva en la que vive Leoncio; los familiares de los asesinados por los vencedores de la contienda bélica acuden al enterrador para que les informe de lo qué pasó o para que les entregue un pedazo de tela, una pluma, un botón... algo de lo que llevaban las víctimas en el momento de morir. Obligado a enterrar a los asesinados, Leoncio fue guardando esos objetos en una caja, como testimonios de la masacre acaecida para que, al pasar los años, se convirtieran en la memoria y la voz de los muertos.

En esta obra, Mafalda Bellido se sirve nuevamente de un único espacio escénico, de una sola noche en la vida del enterrador y de una única voz, la del mismo Leoncio atendiendo a los familiares que permanecen mudos de dolor al recuperar algo que había pertenecido a sus seres queridos asesinados. Un aura de fantasmagoría recorre la única escena de que consta la pieza; mediante la luz de la luna que entra por la claraboya de la cueva y la silla vacía a la que dirige la conversación Leoncio –como metáfora del silencio impuesto por el miedo a la represión franquista– se gesta un halo de misterio que se convertirá en dolor, materializado en el sollozo, cada vez más intenso, de la mujer de una de las víctimas –invisible para el público espectador–. A modo de obituario, los objetos que Leoncio ha almacenado en una caja, al ser entregados, sirven para hacer público el duelo y reconstruir de esta manera la historia colectiva. En este sentido, ponemos en relación una reflexión de Judith Butler (2006, p. 61) en torno a la ausencia de obituarios para las bajas de guerra infligidas por los Estados Unidos, reflexión que nosotros hacemos extensiva a la desmemoria que, desde los poderes públicos, han sufrido las víctimas, asesinadas durante la guerra de España, que todavía se hallan inidentificadas en las fosas comunes. La filósofa norteamericana afirma que esta ausencia se debe al hecho de que, en la política estadounidense, solo se dedica un obituario a aquellas vidas dignas de atención, a aquellas que vale la pena preservar y que merecen reconocimiento, cosa que explicaría la ausencia de huella social para las muertes ocasionadas por las ofensivas de los EE.UU. Así, al parecer de Butler (2006), el obituario es:

[...] el medio por el cual una vida se convierte en –o bien deja de ser– una vida para recordar con dolor, un icono de autorreconocimiento para la identidad nacional; el medio por el cual una vida llama la atención. Así tenemos que considerar el obituario como un acto de construcción de la nación. No es una cuestión simple, porque si el fin de una vida no produce dolor no se trata de una vida, no califica como vida y no tiene ningún valor. Constituye no ya lo que no merece sepultura, sino lo insepultable mismo. (p. 61)

En definitiva, la pieza de Mafalda Bellido, *El que guarda*, contribuye a poner en valor no solo la heroicidad del enterrador de Paterna, sino

también todas aquellas muertes que, a causa de la política del silencio y la desmemoria, no fueron suficientemente lloradas por la sociedad porque fueron simplemente ignoradas por el discurso oficial.

4. Fuego, bombas, fosas y fantasmagoría en las piezas largas de Mafalda Bellido

Como si el fuego no fuera contigo es la primera tentativa de la autora en la que explora la escritura teatral más allá de la brevedad. Supone el resultado de su participación en la también primera convocatoria para una residencia de escritura escénica que tuvo lugar en el año 2015 en la Sala Ultramar de València. En el prólogo, Puchades la considera una iniciativa a todas luces insólita en el ámbito de la escena valenciana del momento (Bellido, 2017, Prólogo, p. 10) pero que, en cualquier caso, demostraba la vitalidad del sector –lamentablemente, tras doce años de trabajo, la Sala Ultramar ha anunciado recientemente su próximo cierre en enero de 2024–. Las bases de la I Convocatoria de Autoría en la Sala Ultramar comprometían a los beneficiarios de la residencia a realizar una lectura dramatizada de la pieza resultante, de tal forma que *Como si el fuego no fuera contigo* se leyó los días 7 y 8 de mayo de 2016 en la mencionada sala, bajo la dirección de la propia autora. Se estrenó el 6 de octubre siguiente en el mismo lugar. Además, la obra obtuvo el I Premio a la Autoría de la Sala Ultramar y el Premio de Teatro Autor Express de la Fundación SGAE.

La historia que se desarrolla en esta pieza transcurre en la época actual, en una masía situada en la línea XYZ, conocida por ser construida por los republicanos para frenar el avance de las tropas nacionales hacia València. El lugar resulta altamente simbólico porque en esta línea se excavaron casi ciento cincuenta kilómetros de trincheras y refugios constituyendo, de esta manera, la mayor línea fortificada de la historia de España. El entramado de la obra discurre alrededor de varios ejes temáticos que oscilan entre las tensiones familiares, la instrumentalización de determinadas tragedias colectivas por parte de los poderes públicos o la memoria del conflicto bélico, siendo este último eje el que cobra un papel más relevante. Así, los protagonistas son el Teniente –personaje que

adopta la personalidad de su padre que había participado en el bando republicano de la contienda— y sus dos hijas, llamadas emblemáticamente Belchi, en memoria de la batalla librada en Belchite —donde se habían concentrado algunos miles de soldados franquistas—, y Lídice, en alusión al pueblo checoslovaco completamente destruido por las fuerzas de ocupación durante la Segunda Guerra Mundial como represalia por el asesinato de un alto cargo nazi. Con esta estrategia, aunque los protagonistas principales se posicionen en el bando republicano, la dramaturga consigue hacer trascender una memoria democratizada por el recuerdo de todos aquellos que perdieron la vida en la contienda. Así, el Teniente afirma: “La memoria es importante... En Belchite murieron cinco mil personas, entre nacionales, republicanos y población civil” (Bellido, 2017, p. 58), propiciando a través de la reflexión una memoria conciliadora en favor de la sanación de las heridas que todavía yacen en el tejido social.

Así mismo, la pieza resulta un buen ejemplo para subrayar la transmisión intergeneracional del trauma, tal como argumentaba Marianne Hirsch. El Teniente no había vivido en primera persona la Guerra Civil española, pero embargado por una enajenación mental que solo puede explicarse por la herencia traumática de las vicisitudes experimentadas por su progenitor, actúa como si la guerra no hubiera acabado haciendo cómplices de su locura a las hijas. Estas, para contentar al padre, se ven obligadas a actuar en consonancia, recitando incluso el discurso que la Pasionaria ofreció en la despedida de las Brigadas Internacionales.

Paralelamente a la rememoración de la historia española reciente, transcurre otro eje argumental situado en el momento presente. La masía y sus alrededores han sufrido por segunda vez un incendio devastador. Años atrás, en el primero de los incendios, habían perdido la vida la madre y la hermana gemela de Belchi ya que, como consecuencia del fuego, cerca de la masía había estallado una de las bombas de la Guerra Civil todavía sin detonar. En este sentido, estas muertes se convierten en una muestra de cómo el dolor derivado de un conflicto armado y sus consecuencias pueden llegar a atravesar diversas generaciones. Además, cabe destacar que, en la pieza, la devastación provocada por los incendios funciona como metáfora

de aquella otra causada por la guerra; en ambas situaciones, todo queda arrasado y es necesario renacer como el alcornoque que, situado en mitad de la finca, resiste impertérrito los avatares del tiempo y al que Lídice le dedica las palabras que sirven como título a la pieza: “Si hay algún vástago que pueda crecer en medio de esta catástrofe, ese eres tú. (*Pausa*) Tendríamos que ser como tú. Que mueres y renaces como si el fuego no fuera contigo” (p. 66). Finalmente, el Teniente, en su locura por recorrer constantemente la línea XYZ, también resulta víctima de una bomba, aunque la pieza, por el tono con el que se abordan determinados momentos, no apunta hacia un final trágico sino de reconciliación y de resurgimiento. En cualquier caso, los fantasmas de los tres personajes muertos a causa de la detonación de las bombas recorren diversas escenas de *Como si el fuego no fuera contigo*, propiciando una atmósfera de misterio solo superada por el esfuerzo personal de Belchi y Lídice por recomenzar la historia familiar con nuevos proyectos. A pesar de ello, la presencia de los muertos no desaparece, pero es aceptada por los protagonistas como parte de la cotidianidad y de la propia historia.

Por lo que se refiere a *Los que comen tierra*, se trata de una pieza creada en el I Laboratorio de Escritura Teatral Josep Lluís Sirera del Instituto Valenciano de Cultura, en el año 2018; fue publicada por el mismo instituto en la colección Insula Dramataria, aunque en este estudio nos referiremos a la pieza a partir del original facilitado por la autora. Así mismo, por esta obra, Bellido ha recibido recientemente el galardón al mejor texto en los Premios de las Artes Escénicas Valencianas de 2023.

A modo de drama coral rebosante de lirismo, *Los que comen tierra* retoma una de las deudas del franquismo, la transición y, también, de la democracia actual con las víctimas de la Guerra Civil española y sus descendientes: la exhumación de los miles de cadáveres que todavía permanecen en las fosas comunes. Con el objeto de comentar esta obra de Bellido, Nel Diago (2022) recupera una idea del dramaturgo José Ricardo Morales –nacido en Málaga, pero exiliado en Chile, donde se instaló después de la Guerra Civil y donde permaneció hasta su muerte–, idea que afirma que entre los derrotados del conflicto bélico se produjeron tres grupos notables de personas: los desterrados, los aterrados y los

enterrados, de los cuales se ha ocupado el teatro español. En este sentido, el crítico teatral se refiere a *Soliloquio de grillos* (2003) de Juan Copete, como referente dramático que se ocupa de la categoría de *los enterrados* y afirma que *Los que comen tierra* puede considerarse en cierta manera una obra continuadora de esta pieza. En cualquier caso, lo que nos interesa es esta idea de *teatro de los enterrados* –y por tanto de la fantasmagoría– que, efectivamente, ha encontrado su lugar en la escena española, sobre todo en los últimos años.

A partir de tres escenas bautizadas como “Limbo”, “Purgatorio” e “Infierno”, la autora recrea en el limbo el mundo de los muertos, amontonados bajo tierra, a la espera de ser exhumados; nos hace descender a los infiernos con ellos, en los momentos previos a su muerte, y les obliga a esperar en un purgatorio del que todavía no encuentran la salida, mientras arqueólogos y antropólogos trabajan por dignificar su memoria y apoyar a las familias a pesar de los inconvenientes políticos con los que se enfrentan. Protagonizada por dos hombres y tres mujeres ejecutados y enterrados en una fosa cualquiera, las voces de los asesinados mantienen conversaciones absurdas, al estilo de los personajes beckettianos, lo que permite al público lector/espectador relativizar el drama de la situación representada. Sin embargo, en la escena que lleva por título “Infierno” –situada estratégicamente al final de la pieza que, a modo de clímax, refuerza la emotividad del momento y la magnitud de la tragedia– el carácter coral, de manufactura posdramática, permite a la dramaturga incidir en los diversos estados emocionales de las víctimas antes de morir. Así, Mercedes se muestra reivindicativa ante el papel de las mujeres que, por generaciones, reclamarán justicia: “yo caeré / pero muchas / vendrán detrás”; o Pepe, cuya voz amenaza con la venganza y advierte a su asesino “Ten cuidado / A partir de ahora / Te voy a acompañar, / Voy a dormir contigo / Todas las noches, / Todas las noches”; o Salvador, que desea enfrentar el momento de la muerte con dignidad: “No es bastante que caigas muerto / con un pantalón roto y unas albarcas... que aún / encima te mees, joder / Con las albarcas aún, pero con la camisa sucia no / ¡No te mees ahora, joder! / No te mees”; o como Águeda, que se manifiesta resignada: “No más hambre / No más frío / Tenía que haber

sido antes / Tanta miseria / Tanta miseria / Mucho antes”; o la voz de Pura quien, ante la muerte, se interroga sobre la condición humana: “¿Para esto hemos nacido? / ¿Para esto nos han hecho nacer? / ¿Para esto?” (Bellido, 2019, *Infierno*, s.p.).

Así mismo, a través de la poeticidad casi mágica que impregna las acotaciones, elementos diversos de la climatología y el paisaje irradian una atmósfera condensada que nos facilita el tránsito del pasado al presente, que transmite el miedo de los que van a morir, la fatiga de aquellos a los que el recuerdo de las víctimas todavía no les permite descansar y la incredulidad y la indignación actual ante las barreras que aún ahora, después de ocho décadas de silencio, impiden la reparación a las familias de las víctimas. En este sentido, la herencia del trauma vuelve a hacerse patente en el personaje de Tomás, vecino del lugar donde se realizan las exhumaciones, que continuó la tarea iniciada por su padre –Leoncio, protagonista de *El que guarda*– para que los restos de los cadáveres fueran localizados:

TOMÁS: ...todo lo hizo mi padre... La pesadilla fue de mi padre... el horror fue de mi padre, él quiso hablar y contarlo, yo solo cumplí con su última voluntad. Yo no he hecho nada, nada. Pero por desgracia todo se hereda. De padres a hijos todo se hereda, el colesterol, las lumbalgias, las deudas... y también las pesadillas. [...] esas pobres almas nunca descansan. Nunca. Me lo dicen todos los días, los oigo todas las noches, a todas horas me lo repiten. Me taladran, me martillean, punzan mis pensamientos, perforan mi día a día. Tengo sus voces metidas aquí. Solo quiero descansar. Quiero que descansen para descansar yo. ¿Es tan difícil de entender? (“Purgatorio”, s. p.)

En definitiva, Mafalda Bellido adopta con *Los que comen tierra* un posicionamiento claramente reivindicativo en torno al tema de la memoria y la dignificación de las víctimas del franquismo. Lo hace a través de una amalgama de recursos estilísticos que la llevan a plantear el texto en dos substratos espaciales distintos y en dos momentos temporales que, pasando de la estética del absurdo a la polifonía posdramática, permiten transitar entre las injusticias del pasado y las heridas del presente, aún sin cicatrizar.

A modo de conclusión

El filósofo búlgaro-francés Tzvetan Todorov reflexionó sobre la supresión de la memoria como un peligro, antes insospechado, vinculado a los regímenes totalitarios particularmente del siglo XX. Esta no es una circunstancia extraña para los españoles y las españolas del siglo XXI que vivieron el periodo a la transición democrática amparado bajo un acuerdo tácito de silencio que condenaba una parte de su historia al olvido, aún pasando por encima de deberes y derechos humanos reconocidos internacionalmente. Sin embargo, a partir de la última década del siglo pasado se vive una eclosión de los estudios dedicados al ámbito de la memoria; contribuyen a esta circunstancia la desaparición progresiva de los últimos testimonios de las grandes catástrofes del siglo XX y, también, una desconfianza creciente hacia las memorias únicas propiciadas por los poderes públicos. Es en este sentido que los testimonios orales, las fotografías y otros documentos de carácter historiográfico cobran paulatinamente una importancia creciente que contribuirá a la reconstrucción de la historia colectiva y, por tanto, a la configuración de la identidad de cada uno de los pueblos a los que pertenecen.

En este estudio, a partir de la idea propuesta por Walker, hemos defendido el papel del teatro como guardián de la memoria colectiva y nos hemos referido principalmente al contexto del Estado español, donde a partir de los años sesenta empezó a utilizarse de forma tímida esta manifestación cultural para recuperar y construir, a partir de la diversidad de experiencias, la que había de constituir la memoria democrática de las españolas y los españoles del siglo XXI. En cualquier caso, entendemos que el éxito de *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra marca el punto de inflexión en el auge del teatro de la memoria. En el ámbito específico del País Valencià, las iniciativas públicas y los dramaturgos que a título personal se han sumado a la reivindicación de la memoria han sido diversos, aunque los nombres de los hermanos Josep Lluís y Rodolf Sirera, juntamente con el de Manuel Molins, no pueden obviarse de ninguna de las maneras. Por otra parte, la incorporación progresiva, constante y cada vez más notoria

de las mujeres al ámbito de la escritura teatral, nos ha permitido centrar nuestra atención en la dramaturgia de la memoria de Mafalda Bellido.

Bellido se sirve tanto de piezas largas como de piezas breves para reconstruir nuestra historia reciente. Sus obras están pobladas de personajes que podrían haber formado parte de la cotidianeidad de cualquiera de nosotros; no presenta gestas épicas y el conflicto bélico se intuye más que se explica. Sin embargo, sí que se ponen de manifiesto sus consecuencias: asesinatos indiscriminados, el dolor de las familias, enajenación mental y desasosiego, principalmente. Se aprecia una subjetivización de la perspectiva adoptada en las piezas, ya que los ejes argumentales en torno a los que giran obedecen a la reconstrucción de historias personales, reales o ficticias, pero siempre destinadas a la configuración de una memoria democrática que, como tal, no prescinda de la historia de los vencidos. Por otra parte, a la unidad espacio-temporal que acompaña las piezas breves, se contrapone la complejidad de las estructuras de tiempo que nos permiten trasladarnos del presente al pasado y viceversa en las obras largas. La pluralidad de los lenguajes dramáticos que oscilan desde la construcción de personajes beckettianos hasta propuestas corales de factura posdramática, acompañadas por el lirismo que en ocasiones la dramaturgia utiliza en las acotaciones, también caracteriza la producción de Bellido.

Por otra parte, aunque cabe hacer notar el uso del registro humorístico en escenas insospechadas, la dramaturga también se vale de la fantasmagoría derivada de aquellas víctimas que quedaron inidentificadas en las fosas comunes y que aún ahora permanecen allí, esperando que, con su recuperación, algún día se pueda restituir su memoria y sanar las heridas que todavía residen en el tejido colectivo. De esta manera, el teatro de Mafalda Bellido, así como el del resto de dramaturgas y dramaturgos que hemos mencionado a lo largo de este estudio, manifiestan un claro posicionamiento ético y se convierten en guardianes de la memoria colectiva porque, parafraseando al uruguayo Mauricio Rosencof, el olvido no existe porque todo es memoria. Cada uno de nosotros somos nuestra memoria, así como un pueblo es también su memoria.

Referencias

- Azaña, M. (1967). Discurso en el Ayuntamiento de Barcelona (Pronunciado el 18 de julio de 1938). *Obras completas III* (pp. 365-378). Oasis.
- Aznar Soler, M. (2006). Teatro, política y memoria en *El jardín quemado*, de Juan Mayorga. *Anales de la literatura española contemporánea*, 31(2), 465-504.
- Baldó, M. (2021). Memòria democràtica i política de memòria. En V. Gabarda (Dir.), *Violència, conceptualització, memòria, represió, estudis, monumentalització, exhumacions. València 1936-2020* (pp. 39-58). Diputació de València, Delegació de Memòria Històrica.
- Bellido, M. (2014). *Espérame en Mombasa*. Autoedición Sala Ultramar.
- Bellido, M. (prólogo de Puchades, X.). (2017). *Como si el fuego no fuera contigo*. Fundación SGAE.
- Bellido, M. (2018). *Los que comen tierra*. Institut Valencià de Cultura.
- Bellido, M. (2019). *El que guarda*. [Texto en archivo de Word]. Copia en posesión de la autora, cedido por M. Bellido.
- Bellido, M. (2022). *Yo maté a Carmencita Polo*. En C. Fernández Soto (Ed.), *Plumas, jaulas y collares. Máscaras teatrales para una guerra* (pp. 93-104). Ediciones Antígona.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Editorial Paidós.
- Conde Guerri, M. J. (2004). Jaime Salom, *La casa de las chivas*. En V. García Ruiz y G. Torres Nebrera (Dirs.), *Historia y antología del teatro español de posguerra, vol. VI 1966-1970* (pp. 333-338). Fundamentos.
- Diago, N. (2022, 16 de octubre). *Los que comen tierra*, de Mafalda Bellido-Ramblota: Enterrados. Cartelera Turia. <https://www.cartelaturia.com/los-que-comen-tierra-de-mafalda-bellido-ramblota-enterrados/>
- Fernández-Soto, C. (2022). Teatro, memoria y restitución de nuevas geografías femeninas. En C. Fernández Soto (Ed.), *Plumas, jaulas y collares. Máscaras teatrales para una guerra* (pp. 17-62). Ediciones Antígona.
- Floek, W. y García Martínez, A. (2011). Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975. En Janett Reinstädler (Ed.), *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica* (pp. 97-119). Iberoamericana Vervuert.
- Foguet, F. (2010, abril). Manuel Molins. *Visat. La revista digital de literatura i traducció del PEN Català*, (9), s.p.
- Galeano, E. (1986). *Las venas abiertas de América Latina*. Siglo XXI.
- Hirsch, M. (2013, abril). La generació de la postmemòria. *Via Revista del Centre d'Estudis Jordi Pujol*, (21), 108-137.

Lodi, E. (2017). La guerra en escena: *¡Ay, Carmela!* de José Sanchis Sinisterra, entre memoria y conciencia traumática. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 5(1), 115-126. <https://doi.org/10.37536/preh.2017.5.1.871>

Marcillas-Piquer, I. (2022). *Dramaturgues catalanes: Ètiques i estètiques*. Peter Lang.

Marcillas-Piquer, I. (en prensa). Literatura dramàtica i memòria: *La vida inventada de Godofredo Villa* de Sonia Alejo. En M. I. Corbí Sáez e I. Marcillas-Piquer (Eds.), *De la postmémorie à la mémoire multidirectionnelle: Dialogues de mémoires et constructions*. Peter Lang.

Mayorga, J. (2016). *Elipses*. Ediciones LauÑaRoTa.

Neumann, B. (2005). *Erinnerung–Identität–Narration. Gattungstypologie und Funktionen kanadischer “Fictions of Memory”*. De Gruyter.

Nünning, A. (2005): Literarische Geschichtsdarstellung: Theoretische Grundlagen, fiktionale Privilegien, Gattungstypologie und Funktionen. En B. Bannasch y Ch. Holm (Eds.), *Erinnern und Erzählen. Der spanische Bürgerkrieg in der deutschen und spanischen Literatur und in den Bildmedien* (pp. 35-58). Gunter Narr.

Rothberg, M. (2018). *Mémoire multidirectionnelle: Penser l’Holocauste à l’aune de la décolonisation* (Trad. L. Jurgenson). Petra. (Original publicado en 2009).

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: Una discusión*. Siglo Veintiuno Editores.

Sansano, G. (en prensa). Literatura dramàtica catalana i memòria democràtica (1983-2007). En M. I. Corbí Sáez e I. Marcillas-Piquer (Eds.), *De la postmémorie à la mémoire multidirectionnelle. Dialogues de mémoires et constructions*. Peter Lang.

Todorov, T. (2013). *Los abusos de la memoria*. Paidós Ibérica.

Walker, B. (2007). *Benedetti, Rosencof, Varela: El teatro como guardián de la memoria*. Ediciones Corregidor.