

Contra l'oblit. Violència, trauma, dol i dignificació en la dramaturgia catalana de la memòria escrita per dones

Isabel Marcillas Piquer
Universitat d'Alacant

1. Introducció

1.1. Memòria històrica vs. memòria democràtica

Habitualment, quan s'al·ludeix als fets relacionats amb la nostra Guerra Civil, s'usa el terme *memòria històrica*. No obstant això, encara en l'actualitat, aquesta denominació ens retrotrau amb força al conflicte bèl·lic i a la pugna entre ambdós bàndols per mantenir la pròpia memòria dels fets. És en aquest sentit que l'epígraf *memòria democràtica* pretén evitar una lectura perversa de les lleis estatal i autonòmiques i, d'aquesta manera, propiciar entre la ciutadania els valors que han de servir per a deixar enrere una dictadura i conformar una democràcia; es reivindica així, la veritat, la justícia i la reparació envers les víctimes (Santacreu). Per aquest motiu, al llarg de l'estudi que presentem ens referirem sovint a la denominació *memòria democràtica*, amb la intenció de superar els estereotips promoguts durant la guerra i la postguerra i que els drets de tots i totes siguin respectats per igual. Així, sense cap dubte, la recuperació de la memòria dels vençuts, a través de les peces teatrals que proposen les dramaturgues per les quals ens interessem en aquest treball, forma part indissociable dels valors esmentats adés, perquè donen visibilitat a la veritat, perquè és just que la veritat siga visible i, si més no, perquè basteixen un treball de dol que serveix per a reparar el tracte vexatori, cruel i inhumà al qual foren sotmesos els perdedors de la guerra.

Si bé bona part de les societats actuals experimenten una mena de declivi propiciat per sistemes de vida que esborren les petges identitàries dels pobles que els incorporen (Traverso), el concepte de memòria s'hi contraposa i envaeix àmbits multidisciplinaris del coneixement, atorgant una nova dimensió als fets esdevinguts en el passat, recreant-los i donant-los vida amb un afany memorialístic que pretén exemplificar, legitimitzar, polemitzar, commemorar i reivindicar la identitat d'aquell o aquella que recorda. Sense cap mena de dubte, el teatre resulta un instrument òptim per a donar vida a les memòries plurals, i fins no fa gaire silenciades, del nostre passat històric recent com a mostra dels interessos socials de l'època que ens ha tocat viure.

1.2. Memòria i postmemòria

Reconegut com a un dels primers autors a estudiar la memòria tot integrant-la en el marc d'una teoria moderna de la cultura, en les anys vint i trenta del segle passat, Maurice Halbwachs ja usava el terme *memòria col·lectiva* i n'incidia en la doble dimensió: la individual –atès que el subjecte és part integrant d'una determinada societat–, i la cultural –tenint en compte que la cultura actua dins de grups socials (Halbwachs 2004). És en aquest sentit que es pot afirmar que els éssers humans formen part d'un ordre col·lectiu de caire simbòlic i que és dins d'aquest ordre que es pot donar sentit al passat. D'aquesta manera, la memòria col·lectiva i la individual s'interrelacionen i es condicionen (Halbwachs 2010), adquirint un paper central en la continuïtat i l'afermament de la identitat.

Per la seua banda, Marianne Hirsch es pregunta si és possible fer nostres els records d'altres persones i argumenta que els esdeveniments traumàtics perviuen en el record i marquen les vides d'aquells que no els van experimentar en primera persona sinó a través d'objectes que van servir com a mitjancers del dolor causat als seus avantpassats. L'autora se serveix del terme narratològic *postmemòria* per a analitzar l'herència

transgeneracional de la memòria i el trauma sobrevingut als supervivents de l'Holocaust. Segons Hirsch, els records heretats tenen tanta càrrega emotiva que es pot parlar d'una transmissió generacional dels fets traumàtics, que poden arribar fins a la segona o tercera generació. En qualsevol cas, el concepte proposat per Hirsch ens serveix per a emmarcar teòricament les obres a què ens referirem en aquest estudi, de tal forma que podem afirmar que, per una banda, reflecteixen com les circumstàncies doloroses i els crims viscuts en la contingència bèl·lica i en la posterior repressió dictatorial transcendeixen l'individu que les va viure, en tant que, per un altre costat, es converteixen en un instrument que cerca dignificar les víctimes i tancar ferides que encara romanen obertes.

1.3. Teatre i memòria democràtica

En línies generals, es pot afirmar que, des de la segona meitat del segle XX, el teatre històric de caire tradicional viu una crisi, si entenem per *tradicionals* aquelles peces que cerquen representar de forma realista algun episodi de la història. I això és així no perquè els fets històrics no interessin sinó perquè la nostra forma de relacionar-nos amb el passat ha canviat. Aquesta circumstància no s'evidencia només en les arts escèniques, ho fa també en altres àmbits del coneixement de les Humanitats. Així, en el mateix camp de la historiografia, per exemple, s'ha evolucionat cap a una nova perspectiva que accepta l'aprehensió del passat, i en conseqüència de la seua representació, des de la subjectivitat i la mediatització dels discursos. Només podem fer present el passat a través de la representació discursiva i, atenent a les noves concepcions epistemològiques, renovant-ne estèticament les propostes.

Com afirma Bernecker, la Guerra Civil espanyola ha condicionat fins a l'actualitat la consciència de les generacions posteriors, de tal manera que és considerada per la majoria dels ciutadans espanyols com l'esdeveniment més important que ens permet entendre l'Espanya de l'actualitat. És en aquest ordre de coses que, quan parlem de teatre de la memòria produït en l'Estat espanyol, ens referim a aquelles peces que tracten fets esdevinguts durant el conflicte bèl·lic o en l'etapa posterior, en què la repressió cap als vençuts primer i el silenci imposat després, van impedir la reconciliació entre els bàndols i la reparació de les injustícies comeses; per descomptat, al·ludim també a les creacions que han tingut lloc durant la transició democràtica, fins a l'actualitat. Es tracta, per tant, d'una etapa àmplia, en què els canvis polítics i la mateixa concepció de l'aprehensió del passat, tal com comentàvem adés, condicionen l'evolució temàtica i formal de les peces. En una obra que analitza la relació existent entre les manifestacions teatrals de l'últim quart del segle XX i el començament del segle XXI, i la Guerra Civil i el franquisme, Anabel García planteja l'existència de tres etapes en el que podríem denominar el *teatre de la memòria* produït dins del context estatal espanyol: la primera enfocada a la reconciliació i a la identitat, situada entre els anys 1975 i 1983; la segona abraçaria principalment obres classificades com de crítica i dissidència, entre el 1987 i el 1990; i la tercera, anomenada de justícia i reparació, que s'estendria des de l'any 1993 i arribaria fins a l'actualitat. Les peces que analitzarem en aquest estudi s'adscriuen a aquesta darrera etapa que anomenarem teatre de la memòria democràtica.

2. Dramaturgues de la memòria democràtica: una aproximació al teatre escrit en català

Tot i que d'alguns anys ençà les referències a la memòria són una pràctica habitual – en l'Estat espanyol sobretot a partir de la Llei 52/2007 de la Memòria Històrica –, i que des de diversos àmbits d'estudi es parla d'un *boom* memorialístic, l'interès pel teatre de la memòria no és recent; ja en els anys vuitanta del segle passat trobem dramaturgs

remarcables que s'hi dediquen, posem per cas a José Sanchis Sinisterra amb peces com la cèlebre *¡Ay, Carmela!*, estrenada el 1987 i popularitzada per la versió cinematogràfica dirigida per Carlos Saura, o *Terror y miseria en el primer franquismo* del 1979, per esmentar-ne alguna altra; també, amb un enfocament que qüestiona la perillositat de la interpretació unilateral de la història, Juan Mayorga treballa el teatre de la memòria en l'obra *Jardín quemado* del 1996.

En l'àmbit estrictament català, l'any 2002, Enric Gallén es refereix a l'escàs interès que, a diferència del que ocorre en el gènere narratiu, aquesta temàtica havia suscitat fins aquells moments entre els nostres dramaturgs i dramaturgues: “[...] la literatura dramàtica catalana no ha seguit el mateix camí. Si ens cenyim a un criteri historicoliterari i/o de gust literari, quins textos recuperariem?” (79). Alguns anys més tard, el 2014, Gabriel Sansano (12) es refereix a més de vint-i-cinc títols que aborden la temàtica i, com a poc, més d'una quinzena de dramaturgs i dramaturgues que han tractat en les seues obres l'època històrica a què ens referim. Interessat pel trauma dels desapareguts i soterrats en les fosses comunes durant la repressió franquista, Sansano esmenta com a exemples *Peus descalços sota la lluna d'agost* de Joan Cavallé, *De vegades la pau* de Josep Maria Diéguez i *A la cuneta*, de Manuel Molins, tots tres escrits al voltant dels anys 2006-2008.

En qualsevol cas, des d'aleshores fins a l'actualitat, l'interès per la nostra història recent ha anat adquirint protagonisme, ja siga des d'opcions poètiques de caire més clàssic com des d'altres més innovadores basades en una retòrica de la memòria eminentment simbòlica i fragmentària.

En aquest article analitzarem el teatre de la memòria, inscrit dins de l'etapa de justícia i reparació de què parlava García (2016), escrit per dramaturgues actuals en català. Sense afany d'exhaustivitat, en proposarem una panoràmica dels temes abordats i de les estratègies teatrals emprades, de tal manera que dibuixarem un mapa de la memòria a través de les peces proposades en cadascuna de les àrees del domini lingüístic català.

2.1. A Catalunya¹

L'any 2008 el Govern de la Generalitat de Catalunya creava el Premi 14 d'Abril de Teatre, a través de la Direcció General de Memòria Democràtica. L'objectiu era commemorar la proclamació de la II República i promoure la recuperació de la memòria històrica a través de la producció teatral. L'article 54 de l'Estatut d'Autonomia de Catalunya explicita que la Generalitat vetllarà pel coneixement i el manteniment de la memòria històrica de Catalunya com a patrimoni col·lectiu, idea que consolida els vincles que s'estableixen entre la memòria i la identitat d'un poble. Tot i que la iniciativa, per raons polítiques i de retruc de pressupost, només va comptar amb tres edicions, el guardó de la segona va ser atorgat a una dramaturga, Helena Tornero, per la peça *Apatxes* (2009), publicada per Arola Editors el mateix any; ens hi referirem una mica més endavant. *Peus descalços sota la lluna d'agost* (2008) de Joan Cavallé, va ser la guanyadora de la primera edició; la trama arranca a partir de la troballa d'uns ossos en un descampat i indaga al voltant de l'assassinat de tota una família i del silenci amb què s'obvien els fets per part del veïnat. Finalment, Carles Batlle fou el guanyador de la tercera edició, amb *Zoom* (2010), una peça que s'emmarca en el context històric de l'alçament militar de la base naval de Cartagena, el 1939.

¹ Aquest punt, dedicat al teatre de la memòria escrit per dramaturgues actuals a Catalunya, és una reescriptura d'algun dels aspectes que vam abordar en l'article “Espais de memòria en la dramàturgia d'Helena Tornero”, publicat en el volum a cura de Gabriel Sansano, *Silenci, oblit i preservació de la memòria democràtica*, vegeu l'apartat bibliogràfic.

Però, de teatre de la memòria produït per dramaturgues a Catalunya, en tenim d'altres exemples, com ara Trueta (2009). Es tracta d'una obra d'Àngels Aymar (Barcelona, 1963) estrenada al Teatre Nacional de Catalunya, a propòsit de l'autora de la qual Francesc Massip afirmava que, en aquells moments, Aymar era l'única dramaturga actual que havia transitat el terreny de la memòria històrica amb valor i que l'havia portada a escena sense complexos. Tanmateix, Aymar s'havia interessat anteriorment per temes relacionats amb la memòria; el 1999 ho feia en *La riulla inacabada*, on l'autora tracta el tema dels exiliats a Mèxic. Posteriorment, l'any 2007, en *La indiana*, la dramaturga es referia als catalans que a mitjan segle XIX buscaven fortuna a Cuba. A través de *Trueta*, Àngels Aymar cerca reivindicar la figura del metge català exiliat, aportant llum i reconeixement a la seua tasca professional.²

Una altra dramaturga, Angelina Llongueras (Barcelona, 1953) havia obtingut un dels dos accèssits al I Premi 14 d'Abril de Teatre amb l'obra *El cobert*, publicada en Arola Editors el 2009. *El cobert* se centra en les disputes sorgides en una família catalana d'esquerres. Les baralles s'inicien arran del silenci imposat en les relacions familiars; un silenci que reproduïx els patrons comportamentals de la societat de l'època, que nodreix el malestar i que impedeix una convivència pacífica i sana. D'aquesta manera, Llongueras articula una faula que avança entre el passat i el present i contrasta les semblances entre l'esfera pública i la privada (Caminal). Es tracta, per tant, d'una peça que incideix en la transmissió generacional del trauma i que ens permet reflexionar una vegada més sobre la teoria de la postmemòria a què es refereix Marianne Hirsch.

D'altres iniciatives, com ara el cicle Memòria de Pau i Justícia de la Sala Beckett, del Poblenou (Barcelona), presenten també espectacles relacionats amb la memòria democràtica; ens referim en aquest cas a *Kilòmetres*,³ de la dramaturga i directora Marília Samper (Sao Paulo, 1974) i l'actriu gironina Meritxell Yanes (Girona, 1976). El text parteix d'una sèrie de dietaris que Yanes va trobar després de la mort del seu avi patern als quals va poder afegir diaris personals de l'àvia materna, fotografies, fragments sonors, cartes i d'altres materials documentals que han bastit la peça. D'aquesta manera, la dramaturga ha construït un espectacle que, huitanta anys després, parla d'una generació que va veure esquinçada la seua joventut (Puig). Yanes explica que el projecte va sorgir el 2007, a partir dels materials esmentats, i de la pròpia reflexió sobre com una generació que havia patit la desfeta de la guerra, i s'havia hagut de reinventar perquè el seu món s'havia esfumat, estava desapareixent sense que quasi no se n'haguera parlat. Samper va ajudar a Yanes a prendre distància dels fets, de forma que pogueren ser explicats prenent un caire més universal i que el públic no tinguera la percepció que relataven únicament una història familiar.

Per la seua banda, també Aina Huguet (Manresa, 1982) s'ha encoratjat a escriure, dirigir i interpretar una dramaturgia que cerca reivindicar la memòria del primer exili republicà en la peça que porta per títol *Rastres_Argelers*. Ho fa combinant testimonis reals múltiples, en especial d'homes escriptors, i els alterna amb la història fictícia de dues dones que es fan amigues al camp d'Argelers en compartir les condicions infrahumanes en què han de conuiu. Estrenada al Maldà de Barcelona el novembre del 2018, l'obra cerca reivindicar un lloc de memòria que en l'actualitat ha esdevingut un indret simplement turístic; malgrat la ficció de la història que s'hi desenvolupa, mostra

² *La riulla inacabada* va ser publicada per l'Associació de Directors d'Escena l'any 2003. L'editorial Proa publicava el 2006 *La indiana*; aquesta peça fou estrenada per la Companyia Tantarantana al Teatre Nacional de Catalunya, dirigida per Julio Álvarez. *Trueta* està publicada per Proa el 2009.

³ *Kilometres* es va representar del 29 de setembre al 16 d'octubre de 2016 a la nova Sala Beckett. Veg. <https://vimeo.com/184662244> on Marília Samper i Meritxell Yanes parlen de *Kilòmetres*.

un punt de vista documental, propiciat pels testimonis oferits a partir d'una veu en off. La posada en escena de *Rastres_Argelers* presenta un toc d'abstracció i un cert lirisme afavorit per “un delicat treball de moviment, escènic i coreogràfic, que ofereix imatges colpidores” (Foguet).

És Helena Tornero (Figueres, 1973), però, la dramaturga que ens interessa especialment, per la seua dedicació reiterada a la temàtica que ens ocupa. Així, ens referirem a continuació a *Apatxes*, *El vals de la garrafa* i *No parlis amb estranys*, totes tres vinculades temàticament a la nostra memòria recent.

2.1.1. *Apatxes*⁴

L'acció d'*Apatxes* té lloc en una petita aldea francesa on els habitants es veuen obligats a suportar la dominació dels ocupants de l'Alemanya nazi. El protagonista és Gabriel, un infant a qui el pare, abans de desaparèixer, regala un diccionari. Les paraules hauran d'ensenyar a Gabriel a donar sentit a una realitat que difícilment pot ser compresa. És remarcable la importància del diccionari com a element simbòlic que vincula l'infant amb el pare i amb la necessitat de poder ordenar les pròpies emocions. Així, el text s'estructura a partir d'escenes breus que s'encapçalen a través de paraules ordenades alfabèticament que cominen a encaixar un trencaclosques emocional. Com vam apuntar en un altre estudi sobre el tema (Marcillas 2017a), amb *Apatxes*, Helena Tornero realitza un treball memorialístic subtil. D'un costat, perquè l'acció no es relaciona de forma directa amb la Guerra Civil espanyola i, no obstant això, el caràcter innominat del poble on s'esdevenen els fets, així com el mateix nom de l'infant, Gabriel, suggereixen al lector/espectador paral·lelismes amb la pròpia història col·lectiva. D'aquesta manera és justament el distanciament el que permet abordar un tema delicat sense ferir sensibilitats.

D'un altre costat, les paraules triades per a encapçalar els capítols –apatxe, arma, arribada, boig, cos, comanxes, enemics, fuster, gana, galeta, hoste– resulten aparentment inconnexes i, no obstant això, activen un univers referencial íntim i subjectiu susceptible de ser reinterpretat i actualitzat segons l'experiència de cada receptor.

2.1.2. *El vals de la garrafa*

Apatxes no era la primera aproximació que Tornero feia a l'àmbit del teatre de la memòria, ja havia treballat el tema anteriorment, tot i que des d'una perspectiva ben diferent. Ho feia en *El vals de la garrafa*, guanyadora del Premi Joan Santamaria el 2002 i publicada per l'Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya. En aquest cas, la dramaturga pren com a base els fets reals viscuts pel seu propi avi. L'acció se situa en un poble de l'Alt Empordà, la nit de Sant Joan de l'any 37. “La garrafa” és el títol d'un vals popular de caràcter jocós que, en la peça, simbolitza l'alegria de la joventut perduda a causa dels episodis violents derivats de la nostra Guerra Civil. Dividida en dues parts, la història proposa un seguit d'escenes breus que contenen entre d'altres, de forma fragmentària però amb tall realista, les vivències de Ramon, destinat al front amb les Brigades Internacionals, o les de Joan i Anna, dos germans republicans que ajuden el capellà del poble a fugir.

Sense indagar en el motiu pel qual s'origina el conflicte i incidint en el dolor originat a ambdós bàndols de la guerra, la dramaturga apel·la a les històries individuals per a construir-ne una de col·lectiva que dona veu a la d'aquells éssers anònims que van perdre la vida en el conflicte, i també a la d'aquells altres que hi van deixar la joventut. La peça, com sol ser habitual en aquests casos, exerceix una funció de dol ja que, com

⁴ D'*Apatxes* se'n va fer una lectura dramatitzada a l'Obrador Sala Beckett de Barcelona, l'any 2008, amb el títol *Sota el pont* (*Apatxes*).

apunten tant Jaume Comas com Jordi Blesa, prologuista i introductor de l'obra respectivament, les ferides que va ocasionar la cruesa de la guerra encara romanen obertes.

2.1.3. *No parlis amb estranys*

No parlis amb estranys (fragments de memòria) va ser publicada per l'editorial Arola l'any 2013 i es va estrenar a la Sala Petita del Teatre Nacional de Catalunya el 3 d'abril del mateix any, amb la direcció artística de Sergi Belbel. Tal com es pot observar des del mateix títol de l'obra, la fragmentarietat continua sent una de les estratègies principals usades per la dramaturga amb l'objectiu d'oferir al lector/espectador una perspectiva calidoscòpica dels fets narrats; petites històries individuals que acaben conformant-ne una de col·lectiva. La memòria, plural, selectiva, recurrent, de vegades malaltissa, i sempre fragmentària, és l'eix a través del qual el passat se'ns fa aprehensible al temps que ens serveix per a comprendre el present i, fins i tot, per a reorientar-lo.

El caràcter fragmentari de l'obra es manifesta a través dels set relats que l'estructuren, dividida en 25 escenes situades en un marc temporal que abraça des dels anys trenta fins a l'actualitat. S'hi presenta un mosaic de relats inacabats amb protagonistes diferents, que tenen com a únic punt en comú haver viscut, de forma directa o indirecta, algun episodi traumàtic relacionat amb la Guerra Civil. En aquest sentit, Tornero afirma que li agrada que l'estructura de les seues obres s'adiga al contingut, per tant s'hi estableix el paral·lelisme entre la fragmentarietat de la memòria i la dels fets narrats, que es contenen de forma inacabada.

No podem passar per alt algunes afirmacions de l'autora extretes de l'entrevista que s'inclou en l'edició de *No parlis amb estranys*:

Aquesta obra no va de la Guerra Civil, sinó de com assumim el nostre passat més recent. És una obra de present, mira si encara tenim el tema arrelat i ens afecta, que hi havia gent a qui he entrevistat, néts d'exiliats que viuen a l'estranger i que ja no tenen res a veure amb el nostre país, que quan els deia que estava escrivint sobre això rompien a plorar. Sense que els hagués explicat res de res (Tornero 2013, 139).

Ens interessa aquesta afirmació perquè ens remet novament a la idea de la transmissió intergeneracional que comporta la vivència d'un trauma psíquic i que Tornero plasma mitjançant un registre canviant, que oscil·la del drama a l'humor, amb l'objecte de mediatitzar el dolor provocat per la catàstrofe social i fer-lo més suportable al lector/espectador. Així mateix, resulta remarcable que totes les històries que s'hi contenen tinguen com a base una vivència real, algunes més ficcionalitzades que les altres, però basades en testimoniatges al cap i a la fi; a més, tal com s'indica en el text, durant la representació, s'hi projecten vídeos i s'hi mostren fotografies que donen fe de la veracitat dels fets narrats i, al temps, els complementen, de manera que el caràcter documental de la peça queda del tot evidenciat. Els procediments intermediàtics com ara els vídeos, les fotografies o els documents d'àudio, són freqüents en aquest tipus de teatre, encara més si tenim en compte que la concepció actual de l'aprehensió del passat admet que es tracta d'una pràctica mediatitzada per les diferents formes d'accedir a la memòria individual i, de retruc, a la col·lectiva.

Justament és la presència de fotografies en l'obra la que fa que els llocs de memòria hi cobren una especial rellevància. Així, per exemple, el camp d'internament d'Adge, la presó de dones entre la plaça Maria Cristina i la Diagonal de Barcelona o fotografies diverses de la Plaça Catalunya de la mateixa ciutat, que mostren esdeveniments com el

primer acte públic oficial després que els guanyadors de la guerra ocuparen Barcelona, la missa que hi tingué lloc el 28 de gener de 1939, així com d'altres moments que recorden una manifestació de l'any 1976 i una altra del 2011, que tingueren desenvolupaments violents. Per acabar el recorregut cronològic, s'hi mostra una fotografia de la Plaça Catalunya convertida en una pista de gel. Com afirmàvem en l'estudi del 2017 (Marcillas 2017a, 172), la memòria s'activa a partir d'aquest seguit d'imatges que permeten recordar moments de tristor, de lluita per les llibertats durant la Transició, i també d'indiferència, aquesta última representada a través de la pista de gel, com a símbol de la transformació de l'espai i, al mateix temps, de la metamorfosi de la identitat dels individus, educats de forma expressa en la ignorància del nostre passat col·lectiu recent.

Finalment, conclourem l'aproximació a *No parlis amb estranys* amb les paraules amb què Anna Miñarro comença la presentació de la peça: “Cap espectador podrà presenciar aquesta obra de teatre sense estremir-se, perquè *No parlis amb estranys (fragments de memòria)* no ens parla de persones estranyes i desconegudes, sinó de coneguts ben propers” (Miñarro, 7). A aquestes afirmacions, hi afegiríem que, més enllà de coneguts propers, realment l'obra ens parla de nosaltres mateixos ja que, com afirma Huysen, com a individus integrants d'una societat, necessitem conèixer el passat tant per a construir i afermar la nostra identitat com per a bastir-ne una visió de futur.

2.2. A les Illes

A les Illes Balears, el reconeixement institucional de la necessitat de reparar i dignificar la memòria de les víctimes de la guerra i els represaliats del franquisme arriba a través de la Llei 2/2018, de 13 d'abril, de memòria i reconeixement democràtics de les Illes Balears. Tot i que amb anterioritat se'n promulga una altra que fa referència a la recuperació de persones desaparegudes durant la Guerra Civil i el franquisme (Llei 10/2016, de 13 de juny), en la de l'any 2018 es posa l'èmfasi en el reconeixement i garantia dels drets a la reparació, a la veritat i a la justícia de totes les víctimes de la Guerra Civil i la dictadura franquista. A més a més, resulta especialment remarcable el fet que s'hi fa constar un apartat dedicat de forma expressa a la memòria de les dones:

També és l'objecte d'aquesta llei reconèixer la memòria democràtica de les dones i condemnar la violència i la repressió exercida contra elles relacionada amb la Guerra Civil i la dictadura franquista pel fet de ser dones. [...] Cal continuar investigant des de la perspectiva de gènere les conseqüències de la guerra i de la repressió en les dones en els aspectes polític, social, religiós i educatiu, i l'impacte en l'àmbit públic i privat, i impulsar els reconeixements públics necessaris per reconèixer el llegat democràtic de les dones (BOIB, núm. 48, p. 12339).

És justament en aquesta tasca de reconeixement de la memòria democràtica de les dones que s'inscriuen algunes de les obres que tractarem a continuació.

D'altra banda, Antoni Nadal afirma que “les aportacions historiogràfiques sobre la Guerra Civil i el primer franquisme a Mallorca han estimulat, implícitament o explícitament, poc o molt, un conjunt de treballs d'adaptació escènica o de reescriptura difícils de definir”. Nadal relaciona un total de dènou obres teatrals i dramàtiques, produïdes i representades entre l'any 2001 i el 2019, que demostren l'interès creixent per aquest tema en l'escena balear, un auge que estaria àmpliament relacionat amb el que es pot considerar una resposta desencadenada per la nova memòria dels nets.

2.2.1. *Roja de Neus Nadal*

Roja, escrita el 2017 per Neus Nadal (Esporles, 1985), va ser guanyadora el 2018 del I Premi Joan Guasp Vila de Consell de Teatre. Dividida en catorze escenes que combinen dos moments històrics diferents –els mesos previs a l'Alzamiento i la victòria dels feixistes amb l'època actual– *Roja* conta la història d'una parella que s'acaba de casar a l'Ajuntament d'Esporles, Maria i Pep. Els ideals republicans d'aquests joves no combreguen amb la moral tradicional i religiosa de l'època, cosa que confronta les dues generacions de dones, mare i filla, al temps que enemista la jove liberal amb el pare d'Antònia qui, fins al moment, havia estat la millor amiga de la infantesa.

Amb fragments extrets del Manifest fet a Tetuán el 17 de juliol de 1936 i d'altres discursos retransmesos per la ràdio que explicitaven tant la delicada situació política produïda arran de l'Alzamiento com el triomf de la dreta, la peça s'erigeix com un exemple de teatre document que permet reconstruir els fets històrics des de l'òptica de la gent del poble que va veure anul·lar tot d'una els drets que havien conquerit de la mà de la República.

Les escenes que transcorren a l'època actual se situen en un cementiri, al costat de la tomba en què jau Antònia, la padrina de Xesca. Aquesta, asseguda en un banc, reflexiona sobre els motius pels quals les persones que han estat unides per vincles familiars o d'amistat poden acabar separades i enfrontades –evidentment, a aquestes reflexions hi subjau la guerra com a motor de confrontació. Xesca incideix en la necessitat de rememorar la història per saber què ens ha conduït a actuar els uns contra els altres i com el fet de guardar silenci alimenta l'odi generació rere generació:

Sovint, per entendre com hem arribat a una situació de discòrdia, hem de fer una reconstrucció retrospectiva dels fets, intentar reproduir punt per punt el que ha passat, igual com quan a punt d'adormir-nos, de cop, tenim una idea digna d'un geni, la solució a tots els problemes, la clau de tot allò que ens fa perdre la son. Però sense més ni pus, com si fos una broma pesada del cervell, s'esfuma. Ja no hi és. Intentes tornar els pensaments enrere; com he arribat a pensar això? Quin era el camí? Com hi he arribat? Però tot és inútil. El camí de tornada no existeix. Ha desaparegut. Ja no entenem res ni sabem res (Nadal, 14).

El paper de Xesca asseguda al costat de la tomba de la padrina no és gens baladí, representa la portaveu del que Marianne Hirsch anomena postmemòria. Com hem comentat anteriorment, Hirsch teoritza al voltant de la transmissió de la memòria traumàtica de generació en generació o bé des del posicionament d'un individu que va viure directament uns esdeveniments, psicològicament pertorbadors per la brutalitat de la violència que els acompanya, a un altre que en resulta receptor. Xesca, recuperadora del passat mitjançant un fotografia que esdevé testimoni de la unió i l'enfrontament de les dues protagonistes, té la possibilitat de convertir el passat en un instrument per dignificar les víctimes i, al temps, treballar en la reconciliació moral dels subjectes implicats en la barbàrie:

Quan tot ja havia passat, quan tots els qui feien nosa ja no hi eren, ella va demanar perdó. I no el va trobar, no hi havia perdó per tanta ràbia i tanta mort injusta. Massa silenci, el dolor s'enquista i ja no hi ha manera de fer-lo sortir [...] el més just és que els qui quedam, que som nets o renèts d'aquelles històries, lluitem per aconseguir que això no sigui un privilegi només dels vencedors. [...] I ara només ens queda rescatar les històries perdudes que s'amaguen a fotografies, cartes, records senils... si és que en queden (Nadal, 66-67).

Tal com s'indica en la mateixa contraportada del llibre –que manca d'una introducció que el contextualitze– *Roja* és la història d'unes dones que van haver de patir en silenci la repressió després del 18 de juliol del 36, però també és un homenatge a totes aquelles i tots aquells que en van ser víctimes innocents. La peça reivindica el valor de les històries en minúscules, aquelles que ens arriben de la mà dels records més ínfims dels nostres avantpassats, perquè serveixen per a omplir el buit que va deixar el silenci imposat als vençuts i ensinistrat i gravat a l'ADN de la generació posterior; un silenci que condemna inexorablement a l'oblit.

2.2.2. *Només quan plou d'Aina de Cos*

Aina de Cos (Palma, 1975) és l'autora de *Només quan plou*, una peça basada en la vida i l'assassinat d'Aurora Picornell –coneguda com la Passionària de Mallorca–, la Nit de Reis de l'any 1937. Aurora Picornell va ser una de les principals dirigents del Partit Comunista d'Espanya a Mallorca durant la Segona República i responsable també del secretariat de la dona del comitè provincial de Balears del PCE. L'activista va publicar nombrosos articles sobre la dona treballadora en els quals cercava, principalment, de dignificar la classe obrera. Casada amb Heriberto Quiñones, agent de la Internacional Comunista, Picornell va atènyer una gran popularitat gràcies a la seua capacitat comunicativa en els nombrosos mítings en què participava. Després de l'alçament del 1936, la jove es va refugiar a la Casa del Poble de Palma; poc després va ser detinguda i conduïda a la presó de dones de Can Sales, d'on va sortir per a ésser afusellada al cementiri de Porreres, al costat de tres dones més, conegudes per les Rogetes del Molinar: Catalina Flaquer, Antònia Pascual Flaquer i Maria Pascual Flaquer. Aquella mateixa nit, un feixista es va presentar al cafè del Molinar amb uns sostenidors tacats de sang. Vint anys més tard, Llibertat, germana d'Aurora Picornell, retorna al lloc dels fets i en reviu el dolor i la injustícia.

El text escrit per Aina de Cos va ser guanyador del premi En Ocasió de la Dona, del 2016, impulsat pel Teatre Principal de Palma. El punt de partida de *Només quan plou* se situa en una peça de microteatre representada en català en una edició de Teatre de Barra; posteriorment, es presentà una en castellà, a Madrid, dins del projecte Microteatro por Dinero. L'obra, escrita el 2015 i estrenada el mes de febrer de 2016 en el Teatre Principal de Palma,⁵ amplia i desenvolupa la idea inicial. Així, el text al qual ens referim en aquest estudi es planteja en quatre escenes que focalitzen respectivament en cadascun dels personatges principals de l'obra més un epíleg batejat, de forma significativa, amb el títol d'"El malson".

El primer quadre escènic, titulat "Cafè del Molinar. Mateu", representa la trobada entre Llibertat i Mateu, el botxí feixista. Llibertat troba una peça de roba íntima de dona que identifica amb horror; després d'haver agafat una pistola, entra Mateu en escena, sifoner conegut de tota la vida i assassí d'Aurora. Llibertat intenta venjar la mort de la germana però després de mantenir una tensa conversa amb l'home, alguna cosa li ho impedeix i fuig. Mitjançant un diàleg bastit d'intervencions breus i precises que generen el neguit en el públic lector/espectador, l'escena planteja amb contundència el dret a decidir els nostres actes, el dret a defensar una determinada ideologia, el dret a poder escollir:

Llibertat: Te pagaven?

Mateu: Era la meva feina.

Llibertat: Matar?

⁵ L'obra va ser dirigida per Fran Arráez i interpretada per Laura Pons, Joan Bibiloni, Aina de Cos i Carme Serna.

Mateu: Ho fas perquè ho has de fer. Et toca el bàndol que et toca.
 Llibertat: Sempre pots escollir.
 Mateu: Ho creus de veres que es podia escollir?
 Llibertat: Sí.⁶

El segon quadre escènic, “Port de Palma. Llibertat”, presenta com Aurora s’acomia de Llibertat, que s’embarca cap a Barcelona per participar en les Olimpíades Populars, el 18 de juliol de 1936. Llibertat insisteix perquè Aurora també viatge, però la jove activista té feina per davant. Les germanes ja no es tronarien a veure, l’una moriria i l’altra tardaria molt a tornar a l’illa. El diàleg entre Aurora i una Llibertat que es troba entre la infantesa i la joventut, resulta altament entranyable perquè es tracta només de dues joves que riuen, amb somnis, dues joves que tenen tot el futur per davant. Aquest sentiment de l’esdevenidor trencat sense una explicació racional ompli el receptor i el commina a visualitzar, sense explicitar-la, la brutalitat pregona dels fets que tindrien lloc. En finalitzar aquest quadre, una Llibertat ja gran es dirigeix al públic per expressar la necessitat de saber com van ser els últims dies de vida de la germana; per explicitar, també, la necessitat de veure la cara al botxí. Es tracta d’un moment rellevant de la peça, atès que fa participar el públic del crim comès i de la impossibilitat de tancar les ferides sense haver-ne passat el dol.

Pel que fa al tercer quadre, transcorre al jutjat de la Presó Provincial de Palma, mentre Aurora Picornell respon les preguntes que li formulen els funcionaris. El personatge de Llibertat s’escindeix en tres moments de la vida, la infantesa, la joventut i la maduresa, cosa que li permet interactuar amb el públic i la germana al mateix temps. D’aquesta manera la dramaturga materialitza el passat en el present, perquè la barbàrie no només afecta aquells que la van patir en primera persona sinó també aquells que van ser privats de familiars i amics i es van veure obligats a viure en el silenci més ignominiós:

Llibertat gran: [...] Tota aquesta alegria truncada a cop de guerra. Escamots incontrolats i després el silenci. Silenci: això és el que me’n vaig endur de la meua primera vista a Mallorca vint anys després. Record un silenci farcit de por. Un silenci que suava por. Silenci i més silenci. Com a mallorquina sent odi [...].

Finalment, l’epíleg és una repetició de la primera escena, però amb la intervenció d’Aurora Picornell. El seu fantasma reapareix per aconsellar la germana de no venjar-se: “Ves-te’n Llibertat”, diu la Passionària de Mallorca repetidament. S’apareix també a en Mateu, a qui se li fa inaguantable viure amb el pes d’haver-la morta. La reconciliació amb la vida no li arriba a Llibertat sinó després d’haver parlat, d’haver-se retrobat amb el botxí de la germana i haver expressat la ràbia continguda durant tants anys. El poder terapèutic de la paraula s’imposa doncs al silenci com a mecanisme de control dels vençuts. *Només quan plou* és un text poètic, altament emotiu i ben resolt temàticament i dramàrgica.

2.2.3. *Fumata blanca* d’Aina de Cos

Fumata blanca va guanyar el Premi Relat Breu Ses Salines 2019. Amb una tècnica realista, només dos personatges, molt poques pàgines i una sola escena, Aina de Cos exposa amb força narrativa el drama de les delacions en temps de guerra no només entre el veïnat més proper, sinó també entre membres de la pròpia família:

⁶ Tots els fragments d’aquesta peça estan citats a partir del text cedit per l’autora.

Antònia: És el teu germà, per l'amor de Déu.

Isabel: Antònia, no són temps per a fer-mos les valentes.

Antònia: Com pots ser tan freda? Tan... tan...

Isabel: Tan què?

Antònia: Tan mala puta!

Isabel: I tu tan valenta, no? És això? És una qüestió de què per a tu? De sang? No hi ha hagut ja prou sang? Vols que se t'enduguin a tu també? Saps què fan, no? Saps què varen fer amb es papà? Saps que han fet amb totes les persones que coneixíem, veïnats, amics?⁷

La peça se centra novament en els fets sobrevinguts arran de la nostra Guerra Civil, en aquest cas a les Illes; tracta com el conflicte bèl·lic trastoca la vida quotidiana del veïnat, com l'enfronta a dilemes morals, fins i tot dins de la pròpia família. En aquest sentit, planteja la delació de pares, germans i veïns per tal d'aconseguir sobreviure. *Fumata blanca* incideix en la por com a revulsiu que fa sobrepassar els límits morals, una por derivada i enfrontada al panorama desolador causat per la guerra en què ningú no pot confiar en ningú. L'actitud contraposada de totes dues germanes, Isabel i Antònia, busca fer notar com, tot i la llibertat individual d'optar per un posicionament ètic durant el conflicte, les circumstàncies particulars d'un esdeveniment traumàtic com aquest poden arribar a treure el pitjor de cadascun dels seus protagonistes. El resultat és una societat malalta, on les ferides i els odís seran difícils de curar.

2.2.4. Llum trencada de Carme Planells i Aina Salom

Llum trencada és una obra estrenada al Teatre del Mar, de Palma de Mallorca, el 29 de juliol de 2018 per la companyia Iguana Teatre. La peça, autoria de Carme Planells (Eivissa, 1964) i Aina Salom (Palma, 1961), parteix d'un llibre de Margalida Capellà, *Dones republicanes* (2009), en què l'autora aplega tota una sèrie d'entrevistes a dones que, d'una forma o d'altra, havien patit injustícies, humiliacions o la pèrdua d'éssers estimats arran de la Guerra Civil i la posterior dictadura franquista. Llorenç Capellà, en el text que introdueix la peça, explica que l'equip d'Iguana Teatre estava fent un treball de recerca a l'entorn de la repressió feixista com a conseqüència de la derrota republicana i la postguerra i que va ser en aquest context on va sorgir l'obra que ens ocupa. El fet de convertir en protagonistes dones que no havien desenvolupat cap rol rellevant en la vida pública però que, en qualsevol cas, havien patit les conseqüències de la desfeta republicana, convidava l'equip a treballar de grat en el projecte que, finalment, ha obtingut reconeixements com el Premi a la Millor Direcció 2018 de l'Associació de Teatres i Auditoris Públics de les Illes Balears (ATAPIB) i el Premi Ciutat de Palma d'Arts Escèniques, també el 2018. El text ha estat publicat en la col·lecció Teatre del Mar de la fundació del mateix nom, de Palma.

L'obra es divideix en cinc parts protagonitzades per dones diferents de diverses condicions socials: Maria Mayol, Antònia i Francisca Alomar, Catalina Cerdà, Amapola Ausó, Aina Perelló i Francisca Llopis. En les notes de muntatge que acompanyen el text, Pere Fullana indica que la primera dificultat amb què es van trobar va ser elegir quines serien les entrevistes que es dramatitzarien, quins testimonis podien resultar més representatius, tenint en compte que el text cerca donar veu al col·lectiu de dones que, sense estar en primera línia de foc, també van fer la guerra. És així com, la fragmentarietat del text prové del caràcter coral que presenta, amb la paraula com a

⁷ La cita es fa a partir del text cedit per l'autora.

protagonista sense grandiloqüències ni estridències, de forma que la quotidianitat esquinqada per la barbàrie esdevé la veritable protagonista.

De la mateixa manera que en d'altres textos analitzats en aquest estudi, en *Llum trencada*, no se cerca materialitzar la història objectiva sinó aquella altra concebuda en el seu vessant coral, conformat per una polifonia de veus individuals que li atorguen caràcter subjectiu tot i que, no per això, menys verídic. Es genera així una interdependència entre la memòria individual i la col·lectiva que, com afirma Halbwachs (2008), ens resulta necessària per reconstruir els records i, per tant, la història.

En el teatre de la memòria, el passat es fa present a través de diversos mecanismes de record que, en la peça de Carme Planells i Aina Salom, prenen forma discursiva a través de personatges pont que aporten dades, tant de caràcter documental com subjectiu, sobre les protagonistes principals de l'episodi. És el cas, per exemple, de la primera escena de la peça, dedicat a Maria Mayol, en què una neboda de la protagonista interactua tant amb ella com amb el públic, proporcionant-ne un retrat que fluctua entre l'objectivitat de les dades i la subjectivitat del record de la personalitat de Mayol en el tracte quotidià:

JEANNE: Sa tia Maria va tornar de Bordeus quan va esclatar sa Primera Guerra Mundial. [...] Ja tenia una carrera universitària i a Mallorca encara es va fer perito mercantil... Era una dona inquieta que no aturava mai, i sempre anava d'aquí cap allà pensant què podia fer. [...] Pertanyia a l'Associació per la Cultura de Mallorca. Jo vaig començar a llegir llibres gràcies a ella i no feia altra cosa en tot lo dia (Planells i Salom, 22).

En d'altres casos, però, els records de les protagonistes no necessiten de cap altre personatge mitjancer, i aquestes expliquen directament al públic qui són i què els va passar. Ho exemplifica l'escena dedicada a Antònia i Francisca Alomar que, a través de rèpliques alternes, reconstrueixen la història familiar i el trauma psicològic que els va comportar:

ANTÒNIA: Mon pare i mu mare tenien una rellotgeria a sa placeta es Convent de Manacor. S'estiu de l'any trenta-sis, jo tenia onze anys i na Francisca, sa meva germana, vuit. Es papà no era polític, encara que anava a un cafè que era es centre de reunió des republicans. I mu mare ni tan sols això (Planells i Salom, 33).

FRANCISCA: A mi se'm considera sa forta de sa família, però no ho som... no resulta fàcil oblidar tot això. Coneixem altra gent a qui també li han mort s'homo, es germà, es pares, un fill... i no en xerren... i com noltros, per Tots Sants, no saben on han de dur ses flors (Planells i Salom, 41).

El llenguatge planer, pròxim; la reconstrucció vívida dels fets, amb contundència i sense dramatismes; l'expressió del dolor contingut, fixat per sempre en la memòria de les supervivents; el caràcter coral de la peça i la quotidianitat enfrontada a la barbàrie, són alguns del trets que caracteritzen *Llum trencada*.

2.3. Al País Valencià

De forma similar a Catalunya i a les Illes Balears, el País Valencià estableix la Llei 14/2017 de 10 de novembre, de memòria democràtica i per la convivència de la Comunitat Valenciana. Els sis títols en què s'estructura la llei s'articulen en quatre eixos que són: el dret a la veritat, el dret a la justícia, el dret a la memòria democràtica valenciana i el dret a la reparació i el reconeixement a les víctimes (Diari Oficial de la

Generalitat Valenciana, núm. 8168, pàg. 40542). Per la seua banda, la Delegació de Memòria Històrica de la Diputació de València, en col·laboració amb el Centre Teatral Escalante, va posar en marxa, l'any 2016, el primer Cicle de Memòria Històrica. Amb aquesta iniciativa es pretenia complir l'objectiu que tots els ciutadans conegueren el passat recent del nostre país i, al mateix temps, obrir un espai de reflexió sobre les conseqüències de la Guerra Civil.⁸ Des d'ençà fins a l'actualitat, s'han programat un total de catorze peces sobre el tema, tot i que només una, justament d'autoria femenina, es presenta en català, *Kilòmetres* de Marilia Samper, a la qual ens hem referit anteriorment. Pel que fa als espectacles en castellà, hi trobem *Yo maté a Carmencita Polo* de Mafalda Bellido (Temporada 2016-17); *María la Jabalina* de Lola López i *Las madres presas* de Manuela Ortega, en la temporada 2017-18; *La vida inventada de Godofredo Villa* de Sonia Alejo i *La Sección* de Ruth Sánchez González i Jéssica Belda, totes dues de la temporada 2018-19; *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa, *Encendidas* de Paca Aguirre, *Una gran emoción política* (inspirada en *Memoria de la melancolía* de María Teresa León) amb dramaturgia de Luz Arcas i Abraham Gragera, programades en la temporada 2019-2020. Com podem apreciar, es tracta, sens dubte, d'una temàtica que pren volada amb la llei de memòria democràtica i per la convivència del País Valencià, tot i que la producció en llengua catalana amb prou feines té representativitat.

2.3.1. Acompanya'm en la nit de Pepa Juan

Acompanya'm en la nit n'és una de les excepcions. Aquesta peça va guanyar el XII Premi de Teatre Palanca i Roca instituït per l'Ajuntament d'Alzira l'any 2017. Pepa Juan (València, 1962), presenta un text embolcallat per l'enigma, en què s'aborda, principalment, el tema de les relacions humanes marcades per algun trauma o obsessió. L'obra fluctua entre el passat i el present d'una parella que va treballar durant anys en un circ ambulat; ella viu turmentada per la possible vinculació del marit amb la mort d'una xiqueta, en un poble on van actuar. Ell es revela com un home marcat per un trauma gairebé irreparable, ja que la mare es troba soterrada en una fossa comuna i s'obsedeix esperant que en desenterren les restes. A més, evoca de forma incansable dades que fan referència tant a la nostra guerra com a d'altres episodis punyents relatius a la història d'altres indrets. Tanmateix, és l'existència de les fosses comunes el que el pertorba principalment. La dramaturga busca posar en relació la història col·lectiva amb la individual, incidint en especial en la necessitat dels descendents de recuperar i soterrar dignament els éssers estimats. Contribueix a aquesta identificació el caràcter innominat dels personatges, ja que tant Ell com Ella podríem ser qualsevol de nosaltres, fills o nets de les víctimes de la guerra.

D'altra banda, l'obra pretén copsar la complexitat de les relacions humanes. Ella manté amistat amb un guàrdia civil –que en la peça s'erigeix com a representant del bàndol dels guanyadors en el conflicte bèl·lic–, al temps que conviu amb un possible assassí. És en aquest sentit que la peça planteja quins són els límits que ens permeten identificar les persones com a innocents o culpables, víctimes o botxins. Endemés, la comunicació entre els personatges principals es pot considerar una metàfora del silenci imposat durant la dictadura franquista (Marcillas 2017b). Pepa Juan no s'enfronta a la problemàtica mitjançant una estètica realista al cent per cent, sinó que ho fa a través del misteri, l'enigma i la fantasmagoria que envolta els fets luctuosos esdevinguts en circumstàncies sinistres. Malgrat tot, la dramaturga escampa en el text tocs d'humor, que serviran per a alleugerir la tensió generada per la foscor de la nit o

⁸ Veg. la pàgina web de la Delegación de la Memòria Històrica de la Diputació de València: <http://memoriahistorica.dival.es/val/recursos/teatro-de-la-memoria/>

l'aparició d'elements que evoquen les obsessions dels protagonistes. Finalment, crida l'atenció la presència reiterada d'una o diverses mosques que els personatges acaben matant, generalment al final de les escenes, contraposant el símbol de mort i degeneració que representen al desig de continuar endavant malgrat tot.

3. Conclusions

Hem començat aquest estudi reivindicant el terme *memòria democràtica* amb l'objectiu d'allunyar-nos d'una lectura de les lleis estatal i autonòmiques que pot induir a preservar l'enfrontament entre els bàndols que van prendre part en la Guerra Civil espanyola, mantenint l'escissió entre la població sense que les ferides que s'hi van ocasionar puguen tancar-se.

L'impuls de la llei estatal 52/2007, igual que les promulgades en la resta d'autonomies de parla catalana, ha contribuït a la reivindicació de la veritat, la justícia i la reparació de les víctimes del conflicte, tant pel que fa als anys en què es va desenvolupar la guerra com pel que té a veure amb la posterior dictadura franquista. És en aquest sentit que el concepte de memòria ha començat a prendre un relleu especialment significatiu i ha envaït àmbits diversos del món de la humanitat, coadjuvant a l'aprehensió d'un passat traumàtic que requereix ésser abordat des dels records d'aquells que el van viure en primera persona, o bé des de la percepció que en tenen les generacions posteriors, a partir de relats orals, diaris, testimonis diversos o fotografies dels seus avantpassats.

El teatre s'erigeix com a instrument que ens permet analitzar l'herència transgeneracional de la memòria i el trauma que va sobrevenir a les víctimes dels fets traumàtics que hi van tindre lloc. Així, quan parlem de *teatre de la memòria* al·ludim a la producció dramàtica que tracta aquest període històric concret. En concret, en aquest estudi ens hem referit a les dramaturgues de la memòria en els territoris de parla catalana, que han abordat la seua obra en aquesta mateixa llengua. En moltes ocasions guanyadores de premis o protagonistes d'altres iniciatives culturals que cerquen treballar aquesta temàtica, les dramaturgues que s'hi aproximem han nascut en els anys seixanta, setanta i fins i tot huitanta del segle vint; aquest fet, ens permet verificar la transmissió del trauma, com a mínim, a una o dues generacions posteriors a la dels seus protagonistes.

No resulta estrany que siga el testimoni d'un familiar, generalment avi o àvia, el revulsiu que genere l'escriptura d'un text teatral; també pot donar-se el cas que la dramaturga s'haja sentit còpsada per d'altres testimonis, propers o no, o per l'estada en un lloc de memòria i que aquest fet n'haja desencadenat l'escriptura. En qualsevol cas, la manera com ens relacionem amb el passat ha canviat i aquest canvi es fa palès en la forma com les dramaturgues reivindiquen la memòria. En general, cerquen dignificar les víctimes a través del record; però l'objectiu no és demolir la convivència sinó reforçar-la mitjançant la justícia i la reparació. Es tracta d'una reconstrucció del passat intermediàtica, en què el realisme de les escenes no és necessàriament imprescindible i es veu coadjuvada per mecanismes diversos com projeccions de fotografies, vídeos o veus en off.

L'escena catalana, representada principalment en aquest estudi per Helena Tornero, advoca per una fragmentarietat menys explícita, quant a la recreació dels esdeveniments, que obliga el receptor a reconstruir els fets a partir dels propis coneixements. En contrapartida, en l'escena balear s'evidencia la tendència a optar per una reconstrucció dels fets traumàtics que en confirma la brutalitat. L'escassa producció de les dramaturgues valencianes en la pròpia llengua quant a la memòria democràtica, n'impedeix destacar-ne alguna tendència, tot i que l'escriptora teatral amb la qual

exemplifiquem s'inclina per una reconstrucció implícita dels fets i un cert to enigmàtic o fantasmagòric que provoca malestar en el lector.

En definitiva, la fragmentarietat –de la mà d'històries corals o individuals–, en ocasions la fantasmagoria derivada de la presència dels morts incapaçs de descansar en pau i l'al·lusió reiterada al silenci que impedeix la recuperació social, són algunes de les característiques de les peces amb què hem construït aquest mapa de la memòria democràtica teatral. En darrer terme, cal fer constar també que diverses de les obres incideixen en el paper de les dones en la guerra i la postguerra i en remarquen el seu patiment i protagonisme, tot i no haver estat en primera línia del front. Presentem, així, un mapa que requereix la compleció que aportaran les peces que, sens dubte, encara estan per arribar i que serviran per a contrarestar el silenci en què, fins no fa gaire, ens hem trobat immersos.

Obres citades

- Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado. Ley 52/2007, de 26 de diciembre <https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/26/52/con> (Darrera consulta 30/12/2020).
- Alemany Torres, Arnau, Garau Moranta, Bartomeu & Mir Cañellas, Guillem. *Les petjades dels oblidats. La repressió a Esporles*. Esporles: Ajuntament d'Esporles, 2016.
- Aymar, Àngels & Sarrias, Mercè. *Trueta i Informe per a un policia volador*. Barcelona: Proa, 2009.
- Bernecker, Walther. "El debate sobre las memorias históricas en la vida política española." En Jánett Reinstädler ed. *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Madrid: Hibernoamericana de Libros, 2011. 63-96.
- Blesa, Jordi. "L'altra cara de la història." En Helena Tornero. *El vals de la garrafa*. Barcelona: Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, 2002. 9-12.
- Caminal, Miquel. "Introducció." En Angelina Llongueras. *El cobert*. Barcelona: Arola Editors, 2009. 9-10.
- Capellà, Margalida. *Dones republicanes. Memòria de la Guerra Civil a Mallorca*. Palla de Mallorca: Lleonard Muntaner Editor, 2009, vol. 1.
- Comas, Joquim. "Pròleg." En Helena Tornero. *El vals de la garrafa*. Barcelona: Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, 2002. 3-7.
- Cos, Aina de. *Només quan plou*. Text cedit per l'autora.
- . *Fumata blanca*. Text cedit per l'autora.
- Diari Oficial de la Generalitat Valenciana. Llei 14/2017, de 10 de novembre, de la Generalitat, de memòria democràtica i per la convivència de la Comunitat Valenciana. <https://www.dogv.gva.es/va/eli/es-vc/l/2017/11/10/14/>
- Diputació de València. Delegació de la Memòria Històrica. <http://memoriahistorica.dival.es/>
- Foguet, Francesc. "Memòria del primer exili republicà." *El Temps*, 27.11.2018: 73.
- Gallén, Emric. "La muralla (quasi) inexpugnable. Notícia del tema de la guerra civil en el teatre català." En *Literatura de la guerra civil. Memòria i ficció*. Actes del cicle de conferències (Lleida, 27-28 març de 2001). Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs, 2002. 63-80.
- García Martínez, Anabel. *El telón de la memoria: La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Hildesheim/Zürich/New York: George Olms, 2016.
- Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Administracions Públiques i Modernització. Llei 2/2018, de 13 d'abril de memòria i reconeixements democràtics de les Illes Balears. http://www.caib.es/sites/memoria/ca/normativa_illes_balears/
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Trad. Manuel Antonio Baeza & Michel Mujica. Barcelona: Anthropos, 2004.
- . *La memoria colectiva*. Trad. Federico Balcarce. Buenos Aires: Miño Dávila, 2010.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29/1 (2008): 103-128.
- Huyssen, Andreas. "Monument and Memory in a Postmodern Age." En James Young ed. *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*. Jewish Museum, New York. March 13-July 31. Munich: Prestel, 1994.
- Juan, Pepa. *Acompaña'm en la nit*. València: Bromera, 2017.
- Llongueras, Angelina. *El cobert*. Tarragona: Arola Editors, 2009.

- Marcillas, I. "Espais de memòria en la dramaturgia d'Helena Tornero". En G. Sansano ed., *Silenci, oblit i preservació de la memòria democràtica*. Alacant: Unió de Editoriales Universitarias Españolas, 2017a. 161-177.
- . "Records, fosses i altres obsessions". En P. Juan. *Acompaña'm en la nit*. València: Bromera. 2017b. 9-20.
- Massip, F. "Un testimoni necessari". *Avui*, Crítica Teatre, 01/02/2009: 43.
- Miñarro, A. "Memòria hereditària". En H. Tornero. *No parlis amb estranys*. Tarragona: Arola Editors, 2013. 7-10.
- Nadal Parés, N. *Roja*. Palma de Mallorca: Edicions Balèria, 2018.
- Nadal, A. *Històries de les arts escèniques a les Balears*. Palma: Edicions Documenta Balear, 2019.
- Parlament de Catalunya. Estatut d'Autonomia. Article 54 "Memòria històrica". <https://www.parlament.cat/document/cataleg/48089.pdf>
- Planells, C. & Salom, A. *Llum trencada*. Palma de Mallorca: Fundació Teatre del Mar, 2019.
- Puig, O. "Kilòmetres: teatre biogràfic i documental". *Núvol*, 06/10/2016, <https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/kilometres-teatre-biografic-i-documental-40111>
- Sansano, G. "De fosses i fantasmes. Memòria, trauma i identitat en l'escena catalana actual". *Journal of Catalan Studies* 17 (2014): 4-22.
- Santacreu Soler, J.M. "Els lieux de mémoire de la Comunitat Valenciana, 10 anys després de la Llei 52/2007". En G. Sansano ed. *Silenci, oblit i preservació de la memòria democràtica*. Alacant: Unió de Editoriales Universitarias Españolas, 2018. 21-28.
- Teatre Nacional de Catalunya. "Entrevista a Helena Tornero". En Helena Tornero, *No parlis amb estranys*. Tarragona: Arola Editors, 2013. 139-148.
- Tornero, Helena. *El vals de la garrafa*. Barcelona: Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya, 2002.
- . *Apatxes*. Tarragona: Arola Editors, 2009.
- . *No parlis amb estranys*. Tarragona: Arola Editors, 2013.
- Traverso, E. *Els usos del passat: Història, memòria, política*. Trad. G. Muñoz Veiga. València: Publicacions de la Universitat de València, 2006.