

Memòries singulars en la dramaturgia actual d'autora al País Valencià. Els casos de Godofredo Villa, Leoncio Badía i Florencio Pla Meseguer¹

Isabel Marcillas-Piquer
Universitat d'Alacant

1. Pòrtic

Coincidint amb l'auge dels estudis vinculats a l'àmbit de la memòria –que van trobar el seu noment àlgid en la dècada dels noranta del segle passat i que persisteixen encara en l'actualitat–, la idea del teatre com a agent que preserva o re-construeix la memòria col·lectiva ha estat defensada per investigadores i investigadors diversos com ara Beatriz A. Walker –a partir de les obres de Benedetti, Rosencof i Varela, vinculades als esdeveniments socials i polítics de l'Uruguai–; Khalid Amine –que, des del context dels anys de plom al Marroc (1956-1999), reflexiona sobre les representacions de memòries de presó i d'altres arxius de caràcter personal que permeten donar forma a la història de la col·lectivitat–; Rob Baum –que teoritza al voltant de la memòria traumàtica de la Shoah, les manifestacions d'aquesta memòria en el cos i com s'esdevé la narració del trauma en un escenari–; María Luisa Diz –que analitza el valor del teatre com a eina a favor de la causa d'*Abuelas de Plaza Mayo*, que lluiten per la localització i restitució dels fills i filles de desapareguts, apropiats durant l'última dictadura argentina; o, per exemplificar amb un altre cas, Alba Saura-Clares, que analitza la memòria de l'horror a partir de la representació escènica dels camps de concentració. En aquest sentit, des de contextos polítics, socials i culturals ben diferents –Argentina (Fernández), Colòmbia (Cuervo) o l'Estat espanyol (Marcillas-Piquer 2021 y 2023)– es defensa que el teatre contribueix a recuperar o *guardar* –en paraules de Walker– la memòria col·lectiva i, al mateix temps, s'esdevé un mecanisme cultural que col·labora en la construcció identitària de pobles sotmesos a episodis traumàtics.

De la proliferació i el contingut d'aquests estudis, se'n pot deduir que vivim un canvi cultural en relació amb la forma com aprehenem el nostre vincle amb el passat i, per tant, amb la memòria. Les explicacions al fenomen oscil·len des de la creença que, a partir de la Primera Guerra Mundial, ens vam sumir en un procés de crisi de transmissió de l'experiència a causa, principalment, de la violència dels esdeveniments que s'hi van produir (Traverso), fins a la influència d'altres factors de caire polític vinculats a processos devastadors d'indole diversa i caràcter transnacional –prenem com a exemple la creació de la Comissió per la Veritat i la Reconciliació (1995) de la Sud-àfrica postApartheid o els debats a l'entorn de les persones desaparegudes i els seus fills i filles en els règims postdictatorials de l'Amèrica Llatina– (Huyssen). De tot el lèxic relatiu al camp de la memòria que se n'ha derivat, potser el concepte de *postmemòria*, proposat per Marianne Hirsch siga el que més s'ha popularitzat darrerament. Per a la investigadora nord-americana, s'estableix una relació entre les generacions que han viscut de forma directa un trauma personal, col·lectiu i/o cultural, i aquelles generacions posteriors que, tot i no haver experimentat de primera mà aquestes circumstàncies traumàtiques s'hi vinculen a través de relats, imatges o comportaments que han estat presents al llarg de la seua infantesa (Hirsch).

Altrament, en la tasca de reconstrucció dels passats col·lectius, referits a la història i la memòria de societats diverses, no es pot obviar la rellevància adquirida pel que Charles

¹ Aquest article forma part del projecte d'I+D+i “El nuevo teatro político en las escenas catalana, valenciana y balear (2000-2023); memoria, realidad y género”, PID2023-146807NB-I00, finançat per MICIU/AEI/10.13039/501100011033 i per FEDER/UE.

E. Ledoux denomina el ressorgiment de les *memòries singulars*. Aquestes *memòries singulars* són fruit del qüestionament d'un passat no gaire llunyà per una part de la societat que, de forma directa o indirecta, ha patit situacions traumàtiques. És en aquest sentit que hi trobem la necessitat d'alliberament mitjançant la visibilització d'històries personals, oficialment reprimides o ignorades, tenint en compte que el fet que sempre s'hagen sentit com a presents, malgrat el seu silenciament, n'ha impedit la cohesió grupal.

En una bona part de la societat espanyola també es manifesta aquesta necessitat de redempció a partir de la reivindicació de memòries que, en el nostre estudi, denominarem *singulars* per un doble motiu. Per una banda, perquè s'inscriuen en l'àmbit de les experiències personals dels individus als quals fan referència: s'hi recupera la violència, física i emocional, del conflicte bèl·lic espanyol i la posterior repressió dictatorial mitjançant el periple de la pròpia experiència. Per tant, més enllà del caràcter èpic, s'hi destaca el tarannà humà de les memòries que han estat recuperades. D'altra banda, la singularitat rau també en la peculiaritat de les històries, que configuren un mosaic històric construït a partir de tessel·les d'índole diversa, en què els testimoniatges, cada vegada més escassos, contribueixen a bastir la història de la col·lectivitat. No obstant això, l'objectiu d'aquesta reconstrucció no estaria tan relacionada amb la idea que no es tornen a repetir fets considerats execrables o de lesa humanitat –els esdeveniments mundials actuals confirmen que el record d'una massacre, posem per cas, no implica que no se'n produïska una altra de característiques similars–, com amb la voluntat de donar veu a aquells que no l'han tinguda i acceptar, d'aquesta manera, el seu patiment o el seu paper com agents actius en la defensa d'un ideal o d'un posicionament personal o social determinat.

En aquest treball proposem la recuperació de tres memòries individuals –les de Godofredo Villa, Leoncio Badia i Florencio Pla Meseguer– a través de tres peces de teatre –*La vida inventada de Godofredo Villa* (2018), *El que guarda* (2018) i *Instruccions per a no tenir por si ve la Pastora* (2018)– escrites curiosament el mateix any, respectivament per tres dramaturgues valencianes –Sònia Alejo, Mafalda Bellido i Núria Vizcarro. Es tracta de memòries singulars, en el doble sentit del terme que acabem de descriure, ja que expliciten l'epicitat i la peculiaritat de vivències particulars que contribueixen a la reconstrucció de la identitat col·lectiva.

2. *La vida inventada de Godofredo Villa* de Sònia Alejo

Sònia Alejo (Almassora, 1972) és una dramaturga valenciana que s'ha sentit interessada en diverses ocasions per treballar temes relacionats amb la memòria democràtica derivada del conflicte bèl·lic espanyol.² *La vida inventada de Godofredo Villa* és el text més reeixit de l'autora on s'aborda la qüestió de la memòria. Tot i que ens hi vam referir anteriorment (Marcillas-Piquer 2023), ens interessa reprendre novament aquesta peça per tal d'exemplificar l'auge de les memòries singulars, particularment pel que fa a l'escena valenciana i als interessos específics de les dramaturgues que en formen part.³

² Pel que fa al terme memòria democràtica, el posem en relació amb la Lei 20/2022 de Memoria Democrática que es va promulgar a l'Estat espanyol amb l'objectiu d'eixamplar l'abast de la Lei 52/2007 de Memoria Histórica. En aquest sentit, les referències a la memòria democràtica es vinculen a l'àmbit polític espanyol i considerem els textos que aquí s'analitzen hereus de l'objectiu d'aquesta mateixa llei: “el reconocimiento de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, de pensamiento u opinión, de conciencia o creencia religiosa, de orientación e identidad sexual, durante el período comprendido entre el golpe de Estado de 18 de julio de 1936, la Guerra de España y la Dictadura franquista hasta la entrada en vigor de la Constitución Española de 1978” (Article 1.2).

³ *La vida inventada de Godofredo Villa* va ser la guanyadora de la II Convocatoria de Autoria de la Sala Ultramar en col·laboració amb la Fundació SGAE (2019). Així mateix va rebre el Premi de la Crítica

Malgrat la particularitat del nom, la peça aproxima el públic lector / espectador a la història d'un supervivent basc. Godofredo és un infant de la Guerra Civil espanyola que el 13 de juny de 1937 va fugir des del port de Santurtzi en el transatlàntic Habana per a ser evacuat a França. Algun temps després, als dèssset anys, va lluitar en la resistència contra els alemanys amb l'esperança que els països aliats combatrien el règim feixista del general Franco, en acabar la II Guerra Mundial. Als dènou anys, passats nou de separació, va viatjar a Orà per retrobar-se amb la família. Allí es va casar amb una refugiada andalusa, però en la dècada dels seixanta també va haver de fugir-ne, quan va començar la revolta contra els colonitzadors francesos. L'any 2014, ja octogenari, després d'haver refet la vida a França, Godofredo es veu obligat per les filles i les circumstàncies socials a rebre un reconeixement públic en el *Jardin des combattants* en què s'homenatjava els soldats espanyols de *La Nueve*. *La Nueve*, també coneguda com a División Lecrerc, va ser la divisió blindada que va entrar en primer lloc a la ciutat de París el dia de l'alliberament de les tropes alemanyes. Els integrants de la companyia no havien rebut cap homenatge fins aquells moments, així, a banda dels anys transcorreguts abans que Godofredo no va veure mínimament reconeguda la seua tasca en l'alliberament de la capital francesa, la ironia de la situació resideix en el fet que un republicà haguera d'acceptar ser condecorat pel mateix rei d'Espanya.

De la història de Godofredo Villa ens criden l'atenció diferents elements entre els quals destacarem els següents: parteix d'una història real, mostra l'afecció de la dramaturga per recuperar les memòries en minúscules i juga amb la veritat i la ficció per transmetre una ideologia concreta. Per a fer-hi referència, al·ludirem a algun dels plantejaments desenvolupats en l'estudi esmentat adés (Marcillas-Piquer 2023). En primer lloc destacarem que Sònia Alejo manifesta l'interés que li va suscitar la història de Godofredo Villa en les mateixes paraules introductòries a l'edició de la peça: "Fue en julio de 2013. A los pocos minutos de mi encuentro con Godofredo [...] ya sabía que este suceso no sería anecdótico. [...] Tras dos hora de charla [...] ya tenía en la cabeza el título de esta aventura" (Alejo, 7). Alejo en va conèixer el seu periple vital mitjançant una trobada casual, en un banc de la ciutat francesa de Chalon-sur-Saône a Lyon. Des d'aquell moment es va sentir atreta pel potencial de la història, es van fer amics i van crear correspondència que va servir a la dramaturga per bastir l'entramat de la peça. Tenint en compte que la llengua d'intercanvi comunicatiu entre ambdós era el castellà, també va ser en aquesta mateixa llengua que Alejo va considerar que havia d'estar escrita l'obra.

Altrament, en una entrevista que Donat va realitzar a la dramaturga d'Almassora, aquesta explica que amb l'escriptura de *La vida inventada...* pretenia posar en valor les veus d'aquelles persones que, des de l'anonimat, van lluitar per la llibertat: "Quería rendir un homenaje a todos los héroes anónimos que no forman parte de los libros de historia. Se habla de aquellos evacuados que tuvieron que hacer su vida fuera, pero nunca se les pone cara ni nombre" (Donat). En molts països, els soldats que han pagat amb la pròpia vida la participació en un o diversos conflictes bèl·lics veuen homenatjat el seu sacrifici mitjançant la proliferació, sobretot a partir de la Primera Guerra Mundial, de diferents monuments commemoratius erigits per a honorar-los; no obstant això, es tracta de memorials que no refereixen les identitats individualitzades de les víctimes. La posada en valor de les memòries singulars, ja a les darreries del segle XX, contraresta aquesta circumstància i, tal com indica Alejo, posa cara i nom als herois i les heroïnes que han

Valenciana 2018 a millor text editat. La peça va ser estrenada per la companyia La Medusa el 6 de novembre de 2018 a la Sala Matilde Salvador de la Universitat de València, sota la direcció de Xavier Puchades. Programada en la XXVII Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos que té lloc a la ciutat d'Alacant, va ser interpretada per Pep Ricart, Clara Crespo, Arántzazu Pastor i Àngel Fígols, en el Teatre Arniches d'aquesta ciutat, el 14 de novembre del 2019.

contribuït a l'escriptura de la història de la col·lectivitat. El teatre es converteix, d'aquesta manera, en el revers i la complementarietat de la història oficial.

En *La vida inventada...* Sònia Alejo se serveix de la barreja de ficció i realitat. En aquest sentit, n'avisava el públic des del mateix títol de la peça, en què la paraula *inventada*, l'alerta del joc ficcional que s'hi estableix. El pacte entre les parts implicades en el joc teatral, en què la veritat i la mentida es confonen, ens convida a preguntar-nos si narrar la veritat – en aquest cas encarnada per l'experiència biogràfica de Godofredo Villa, ja que sabem des del principi que es tracta d'un personatge real – no és suficient per aconseguir que la recepció de la peça transmeti la ideologia concreta buscada per la dramaturga.

Beatriz Sarlo es refereix al gir subjectiu que actualment s'ha introduït en la forma de narrar la Història, tenint en compte l'auge de les històries quotidianes de les quals, habitualment, en són protagonistes subjectes perifèrics –com és el cas del mateix Godofredo. Aquest *gir subjectiu*, defensat en aquest estudi sota el concepte *memòries singulars*, ens permet referir-nos a noves estratègies narratives en les pràctiques dramàtiques que espectacularitzen l'experiència vital de l'individu, transcendent-lo i creant un espai compartit i de complicitat amb el públic. En *La vida inventada...*, Sònia Alejo utilitza diferents elements d'espectacularització de la intimitat del protagonista que poden sintetitzar-se en: a) una reconceptualització de l'heroïtat –en aquest sentit Godofredo Villa adopta el rol d'un antiheroi–; b) el qüestionament del valor del silenci com a estratègia de defensa davant les conseqüències emocionals d'un trauma –“¿Cuántos años llevas maldiciendo el olvido? [...] ¿Cuántas veces te has quejado del silencio, de la ignorancia, de la traición?”, es lamenta, Claire, una de les filles del protagonista (Alejo, 54)–; c) l'ús d'objectes pont propis de la intrahistòria individual de Godofredo –en destacarem la targeta identificativa amb el número 1970 que li van penjar al coll quan als onze anys va salpar en el vapor l'Habana, un element que vincula el passat amb el present del protagonista– i d) la presència dels llocs de memòria en el relat.

Ens aturarem breument en aquest últim punt, els llocs de memòria, i farem esment del *Jardin des combattants* de *La Nueve*, on s'havia d'homenatjar Godofredo. Es tracta d'un petit parc situat a la part posterior de l'Ajuntament de París. En la peça dramàtica, aquest espai s'utilitza com a marc del discurs de Felip VI, en la inauguració de la placa que ret homenatge als soldats espanyols de *La Nueve* que van liderar l'alliberament de París durant la Segona Guerra Mundial. Aquest acte institucional va tindre lloc realment el dia 3 de juny de 2015, també en presència de la reina espanyola i de l'alcalde de París, Anne Hidalgo. Justament durant el discurs de Felip VI s'esdevé el moment àlgid de la peça en què la dramaturga aprofita per a contraposar elements ficticials a les paraules que veritablement va expressar el monarca espanyol.

L'escena en què es ficcionalitza el moment pren com a títol “Discurso del Borbón en el gran día, 2014” i agafa alguns elements de la realitat que permeten acarar, mitjançant rèpliques alternatives, el discurs del rei al relat –ficcional– de Godofredo, dues cares de la mateixa moneda que descriuen dues interpretacions diferents del mateix moment, la proposada per la història oficial i aquella altra que es deriva de la preeminència de les memòries singulars, ens hi hem referit en estudis anteriors:

[...] mentre Felip VI destaca l'heroïtat dels combatents, Godofredo explica que van lluitar empesos per la fam i el desig de recuperar la llibertat de la terra pròpia amb l'afany de poder tornar-hi, d'aquesta manera es confronta l'heroïtat a la necessitat vital que va abocar els soldats a la guerra. Endemés, la dramaturga aprofita altres elements extrets del discurs verídic del rei, com ara l'acollida a París d'artistes notables espanyols: Picasso, Dalí, Albéniz, Falla, Baroja, Machado, Unamuno, Arrabal o Buñuel, per contraposar-hi les reflexions de Godofredo sobre Lorca, Machado, Zambrano o Miguel Hernández. En definitiva,

un exercici literari que fusiona ficció i realitat, tot imprimint a l'escena la ironia que només destil·len els grans moments. (Marcillas-Piquer 2023, 167)

Així doncs, la dramaturga manipula la realitat amb l'objectiu de transmetre una ideologia concreta i de formular una demanda social: la reivindicació de les memòries en minúscules. Poc importa al públic lector o espectador el fet que, tot i que Godofredo va ser convidat a l'acte esmentat com a membre d'una associació de republicans espanyols, no va formar part de *La Nueve* i, per tant, no va poder acarar la pròpia història –realment travessada per tres guerres– a la història oficial. Sònia alejo va decidir bastir l'estructura de l'espai i l'acció de l'obra a partir de l'homenatge en el *Jardin des Combattants* a París, aquest fet li va permetre dialogar amb Godofredo Villa sobre el seu posicionament i el de les seues filles al voltant d'aquest acte institucional i, de retruc, proposar les possibles reaccions dels implicats.⁴

No volem revelar en aquestes pàgines el final de l'obra, certament irreverent. No obstant això, la presència del rei, la bandera, l'himne i alguna cosa més poden representar un dels motius pels quals la peça no haja estat més programada en el Circuit Teatral Valencià. En contraposició, volem remarcar la vàlua de *La vida inventada...*, que resideix en el fet d'usar estratègies dramàtiques que reforcen l'espectacularitat del caràcter íntim de les memòries singulars, per a posar-les al servei de la construcció de la història col·lectiva.

3. *El que guarda de Mafalda Bellido*

El que guarda, autoria de Mafalda Bellido (Barcelona, 1975), és el títol de la peça breu de caràcter monologat que s'inclou dins del projecte *Vidas Enterradas*. Es tracta d'un espectacle estrenat el 19 de setembre de 2019 en el Teatro de las Esquinas de Saragossa, derivat d'una sèrie de monòlegs radiofònics que va promoure la Cadena SER.⁵ El conformen diversos monòlegs encadenats escrits per Juan Mayorga, Laila Ripoll, Alfonso Plou, Juan José Millás i Pepe Viyuela, a més de la mateixa Mafalda Bellido, dramaturga instal·lada a la província de Castelló des de ben petita.⁶

Els monòlegs que formen part de *Vidas Enterradas* es proposen aproximar el públic a víctimes reals de la Guerra Civil espanyola, la memòria de les quals va estar ignorada o silenciada pràcticament fins a l'actualitat. Es tracta d'una circumstància que permet posar en relació el text de Bellido amb el de Sònia Alejo –i, com comprovarem més endavant, també amb el de Núria Vizcarro–, atès que els empeny la idea del deure de memòria bastit a partir de la recuperació de memòries singulars. L'obra col·lectiva a la qual pertany la peça de Mafalda Bellido, *El que guarda*, va ser candidata als Premios Max de 2020, en la modalitat de millor autoria.⁷

El protagonista d'*El que guarda* –peça de caràcter breu escrita en llengua castellana– és Leoncio Badía. Badía va ser conegut popularment com *l'enterrador de Paterna*, una localitat situada al País Valencià –oficialment Comunitat Valenciana–, al nord-est de la ciutat de València. Leoncio Badía havia nascut el 1905 a l'Eliana, un municipi proper a Paterna on va treballar com a enterrador en el cementeri municipal durant la immediata

⁴ Segons correspondència mantinguda amb l'autora el 10 de juliol de 2023.

⁵ El serial radiofònic *Vidas Enterradas*, de la Cadena Ser va ser creat per Conchi Cejudo i Gervasio Sánchez. El va dirigir Javier del Pino.

⁶ La direcció d'aquest espectacle col·lectiu va córrer a càrrec de Santiago Sánchez, Carlos Martín, Mariano Llorente i Jesús Peña. Amb producció d'Ana Beltrán, María López Insausti, Luis Miguel García. L'elenc va estar format per Mariano Anós, Edu Borja, Carles Montoliu, María José Moreno, Mateo Rubistein i Pilar San José.

⁷ Es pot ampliar la informació sobre la producció de Mafalda Bellido amb temàtica referida a la nostra memòria històrica a Marcillas-Piquer, 2023, vegeu nota bibliogràfica.

postguerra espanyola, entre 1939 i 1945. No obstant això, no ha estat fins fa molt pocs anys que la seua història, humil, arriscada i valenta, ha cridat l'atenció d'àmbits acadèmics i culturals diversos.

De conviccions democràtiques i amant de la lectura, Leoncio Badía es va traslladar a Paterna amb la idea d'estudiar Magisteri, al temps que treballava fent cistells de vímet i classes als qui no tenien recursos econòmics. Quan va esclatar la guerra, ja casat, Badía es va allistar voluntàriament al bàndol republicà i, quan el conflicte bèl·lic va finalitzar, tot i que va aconseguir tornar a casa, a les poques setmanes va ser denunciat per roig i empresonat. Va assolir la llibertat gràcies a un sacerdot amic de la família, però, com que havia estat assenyalat com a republicà, l'únic treball que va trobar va ser el d'enterrador. Va ser d'aquesta manera com Badía, per pura subsistència, es va veure obligat a soterrar durant anys les víctimes de la repressió feixista, entre elles veïns i amics, que eren afusellats al Terror, el paretó que es trobava –i es troba encara– al devora del cementeri de Paterna.

S'ha de destacar en aquest sentit que el cementeri estava situat en un lloc geogràficament estratègic. Paterna era una població petita i eminentment agrícola, pròxima a les presons de València: el Puig, la Modelo i Sant Miquel dels Reis. A més a més, comptava des del segle XIX amb un aquarterament militar, l'espai de pràctiques de tir del qual es va instal·lar a principis del XX en la zona denominada el Terror. Tal com hem apuntat adés, aquest lloc es va convertir en un paretó d'afusellament, on es va perpetrar una repressió sistemàtica contra els vençuts en el conflicte bèl·lic un cop que aquest havia finalitzat. Segons l'historiador Vicent Gabarda, entre 1939 i 1956, només a Paterna, van ser afusellades 2.237 persones, fet que va convertir el seu cementeri en una gran fosa comuna. És en aquest escenari de crim, desolació i impunitat que hem de situar la tasca de Leoncio Badía.

Home sensible i solidari, Badía va arriscar la seua vida per donar consol a les famílies dels afusellats. D'aquesta manera, la seua tasca va ser molt més que la d'un enterrador; retallava bocins dels vestits que portaven les víctimes en el moment de morir i guardava petits objectes que les acompanyaven en aquest tràfic final, amb l'objecte d'entregar-los als seus parents i que, d'aquesta manera, tingueren un record al qual aferrar-se. En alguns casos, Leoncio Badía va identificar els morts mitjançant una nota amb el seu nom escrit, que l'enterrador ficava en una petita botella de vidre, al costat dels cossos inerts. En d'altres ocasions, esquivant la vigilància, obria les portes del cementeri perquè les mares, esposes, filles o germanes dels assassinats, pogueren saber on estaven soterrats i, arribat el cas, recuperar els seus cossos.⁸

Convé recordar que, a partir de l'any 2000, comença a l'Estat espanyol un moviment memorialista centrat en la demanda d'exhumacions, per part del periodista Emilio Silva, net d'una de les víctimes de la Guerra Civil. Així, l'exhumació dels *Trece de Priaranza* (Lleó), posava en marxa un cicle d'exhumacions que, de forma lenta però més o menys continuada segons la tendència política del moment, ha arribat pràcticament fins a l'actualitat. En el cas del cementeri de Paterna va ser Josefa Celda –filla de José Celda Beneyto, agricultor afiliat a Esquerra Republicana i un dels executats en el paretó del Terror– qui va promoure les exhumacions de les fosses ubicades en aquest cementeri. Altrament, Josefa Celda va ser notícia l'any 2011, perquè va ser l'última persona del territori espanyol que va aconseguir una de les ajudes econòmiques concedides pel *Ministerio de la Presidencia* de José Luis Rodríguez Zapatero, amb l'objecte de finançar les exhumacions d'acord amb la *Ley de Memoria Histórica* del 2007. El cos de José Celda

⁸ Podeu escoltar l'episodi radiofònic número V del projecte *Vidas Enterradas*, de la Cadena Ser, dedicat a Leoncio Badía a: https://cadenaser.com/programa/2018/12/16/a_vivir_que_son_dos_dias/1544944073_160128.html, reportatge de Conchi Cejudo.

va ser exhumat i tornat a la família l'any 2013, després d'anys de lluita de la seua filla que, en aquells moments ja comptava amb 81 anys. Encara que, passades més de set dècades, no sempre serveix per a la identificació de les víctimes la tasca realitzada per Leoncio Badía, les despulles de Celda i les de les onze víctimes més que l'acompanyaven estaven disposades amb cura i amb les respectives identificacions, atenent a la sensibilitat de l'enterrador.

La memòria singular de Leoncio Badía s'ha donat a conèixer, principalment, arran del procés d'exhumacions iniciat per Josefa Celda. El potencial de la història és tal que ha saltat a l'esfera pública en forma de peça de teatre,⁹ de serial radiofònic, d'exposició i, també, de novel·la gràfica. Tot plegat demostra l'interés creixent per incorporar, a la història oficial, les fonts historiogràfiques derivades dels pocs testimonis que encara queden vius i, també, d'altres relats orals que s'han transmés familiarment, d'ací la popularitat que ha adquirit recentment la història de l'enterrador de Paterna. La consideració de què s'han anat revestint les fonts historiogràfiques, que redimensionen i reestructuren la noció d'història, han facilitat la consideració i l'admiració que ha suscitat la humanitat del comportament de Leoncio Badía, plasmada també en la peça *El que guarda*.

Amb una estètica de caràcter costumista, *El que guarda* transcorre durant la nit de Tots Sants. Leoncio Badía s'ha quedat sol en la casa-cova que habita i espera la visita dels familiars dels morts als quals va anar soterrant al llarg dels anys. Es tracta d'un bon moment perquè la resta dels habitants del poble es troba en la representació del Tenorio, tradicionalment escenificada durant la nit prèvia a aquesta festivitat religiosa. D'aquesta manera, Badía no corre el risc a ser descobert per aquells que en la peça s'anomenen *forces vives*. La primera visita arriba, invisible per a l'espectador i, damunt de la taula que presideix l'escena, davant d'una cadira aparentment buida, l'enterrador treu una de les caixes en què guarda delicadament les pertinences de les víctimes.

Al temps que entrega a l'esposa d'un dels assassinats la ploma que li va pertànyer, reflexiona sobre la seua tasca com a enterrador en aquests termes:

Durante seis años... con estas manos a pico y pala he abierto la tierra y los he enterrado a todos, con estas manos corté sus ropas para que una madre tuviera un trozo de camisa a la que agarrarse. Con estas manos... enterré a los míos... Los tapé con tierra. Los cubrí con cal. A todos. Porque su marido también es mío. 2.238 hombres y mujeres. Aquí, en estas cajas, están muchos. Aquí está el último aliento de muchos. Su último pensamiento. (Bellido, s.p.)¹⁰

El text de Mafalda Bellido, escrit en primera persona, està dotat d'un alt lirisme provinent del dolor que emana el jo protagonista, però també de les coordenades d'espai i de temps triades per a ubicar la trama. Així, la vigília de la celebració de Tots Sants permet, convenientment, elevar les víctimes a la categoria de màrtirs, perseguits i impunement assassinats. Al mateix temps, convida a advertir la presència de les ànimes pertanyents als cossos que esperen ser recuperats pels seus. Recordem en aquest sentit que les al·lusions a la fantasmagoria són una de les característiques temàtiques recurrents en les peces que aborden qüestions relacionades amb la Guerra Civil espanyola.¹¹ En aquestes peces, s'aludeix a la idea de l'enterrament digne com a única manera que els

⁹ A banda de la peça analitzada en aquest estudi, també s'ha inspirat en la història de Leoncio Badía, *L'enterrador* (2022), de Gerard Vázquez.

¹⁰ Peça sense paginació atés que no està editada; l'hem consultada a partir del document facilitat per l'autora.

¹¹ Vegueu en aquest sentit el capítol "Memòria democràtica i dignificació de les víctimes", en *Dramaturgies catalanes. Ètiques i estètiques*, Marcillas-Piquer (2022, 71-104).

difunts aconseguisquen descansar en pau. S'hi palesa el fet que els ritus funeraris, de caràcter ancestral i esdevinguts tradició en qualsevol religió, contribueixen al sentiment de descans de les ànimes de les persones estimades i ajuden a completar un cicle de dol que, sense aquest acte ritual, queda inconclús i amb la força suficient per a transmetre'n generacionalment el dolor.

D'altra banda, el mateix títol de l'obra, *El que guarda*, ens indueix a percebre el caràcter rellevant que adquireix la noció de memòria en les peces que aborden temàtiques relacionades amb el conflicte bèl·lic espanyol. En aquest sentit, Leoncio Badía, com a personatge, mostra les llibretes en què anotava on es trobava cadascun dels cadàvers que ell mateix havia soterrat i, dirigint-se a la visita rebuda—invisible per a l'espectador/a—, diu: “Aquí están todos. (Abre las libretas) Todo está anotado. Para que nadie olvide. Para que todo se sepa. ¿Y sabe qué le digo? Que cada uno de ellos me dolía igual. Me dolió igual que si estuviera enterrando a mi propio hijo” (s.p.). La peça de Mafalda Bellido és un al·legat contra l'oblit, sobre el qual es va bastir la democràcia espanyola. Es tracta, per tant, d'una reivindicació política que se suma a la d'altres manifestacions culturals que aporten la pròpia contribució a l'auge memorialístic de les darreres dècades. La memòria singular de Leoncio Badía permet rememorar els crims de lesa humanitat que es van cometre en el paretó del Terror. Les tasques d'exhumació en el cementiri de Paterna continuen encara en l'actualitat.

4. Instruccions per a no tenir por si ve la Pastora de Núria Vizcarro

Instruccions per a no tenir por si ve la Pastora és autoria de Núria Vizcarro (Castelló, 1980). Es tracta d'una peça de l'any 2018 que es va estrenar al Festival Cabanyal Íntim de València,¹² un festival de caràcter urbà que aposta per les arts escèniques amb caràcter de proximitat i experimentació. El Cabanyal és un antic barri de pescadors de la ciutat de València que durant algun temps es va veure afectat per l'especulació urbanística amb l'amenaça de ser enderrocat. El festival, que busca posar en valor el barri mitjançant la interacció dels seus habitants amb les arts escèniques, es desenvolupa en espais domèstics, cedits de forma altruista pel mateix veïnat. La peça a la qual ens referirem va ser un espectacle finalista als Premios Max 2019 en la modalitat d'autoria revelació i espectacle revelació.

L'obra de Vizcarro busca redimir del mite la història de la Pastora, malnom de Florencio Pla Meseguer, nascut a Vallibona el 1917. Florencio Pla s'ha considerat l'últim maquis valencià i la història que va protagonitzar està marcada per la seua intersexualitat i el caràcter legendari, de monstre sanguinari, que se'n va derivar. En aquest sentit, novament, recuperar la memòria de Florencio Pla és recobrar una memòria doblement singular, atès que la peça difon una història, d'una banda, poc coneguda fora de la contrada a la qual pertanyia la Pastora i, de l'altra, per la peculiaritat dels esdeveniments presentats, relacionats àmpliament amb la repressió franquista. Una repressió que, en aquest cas, era conseqüència no només de la ideologia política de la víctima, sinó també de la pròpia condició sexual.

Distingit per una sexualitat inconcreta, amb l'objectiu d'evitar-li problemes, els pares de Florencio Pla li van voler estalviar fer el servei militar i per aquest motiu, des de ben petit, el van vestir com a una dona i el van anomenar Teresa. El context rural en el qual vivia promovia les burles constants cap a Teresa, Tresa, Teresot o la Pastora, com se la coneixia. No va anar a escola i la seua vida va transcórrer en soledat entre els animals que

¹² La creació, direcció i interpretació van córrer a càrrec de Laia Porcar i Núria Vizcarro. El treball audiovisual el va realitzar Marta Alegre i el disseny de llums Joan M. Albinyana. Cal destacar, a més, que Laia Porcar i Núria Vizcarro són fundadores de la companyia La Ravalera, dedicada particularment al muntatge d'espectacles en espais no convencionals com és el cas de la peça a la qual fem referència.

vigilava. El masover per a qui treballava, Francesc Gisbert, va ser detingut i assassinat per la Guardia Civil, acusat d'haver ajudat els maquis de l'Agrupació Guerrillera de Llevant i Aragó. Aquest fet, unit a les humiliacions a què van sotmetre Florencio Pla, a causa de la seua condició sexual, el va decidir a escapar-se i a unir-se a la guerrilla on, als trenta-dos anys va adoptar el rol d'home. Des d'aquest moment, es va fer anomenar Durruti tot i que també se'l va conèixer com el maquis hermafrodita. La capacitat de subsistència a les muntanyes i els múltiples assassinats que se li van atribuir van contribuir a forjar una llegenda en què se'l presentava com un monstre per atemorir a petits i grans. Florencio Pla va passar dos anys amagat a la serra d'Espadella (Xert) i al barranc de Vallibona, entre el Baix Maestrat i els Ports. Després, l'any 1956, va fugir a Andorra, on va viure com a pastor i del contraban de tabac. Delatat i detingut per la Guàrdia Civil, se li van imputar quasi una trentena de crims. Va ser condemnat a trenta anys de presó i indultat el 1977, dos anys després de la mort del dictador, quan ja n'havia complit dèsset de condemna. Florencio Pla morí l'any 2004 a Olocau (València).¹³

A través de la recuperació de la història de Florencio Pla, Núria Vizcarro explora, d'una banda, els mecanismes de control a través de la por i, de l'altra, aborda les dificultats de subsistència que han d'afrontar aquelles persones que viuen als marges: els marges de la història, de la política o els marges d'una identitat sexual que no es correspon a les característiques binàries presentades com a normals en una societat heteropatriarcal. Ho fa mitjançant la combinació de dos eixos temporals, el present i el passat, que donen preferència al moment actual a través de la projecció de testimonis vius que van conèixer directament la Pastora o que en van sentir parlar. D'aquesta manera, mitjançant el llenguatge audiovisual, la part documental de la peça cobra un pes rellevant i, a mode de trencaclosques bastit per una corallitat de veus, es trenca la linealitat narrativa.

La mateixa Núria Vizcarro i Laia Porcar –amb qui la dramaturga va compartir la creació de l'espectacle–, interpreten l'obra i se n'erigeixen com a protagonistes en contar la història de la Pastora, al temps que estableixen una mena de joc autoficcional en què ambdues s'enfronten també a les pròpies pors amb un afany humanitzador i, per tant, universalitzador de la història de Florencio Pla Meseguer. Altrament, el passat es basteix a partir de diversos moments vitals de la Pastora que són interpretats per les mateixes actrius. Així, Vizcarro i Porcar no representen un paper estable, de forma que la polifonia de veus serveix per a expressar la diversitat de temàtiques que s'aixopluguen sota el fil conductor de la falla que s'hi escenifica.

Entre els mecanismes que permeten donar cos a la història que desenvolupa la peça volem destacar-ne el començament, bastit per la referència a llegendes i contalles diverses que recorren els territoris del País Valencià: la de l'home del sac a Vallibona; la de l'*agüela* dels queixals rojos a la Pobla de Benifassà; la història de la xica de la corba, de qui la gent criada a Morella diu que es pot trobar al port de Querol; la història de Marieta, de Fredes, que va agafar el fetge d'un mort i el va donar a son pare per sopar o la llegenda de l'avenc del Penyagolosa, que és capriciós i va canviant de lloc, qui hi cau, ja no en pot eixir. A tot aquest context de misteri i por s'hi afeg la història de la Pastora en aquests termes:

¹³ Es pot ampliar la informació sobre la vida de Florencio Pla en el llibre escrit per la besneboda de la Pastora, Elena Solanas, *Florencio Pla «la Pastora», la dignitat robada*, 2023. Endemés, l'escriptora Alicia Giménez Barlett es va inspirar en la història de Florencio Pla per a escriure la novel·la *Donde nadie te encuentre*, que va ser premiada amb el Premi Nadal l'any 2011. Així mateix, José Calvo és l'autor del llibre *La Pastora, del monte al mito*, publicat per Antinea l'any 2009. És destacable també que la Pastora va ser la protagonista de l'episodi núm. 23 de la segona temporada de la sèrie *Valentes*, emesa pel canal de televisió valenciana À punt el 14 de juliol de 2019, consultable en https://www.apuntmedia.es/programas/valentes/temporada-2/14-07-2019-teresa-pla-meseguer-1917-2004_134_1392664.html (Mora & Alemany); en aquest mateix documental s'hi poden veure fragments de l'obra teatral que estem comentant.

Laia – I conta la gent criada als Ports que en qualsevol moment pot venir la Pastora. És una dona malèfica que ve a buscar-te quan no et menges les bajoques per sopar, o quan no eres qui hauries de ser. Diuen que és una dona amb la força d'un home, que no parla, només s'entén amb les ovelles, és capaç de carregar el matxo més gros a l'esquena. (Vizcarro, 134).

La peça, a través de mitjans audiovisuals, contraposa la llegenda al testimoniatge d'aquells que la van conèixer, tant en el vessant femení com en el masculí. Tots coincideixen a dir que era bona persona i que no hauria pogut fer mal a ningú. Altrament, aquests mateixos testimoniatges, units a l'esment de les rondalles a les quals ja hem al·ludit, atorguen a l'obra de Vizcarro un tarannà etnogràfic que ens retorna a la vida i al parlar del poble, vegem-ne com a mostra, les paraules d'Alejandro Segura, veí de Vallibona, nascut l'any 1926:

Alejandro – Ella venie aquí al poble pa' fer festa i algun dia de tant en tant. Entonces ella, tots los del temps d'ella, los homes se li apartaven perquè no era normal. Anava vestida tota d'això, i amb un mocador negre. Les dones li fugien també perquè no... no la veien normal tampoc, entonces s'arrimave als joves, a nosaltres, als petits, que corriem pel poble per ahí... i natros li déiem Pastora! Teresot! I ella s'enfadave i corrie detràs de natros, “quan us agafo us pegaré”, però no mos pegave, mos agafava i... “l'altra vegada que us agafo sí que us pegaré” (Vizcarro, 139).

D'aquesta manera, transcrivint el parlar i les aportacions de la gent de la contrada, la peça de Vizcarro s'arrela a allò que és local i ho recupera com a element constitutiu de la crònica i la identitat del poble, al temps que insereix la història de la Pastora dins del paradigma de la memòria col·lectiva, històrica o democràtica, retornant així la dignitat perduda a Florencio Pla Meseguer.

5. Consideracions finals

Hem començat aquest estudi defensant la tasca del teatre com a agent capaç de custodiar i mantenir la memòria que conforma la identitat d'un poble. De l'allau terminològic que ha suscitat el boom memorialístic iniciat a la dècada dels noranta, com a conseqüència, principalment, de la desaparició progressiva dels darrers testimonis de l'extermini jueu, n'hem destacat el proposat per Marianne Hirsch, *postmemòria*. La transmissió generacional d'un trauma derivat, en bona part, del patiment d'un procés de dol i reconciliació inconclús, es converteix en una de les principals causes per les quals l'interés a recuperar la pròpia memòria persisteix en els estrats socials afectats. Les esferes polítiques i acadèmiques se n'han fet ressò i, sobretot, a partir de la promulgació de les lleis de *Memoria Històrica* (2007) i *Memoria Democràtica* (2022), han proliferat les manifestacions culturals que reivindiquen la reconstrucció de la història oficial a partir de les veus que han estat silenciades en els períodes dictatorial i de transició democràtica espanyols.

L'escena valenciana no ha escapat a aquesta tendència, que continua en auge, i la recuperació de la memòria es busca molt particularment a partir de la reivindicació del que Charles E. Ledoux denomina *memòries singulars*. Les memòries singulars contribueixen a completar una història que es considera esbiaixada pel silenciament d'aquells que s'han mostrat contraris a la ideologia imposada; el fet de treure-les a la llum contribueix a promoure un sentiment de justícia i de cohesió grupal que també s'activa amb la posada en escena de les peces a què ens hem referit. Les característiques principals amb què es basteixen les tres obres analitzades són: el fet de partir d'històries reals –la documentació i el rigor històric resideix en la base de l'estructura argumental–, la

ficcionalització de l'experiència narrada —és necessari subjectivitzar la realitat per aconseguir l'espectacularització dels fets— i la voluntat d'evitar el caràcter èpic de les històries proposades per oferir al públic una visió antiheroïca i, per tant, humanitzadora, dels personatges presentats.

Altrament, la subjectivització de la realitat s'aconsegueix mitjançant mecanismes diversos, que varien en cadascuna de les tres peces atenent l'efecte que es desitja aconseguir en el públic receptor. En *La vida inventada de Godofredo Villa*, Sònia Alejo opta per bastir l'esquelet espacial i temporal de l'obra a partir d'un acte d'homenatge oficial del qual Godofredo Villa realment no en va ser el protagonista. Afegir-hi aquest engranatge ficcional permet a la dramaturga posicionar-se i posicionar políticament a Villa i, de retruc, aconseguir un determinat efecte en la recepció de la peça (a favor o en contra del posicionament polític adoptat). Pel que fa a *El que guarda*, Mafalda Bellido se serveix de la tasca humanitària portada a terme per Leoncio Badía, amb l'objecte de reivindicar la necessitat de memòria contra el silenci imposat als vençuts. L'estratègia passa per una escenografia de caràcter costumista en què la fantasmagoria derivada de la pretesa presència de l'ànima dels morts, juntament amb la coordenada temporal —el dia de Tots Sants—, conminen a reivindicar la necessitat d'un enterrament digne per aquells i aquelles que encara romanen a les fosses comunes. Finalment, *Instruccions per a no tenir por si ve la Pastora*, utilitza estratègies pròpies del teatre documental, basades en el testimoniatge audiovisual d'alguns vilatans que van conèixer personalment a Florencio Pla. Mitjançant una escenografia aconventional que conjumina el passat de la Pastora amb el present de les mateixes protagonistes, amb la reivindicació de la història real del protagonista, la peça incideix en diversos elements com el dret a un tracte no discriminatori per raons de sexe, la necessitat de treure a la llum històries quotidianes que van ser transformades, ignorades o silenciades atenent les necessitats del règim i, endemés, la voluntat d'humanitzar un personatge cruelment mitificat.

A tall de cloenda, només volem incidir en el fet que aquestes peces ens han servit per a exemplificar l'auge del tractament de les memòries singulars a través de la literatura dramàtica valenciana actual. El llenguatge teatral es manifesta com un espai òptim per abordar la nostra història recent des de narratives que, a partir de paràmetres sovint no convencionals, pretenen rescabalar-nos dels silencis derivats de la dictadura i la transició per il·luminar els racons foscos d'una època massa grisa. La dramaturgia escrita per dones se suma a aquesta tendència cada vegada amb més força i amb resultats més òptims i estimulants.

Obres citades

- Alejo, S. *La vida inventada de Godofredo Villa*. València: Alupa, 2018.
- Amine, K. "After the 'Years of Lead' in Morocco: Performing the Memory." *New Theatre Quarterly* 32 (2016): 121-141.
- Baum, R. "The Mark, the Gestus, and the Moment of Witnessing." *Theatre Research International* 35 (1) (2010): 43-53.
- Bellido, M. *El que guarda*, 2018. Inèdita. Text cedit per l'autora.
- Cejudo, C. "Leoncio Badia Navarro." *Vidas Enterradas*. Episodio V. SER (Sociedad Española de Radiodifusión) [Podcast], 2018. https://cadenaser.com/programa/2018/12/16/a_vivir_que_son_dos_dias/1544944073_160128.html
- Cuervo, Y. "Actuando como el adversario; la construcción de la memoria: Teatro campesino en el sur de Bolívar, Colombia." *Aletheia* 1 (2011): 1-18.
- Diz, M. L. "Teatro x la Identidad: un escenario para la causa de Abuelas de Plaza de Mayo." *Anagnórisis. Revista de Investigación Teatral* 16 (2017): 172-194.
- Donat, B. "La vida inventada de Godofredo Villa rinde homenaje a los niños de la guerra". *Culturplaza* 03/04/2019. <https://valenciaplaza.com/la-vida-inventada-de-godofredo-villa-rinde-homenaje-a-los-ninos-de-la-guerra>
- Fernández, C. I. "La transmisión de la memoria en el teatro comunitario argentino." *Question* 31 (2011): 1-13.
- Gabarda, V. *Els afusellament al País Valencià (1938-1956)*. València: Publicacions de la Universitat de València, 2007.
- Hirsch, M. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem, 2015.
- Huyssen, A. *En busca de futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Ledoux, C. E. "Les contrats de mémoire, la mémoire culturelle ou le réenchantement du politique." *Cycle les dialogiques du Mémorial de Caen* (2011): 1-9.
- Ley 52/2007, de 26 de diciembre, de Memoria Histórica. BOE núm. 310, 27/12/2007.
- Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática. BOE núm. 252, 20/10/2022, p. 142367 a 142421.
- Marcillas Piquer, I. "Contra l'oblit. Violència, trauma, dol i dignificació en la dramaturgia catalana de la memòria escrita per dones." *eHumanista/IVITRA* 19 (2021): 276-292.
- . *Dramaturgies catalanes. Ètiques i estètiques*. Berlin: Peter Lang, 2022.
- . "Literatura dramàtica i memòria: *La vida inventada de Godofredo Villa*, de Sònia Alejo." En M. I. Corbí Sáez & I. Marcillas-Piquer eds. *De la postmémorie à la mémoire multidirectionnelle. Dialogues de mémoires et constructions identitaires*. Berlin: Peter Lang, 2023. 155-170.
- . "Literatura dramática para la preservación de la memoria en la escena valenciana del siglo XXI: el teatro de Mafalda Bellido." *Boletín GEC: Teorías Literarias y prácticas críticas* 33 (2024): 173-200.
- Mora, P. & A. Alemany. prod. ex. "Florencio Pla Meseguer 'la Pastora' (1917-2004)." *Valentes*. Episodi 23. Temporada 2 [Sèrie documental]. À punt, 2019. https://www.apuntmedia.es/programes/valentes/temporada-2/14-07-2019-teresa-pla-meseguer-1917-2004_134_1392664.html
- Sarlo, B. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Saura-Clares, A. "La memoria del horror: la representación escénica de los campos de concentración." *Revista de Filología Románica* 33 (2016): 191-201.
- Solanas Roig, E. *Florencio Pla "la Pastora", la dignitat robada*. València: Sembra Llibres, 2023.

- Traverso, E. *Le passé, modes d'emploi. Histoire, mémoire, politique*. París: La Fabrique, 2005.
- Vizcarro, N. “*Instruccions per a no tenir por si ve la Pastora*.” En Ramon X. Rosselló (Selecció i pròleg). *Dramatúrgia valenciana contemporània*. Barcelona: Comanegra, 2021 [2028]. 127-158.
- Walker, B. A. *Benedetti, Rosencof, Varela. El teatro como guardián de la memoria colectiva*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.