

KAMCHATKA

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL



Teatro y Violencias de Estado en América Latina y España

Maria Morant Giner ed. n. 23 / 2024

K A M C H A T K A

REVISTA DE ANÁLISIS CULTURAL

TEATRO Y VIOLENCIAS DE ESTADO EN AMÉRICA LATINA Y ESPAÑA

Theater and State violence in Latin America and Spain

Presentación. Teatro y violencias de Estado en América Latina y España 5-20
María Morant Giner

LAS DRAMATURGIAS DE LA MEMORIA EN ESPAÑA Y MÉXICO

Represión y violencia franquista en la escena gallega: el ciclo de la memoria de Teatro do Noroeste 21-45
Diego Rivadulla Costa

De la memoria histórica a la 'memoria de lo real' en la escenificación sobre la dictadura franquista 47-70
Alba Saura-Clares

Memoria y ausencia en el teatro de Alberto Conejero 71-87
Markel Hernández Pérez

La cristalización de la violencia mediante la palabra y su trauma: *Ushuaia* (2017) de Alberto Conejero 89-112
Miriam García Villalba

La "guerra sucia" en México: prácticas de la memoria en la escena del siglo XXI 113-139
Beatriz Aracil Varón

DE LOS FANTASMAS DEL PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL AL ESPECTRO DE LAS MALVINAS

Morfología del encierro: obturación del espacio público y expresionismo en el teatro de Buenos Aires durante la última dictadura militar (1976-1983). El caso de *Visita* (1977) 141-166
Eugenio Scholnicov

Los cuerpos escénicos de la posdictadura argentina en las obras de Pompeyo Audivert y Pablo Caramelo	167-187
Maximiliano de la Puente	
Performance, espectralidad y ritual: <i>ANTIVISITA</i> como dispositivo escénico para representar la ausencia radical	189-215
Mariana Eva Pérez y Miguel María Algranti	
La guerra de Malvinas desde el activismo teatral. La soberanía, la deserción y el rol de los intelectuales en <i>Lógica del naufragio</i> (2012) de Mariano Saba	217-239
Mora Hassid	
Cuerpos y memorias transculturales de la guerra (de Malvinas) en <i>Two Big Black Bags</i> de Julieta Vitullo (2023)	241-261
Verónica Perera	

AFECTOS Y EFECTOS DEL TERRORISMO DE ESTADO EN EL TEATRO CHILENO

Violencia estatal y el teatro chileno durante la dictadura cívico-militar chilena. El caso de la carpa <i>La Feria</i> (1977)	263-282
Matías Alvarado Leyton	
Accessing Traumatic Pasts through Play: Children's Perspectives in Two Chilean Theatre Pieces	283-310
Marin Laufenberg	
"Memory is Not for Sale!" La Venda Sexy and Political Sexual Violence in Chile	311-337
Terri Gordon-Zolov	
Irán 3037. Entrevista a la directora	339-348
Maria Morant Giner	
<i>Irán #3037 [violencia político sexual en dictadura]</i>	349-376
Patricia Artés	

Portada: fotografía de la puesta en escena de *Irán #3037* realizada por Cris Saavedra.

REPRESIÓN Y VIOLENCIA FRANQUISTA EN LA ESCENA GALLEGA: EL CICLO DE LA MEMORIA DE TEATRO DO NOROESTE

Francoist Repression and Violence on Galician Stage: the Memory Cycle of Teatro do Noroeste

DIEGO RIVADULLA COSTA
Universidade da Coruña (España)

diego.rivadulla@udc.gal

Recibido: 20 de abril de 2023

Aceptado: 8 de mayo de 2023

<https://orcid.org/0000-0002-0163-8140>

<https://doi.org/10.7203/KAM.23.26514>

N. 23 (2024): 21-45. ISSN: 2340-1869

RESUMEN: En el contexto de rememoración que Galicia vive desde comienzos de los 2000, han proliferado las prácticas escénicas relacionadas con el pasado traumático de la guerra civil y la dictadura franquista. La compañía Teatro do Noroeste, fundada y dirigida por Eduardo Alonso, ha apostado de manera decidida por el tema a través de un amplio proyecto de recuperación de la memoria sobre las tablas que viene desarrollando a lo largo de las dos últimas décadas. En el marco teórico-metodológico de los estudios de memoria cultural y a partir de la consideración del teatro como práctica memorial, este trabajo pretende ofrecer algunas reflexiones que muestren la relevancia de los trabajos de la memoria en la escena gallega del siglo XXI para, a continuación, analizar el “ciclo de la memoria” de Teatro do Noroeste a través del estudio de las tres obras que abordan de manera más directa la violencia y la represión franquista: *Imperial. Café Cantante* (2006), *Palabras malditas* (2014) y *Estado de gracia* (2016).

PALABRAS CLAVE: teatro gallego, franquismo, represión, violencia, Teatro do Noroeste, Eduardo Alonso.

ABSTRACT: In the context of remembrance that Galicia has been experiencing since the early 2000s, there has been a proliferation of theatrical practices related to the traumatic past of the civil war and Franco's dictatorship. The company Teatro do Noroeste, founded and directed by Eduardo Alonso, has made a firm commitment to the subject through a wide-ranging project of recovery of memory on stage that has been developed over the last two decades. Our work uses the theoretical and methodological framework of Cultural Memory Studies, and is based on the consideration of theatre as a memorial practice. Thus, this paper aims to offer a panoramic approach to the works of memory on the Galician stage in the 21st century, and then to analyse the “memory cycle” of Teatro do Noroeste through the study of the three plays that most directly address the violence and repression of Franco's regime: *Imperial. Café Cantante* (2006), *Palabras malditas* (2014) and *Estado de gracia* (2016).

KEYWORDS: Galician drama, Francoism, repression, violence, Teatro do Noroeste, Eduardo Alonso.

INTRODUCCIÓN: VIOLENCIA, MEMORIA CULTURAL Y TEATRO¹

El golpe militar perpetrado en julio de 1936 contra el gobierno de la Segunda República, cuyo fracaso inicial derivó en un conflicto bélico de tres años de duración en España, al tiempo que su inmediato éxito en zonas como Galicia provocaba una sistemática represión causante de miles de muertes, la prisión y el exilio de parte de la sociedad civil, junto con la consiguiente dictadura de casi cuatro décadas de duración, constituye el acontecimiento más violento y traumático de la historia gallega reciente. En unos pocos días tras la insurrección militar, prácticamente todo el territorio gallego estaba en manos de los sublevados, lo que tuvo como consecuencia inmediata la instauración de un nuevo poder político en Galicia, estructurado sobre dos pilares: “a aplicación práctica dun plan de exterminio contra un grupo humano considerado como inimigo ou perigoso para ese novo poder (e aí, a dimensión xenocida da violencia)” y “a institucionalización da represión como elemento central do funcionamento do novo réxime” (Míguez Macho, 2009: 16). Así lo explica el historiador Antonio Míguez, quien argumenta la necesidad de interpretar en términos de genocidio los procesos de violencia masiva que generó el golpe franquista y el consecuente régimen dictatorial, una campaña de exterminio de los enemigos del nuevo poder que se prolongó mucho más allá de 1939, al menos hasta 1954 –momento hasta el que se mantiene la resistencia en forma de guerrillas armadas–, por no decir que dura hasta el final de la dictadura (Velasco, 2006: 350), basada en una legislación represiva que el franquismo comenzó a aprobar desde el mismo mes de septiembre de 1936 (Máiz, 2004: 25-27).²

Dada la magnitud de los acontecimientos, de la alargada sombra de la guerra civil, de la represión y del silencio y el miedo impuestos por el régimen franquista, la transición de consenso, sin amnesia pero con amnistía, como señaló Josefina Cuesta (2007: 391), no debe sorprendernos que las páginas de aquel pasado no se hayan cerrado aún, especialmente para la parte de la ciudadanía que no ha visto reparados sus derechos o a la que le queda alguien por (des)enterrar, por rescatar de la desaparición. Es ampliamente conocido que en el contexto estatal español hemos asistido, desde finales de los años noventa, siguiendo a Pedro Ruiz (2007: 28), a la constante presencia de un pasado que, a pesar del tiempo transcurrido, se resiste a convertirse en pasado histórico y sigue plenamente vigente, no solo transformado en habitual objeto de estudio, sino frecuentado

¹ La presente investigación ha contado con financiación del programa de Ayudas de apoyo a la etapa de formación postdoctoral (año 2021) de la Consellería de Cultura, Educación e Universidade de la Xunta de Galicia.

² Un panorama general de la represión del 36 en el territorio gallego puede encontrarse en las actas del *I Congreso da Memoria*, celebrado en el año 2004 bajo el título “A represión franquista en Galicia” (VV. AA., 2005).

por los testigos que todavía viven, por los herederos de las víctimas –la denominada “generación de los nietos”–, por los medios de comunicación, por los políticos –conscientes del interés social que la memoria despierta–, pero también por las escritoras y escritores y por los creadores y artistas en general, que procuran nuevas formas de traer al presente los recuerdos y emociones de aquellos acontecimientos traumáticos, rescatándolos del olvido al que habían sido sometidos durante décadas. Como ha sido analizado en otros lugares, desde la entrada en el siglo XXI la sociedad gallega, como la española, se encuentra inmersa en lo que se ha denominado un “boom de memoria”, un contexto de rememoración caracterizado por la creciente presencia del pasado incómodo y/o violento colectivo en la esfera pública, por las reivindicaciones del movimiento asociativo memorialista o por la puesta en marcha de políticas de memoria desde las instituciones estatales, autonómicas y locales gobernadas por la izquierda. Se trata, en suma, de un clima de interés y debate en torno a la recuperación de la memoria histórica que en el ámbito literario-cultural está marcado por la proliferación de obras, fundamentalmente narrativas y dramáticas, que en alguna medida pretenden contribuir al fenómeno social, extraliterario, abordando aspectos de aquel pasado silenciados u olvidados (Rivadulla Costa, 2021) e identificándose con los propios principios del movimiento memorialista.³

Con todo, aunque la singularidad que supone el hecho de no haber existido guerra civil como tal, sino represión –y resistencia–, convierte a Galicia en un caso peculiar en la recuperación de la memoria de los traumas colectivos frente a otros territorios del Estado español (Rodríguez Gallardo, 2007: 69), la preocupación por el pasado traumático reciente no se reduce al contexto gallego ni estatal sino que, por el contrario, la memoria se ha convertido en tema de debate transnacional, especialmente influido por la gestión del recuerdo del Holocausto, en una especie de culto o religión civil en el mundo occidental desde finales del siglo pasado (Traverso, 2007), hasta el punto de que algunos especialistas como Huyssen hablaban a comienzos del nuevo milenio del surgimiento de una “cultura de la memoria” a nivel global:

Uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales, un giro hacia el pasado que contrasta de manera notable con la tendencia a privilegiar el futuro, tan característica de las primeras décadas de la modernidad del siglo XX (Huyssen, 2002: 13).

³ La razón de ser del asociacionismo de carácter memorialista podría sintetizarse como sigue: “Reparar la dignidad y derechos de las víctimas, terminar con la impunidad de los crímenes de la dictadura y recuperar una memoria histórica que ponga en valor lo que supuso para España la segunda República y la constitución de 1931 son los principales objetivos del movimiento memorialista. En otros términos, recuperar memoria para construir democracia” (Escudero, Campelo, Pérez y Silva, 2013: 8).

Como consecuencia y parte de estos debates emergieron en el mundo académico los denominados *Cultural Memory Studies*, para ocuparse de las dinámicas de la cultura de la memoria en diversos ámbitos y de las interrelaciones entre pasados traumáticos o violentos, cultura, identidad y medios de comunicación (Erll y Nünning, 2016: 261). La memoria cultural, tal como es concebida en el ámbito de los estudios culturales por especialistas como Astrid Erll, “permite dar cuenta del vínculo activo y constante entre pasado y presente”, al tiempo que hace hincapié en el carácter colectivo, medidado y vicario de las memorias compartidas, constituyendo “un proceso performativo y dinámico llevado a cabo tanto por individuos como por grupos a través de prácticas memoriales” (Santamaría, 2018: 284). En este sentido, la memoria cultural exige la existencia de medios (de memoria) que construyan versiones del pasado (Erll, 2011: 120) –entre los que los literarios y, especialmente, las novelas han ocupado una posición privilegiada– y, en ocasiones, la participación de agentes sociales que Elisabeth Jelin (2018: 161) denomina “emprendedores de memoria”:

Entendemos por tales a las personas o grupos que llevan adelante iniciativas relacionadas con las memorias de pasados de violencia política [...] generando participación y liderando una tarea colectiva de rememoración/commemoración. El emprendedor o emprendedora es un generador de proyectos memoriales, de ideas y expresiones que entran en la esfera pública, a menudo en lucha con otras interpretaciones, otros sentidos del pasado y otras iniciativas memoriales.

En cuanto a la participación del teatro en las culturas de la memoria, el arte dramático ha sido analizado desde esta perspectiva por especialistas como Guzmán (2012), Amo (2014), García Martínez (2016) o Floeck (2006, 2019). En la estela de teóricos precursores en el campo de los *Memory Studies* como Halbwachs o Assmann, el hispanista alemán resalta el papel que el teatro puede adquirir en la rememoración del pasado reciente y como “medio privilegiado en la construcción de las memorias e identidades colectivas” (Floeck, 2006: 191). Para Abuín (2016: 277), desde la perspectiva de la oralidad, el teatro es un lugar de memoria, en términos de Pierre Nora, pues “se constituye en un acto resistente de oralidad que restituye el pasado a la vez que fundamenta una estructura escénica que implica irremediamente al espectador en el presente”. Y, por su parte, García Martínez atribuye al teatro un potencial específico como medio de memoria, que radica en su definición como arte espectacular y, más concretamente, en la “situación particular de la representación teatral, que celebra el acto del recuerdo no sólo en una colectividad e inmediatez especial sino también en una experiencia plurimedial inherente a toda puesta en escena” (García Martínez, 2016: 51). La colectividad se refiere, según la investigadora, a “la situación simultánea y colectiva de producción y recepción”,

que “posibilita e intensifica formas de comunicación y memoria colectivas que, en cierta medida, favorecen la reflexión colectiva de las mismas” (García Martínez, 2016: 86); y, en lo que respecta a la plurimedialidad, a diferencia de la experiencia lectora de un texto dramático o narrativo memorialístico, “el drama proporciona al espectador una plasmación estética de la memoria como vivencia multisensorial y afectiva durante la representación teatral” (García Martínez, 2016: 88).

A partir de tales presupuestos, este trabajo pretende ofrecer una aproximación a los trabajos de la memoria en la escena gallega contemporánea en relación con la violencia y la represión franquista. Lo haremos a partir del análisis de las propuestas de Teatro do Noroeste, la compañía que, a nuestro parecer, ha apostado de manera más decidida por subir a las tablas historias relacionadas con la guerra civil y la dictadura. Para ello, nos referiremos a la significativa presencia de la memoria histórica en el sistema teatral gallego a lo largo de las dos últimas décadas y, a continuación, estudiaremos las características del “ciclo de la memoria” de la compañía encabezada por el dramaturgo y director de escena Eduardo Alonso⁴, centrándonos en tres de las cinco obras que lo conforman –*Imperial. Café Cantante* (2006), *Palabras malditas* (2014) y *Estado de grazza* (2016) –, con el fin de dilucidar su contribución a la configuración de la memoria cultural de la represión franquista en la Galicia del siglo XXI.

TRABAJOS DE LA MEMORIA SOBRE LAS TABLAS GALLEGAS: EL CASO DE TEATRO DO NOROESTE

En un trabajo previo (Rivadulla Costa, 2022) ofrecimos una primera tentativa de catálogo de títulos de teatro gallego sobre la guerra civil y la dictadura, cuyo orden cronológico ponía de manifiesto la proliferación de textos dramáticos y, muy especialmente, de espectáculos teatrales sobre la memoria en Galicia a partir del año 2000. Con todo, conviene aclarar que, del mismo modo que sucede con el *boom* narrativo de la memoria producido a inicios de siglo (Rivadulla Costa, 2021: 190), tampoco en la dramaturgia esta eclosión memorialística es exclusiva del ámbito gallego, sino que se trata de un proceso

4 Eduardo Alonso (Vigo, 1948) inició su trayectoria teatral en 1965, cofundando diversas compañías como Teatro Zoo de Madrid (1970), Teatro Andrómena (1979) o Teatro do Estaribel (1980-1981). En 1984 fue el encargado de la puesta en marcha del Centro Dramático Galego, convirtiéndose en su primer director. Ha dirigido más de cincuenta espectáculos a lo largo de su carrera y es autor de numerosos textos, la mayoría de los cuales fueron llevados a escena por la compañía de la que es miembro fundador, Teatro do Noroeste. Ha recibido galardones como el Premio Compostela en 1992, varios premios María Casares, el premio Cultura a las artes escénicas, concedido por la Xunta de Galicia, o el Premio de Honra Marisa Soto, que la Asociación de Actores e Actrices de Galicia le otorgó en 2017 en reconocimiento a su trayectoria y papel en el proceso de profesionalización del teatro gallego. En la actualidad es vicepresidente de la Academia Galega de Teatro. Para una primera aproximación a la dramaturgia de Alonso y a su lugar en la historia del teatro gallego, véase Vieites (2017). Para una síntesis de su trayectoria puede consultarse la “Nota teatrológica” que acompaña al texto de *Palabras malditas* (Alonso, 2015: 93-94).

que podríamos considerar intersistémico, pues se da en otros sistemas teatrales del ámbito estatal, como el español o el catalán, en torno a las mismas fechas, como muestran algunos de los trabajos anteriormente citados (Floeck, 2006; Guzmán 2012; Sansano 2022). Además de evidenciar la influencia del contexto de rememoración y del fenómeno social de recuperación de la memoria histórica en el propio hecho teatral, así como el interés de los y las dramaturgos/as, directores/as y programadores/as gallegos/as por recuperar y/o reivindicar el pasado traumático colectivo, el mencionado inventario de obras reflejaba el carácter intergeneracional de los trabajos escénicos de la memoria, desde el punto de vista de los agentes implicados, así como la participación en la tarea tanto de grupos profesionales cuanto del teatro amateur (Rivadulla Costa, 2022: 841). Si bien las limitaciones espaciales impiden ofrecer aquí un panorama completo del teatro gallego de la memoria en el siglo XXI, trataremos de esbozar algunas claves del mismo en las líneas que siguen.

Son muchas las compañías que a lo largo de las dos últimas décadas han llevado a las tablas episodios concretos relacionados con los efectos inmediatos de la sublevación militar del 36 contra la Segunda República y el proyecto político-social que esta representaba, con la represión franquista, con la resistencia antifranquista o con la repercusión y gestión de todos esos acontecimientos que conforman la historia del siglo XX por parte de la sociedad gallega de la época democrática: los traumas sin resolver, la desmemoria, la negación y recuperación de la memoria, los secretos ocultos o las heridas abiertas, cuestiones que son abordadas desde planos temporales que abarcan desde los años sesenta hasta la actualidad más inmediata, desde donde se reconstruye o alude al pasado de la guerra y la posguerra, fundamentalmente. Entre los asuntos generales referidos, abordados escénicamente tanto a través de personajes históricos, procedentes de la realidad fáctica, como ficcionales, y de las historias particulares de unos y otros, la violencia ejercida por el franquismo constituye una línea dramática prioritaria. Propuestas como *Memoria de Helena e María* (2010) de Teatro do Atlántico, a partir del premiado texto de Roberto Salgueiro, *Conversas na cuneta mentres a vida pasa alá fóra* (2008) del grupo aficionado O Trasnovo Teatro, *Voaxa e Carmín* (2016), de la autoría de Esther Carrodegas y escenificada por Butacazero, o *Memoria do 36: da República á Guerra Civil* (2005) de Teatro do Atlántico, entre otras muchas, abordan la represión sufrida por los republicanos, o por sectores sociales específicos como el de las mujeres, desde la perspectiva de las víctimas o de la de sus descendientes, que asumen el protagonismo de las obras para trasladar sus experiencias a los espectadores, en muchos casos a través del testimonio o de la rememoración escenificada.

La variedad de temas que estos y otros espectáculos abordan va acompañada, asimismo, de una gran diversidad genérica, que engloba la comedia de *Hendaya, mon amour*

(2007) de Bacana Teatro, con autoría y dirección de Xulio Abonjo, o de *Historias tricolores ou de como aqueles animalíños proclamaron a república* (2008) de Cándido Pazó; el teatro documento en *O péndulo* (2022) de Inversa Teatro, escrita por Marta Pérez y Ernesto Is, o *A lúa vai encuberta* (2021), montaje de Incendaria y A Quinta do Cuadrante a partir del texto de Manuel María y la dramaturgia de Vanesa Sotelo; el drama, por el que apuestan la mencionada *Memoria de Helena e María* o *A Lola* (2017), obra escrita por Manuel Ayán y representada por Avelaíña Teatro; el género musical, con ejemplos como *Castronós. O Baile* (2007) de Factoría Teatro –escrita por Xavier Picallo y dirigida por Xoán Cejudo–; el posdrama de la aludida *Voaxa e Carmín* o de *Despois das ondas* (2019), también llevada a escena por ButacaZero a partir del texto de Is; además del teatro infanto-juvenil, con títulos como *Con Franco nun armario* (2009), de Bernardino Graña, y del microteatro, con ejemplos como *Un biolo na noite* (2022) de Ana Abad de Larriva, entre otros, lo que revela la vitalidad de los trabajos de la memoria histórica en las tablas gallegas en los últimos tiempos.

Más allá del enorme aumento de títulos a partir del 2000 y de la destacada diversificación temática y formal de los mismos, otro síntoma que evidencia la participación de la escena gallega en el *boom* memorialístico es, a nuestro parecer, la recurrente adaptación de obras canónicas de la narrativa de la memoria, por un lado, y de obras dramáticas en otros idiomas que habían resultado exitosas en sus respectivos sistemas teatrales, por el otro. En el primer caso encontramos ejemplos como *Querido Tomás* de Xosé Neira Vilas, adaptada por Noelia Toledano en 2016, u *Os mortos daquel verán* de Carlos Casares, de la cual Talía Teatro propuso una aproximación escénica en 2017 –ambas en colaboración con el Centro Dramático Galego–, como también la escenificación de los exitosos textos de Manuel Rivas *O lapis do carpinteiro* –en 2000– y *A lingua das bolboretas* –en 2020– de la mano de la compañía Sarabela Teatro. En lo que se refiere a las versiones de producciones teatrales traducidas al gallego, podríamos destacar *A paz do crepúsculo*, de Itziar Pascual, adaptada por Pazó para Talía Teatro en el año 2003, *A avoa Sol e as trece rosas*, obra juvenil de Maxi de Diego versionada por Teatro Filigrana en 2009, *O florido pénsil*, basada en el libro de Andrés Sopena, de la que realizaron montajes en Galicia Eme2 y Teatro do Vilar en 2011 y 2015, respectivamente, a partir de la adaptación escénica que había hecho la compañía vasca Tanttaka Teatroa, o los dramas de la memoria de Laila Ripoll *Atra Bile*, representado por Teatro de Ningures en 2011, y *Os nenos perdidos*, de la mano de DameCuerdaQueTeatro en 2015.

Del mismo modo, la emergencia de la memoria en el espacio público y su influencia en el ámbito teatral se deja notar tanto en los palmareses de los diferentes certámenes y premios de arte dramático como en las programaciones de los teatros y festivales a lo largo de las dos últimas décadas. A modo de ejemplo, los Premios María Casares otor-

gados por la Asociación de Actores y Actrices de Galicia (AAAG) han reconocido a espectáculos memorialísticos en sus diversas categorías y ediciones, como *O heroe* (2005) de Sarabela Teatro, *Foucellas* (2016) de Talía Teatro o el propio *Imperial: Café Cantante* de Teatro do Noroeste. Igualmente, en los programas de dos de los principales festivales de teatro celebrados anualmente en Galicia, la histórica Mostra Internacional de Teatro de Ribadavia y el Festival Internacional Outono de Teatro de Carballo, la presencia de obras sobre la guerra civil o la posguerra –gallegas, pero también de ámbito estatal e internacional– ha sido especialmente significativa en ediciones como las del 2006, declarado por la Xunta de Galicia “Ano da Memoria” en conmemoración de los 70 años del golpe de Estado, como reflejan los titulares sobre la MIT y el FIOT aparecidas en la prensa cultural del momento: “Mostra Teatral de Ribadavia 2006. Memoria e recuperación” (*Tempos Novos*, III) o “O outono de teatro bota unha ollada á guerra civil” (*A Nosa Terra*, I.240).⁵

En este contexto, si hay una compañía gallega que merece el calificativo de “empresadora de la memoria”, por haber contribuido más que ninguna otra desde las tablas a la configuración de la memoria cultural de la guerra civil y el franquismo en la Galicia actual, es Teatro do Noroeste. Fundada por Eduardo Alonso y la actriz Luma Gómez en 1987, no sólo es uno de los grupos profesionales más consolidados y que cuenta con una de las trayectorias más largas y fructíferas del sistema teatral gallego, sino que a lo largo de sus más de 30 años de vida ha emprendido y desarrollado un proyecto memorial prolongado en el tiempo, apostando por la recuperación de la memoria traumática en la escena gallega a través de la producción de hasta cinco espectáculos sobre el tema entre los años 2006 y 2022, todos ellos dirigidos por Alonso a partir de textos de su propia autoría. A los títulos ya mencionados en la introducción de este artículo, *Imperial. Café Cantante* (2006), *Palabras malditas* (2014) y *Estado de grazza* (2017), habría que añadir por tanto aún *Glass City. Cidade de cristal* (2009), una comedia musical que evoca la sociedad franquista de 1958 a través de las relaciones entre militares, políticos y familias de la alta burguesía coruñesa, y *Último verán en Santa Cristina*, drama en dos tiempos estrenado a comienzos de 2022, donde Alonso vuelve a poner el foco en la dictadura mediante un protagonista adulto que revive desde la escena su niñez en los años 60, al tiempo que descubre en unas cartas la historia de amor entre su madre, esposa de un militar del

5 Y a lo anterior habría que sumar todavía el surgimiento de eventos específicos como el Certamen Microteatro da Memoria, impulsado anualmente por la Deputación de Pontevedra y la Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia desde hace tres años, la gala teatral “Meirás: Por un pazo público”, organizada por la Deputación da Coruña en 2018 como parte del movimiento reivindicativo para la recuperación del pazo de Meirás como bien público estatal, o el ciclo de teatro “Barracas”, una iniciativa del año 2022 puesta también en marcha por la institución provincial pontevedresa.

régimen, y un temido guerrillero antifranquista.⁶

Conviene señalar que fue Manuel Vieites (2017a: 14) quien primero habló de un “ciclo da memoria histórica” en la dramaturgia de Eduardo Alonso, en referencia a las piezas dramáticas que en aquella altura el autor había escrito sobre el tema, las cuales dan cuenta, para el especialista, del “poder dun teatro comprometido co presente, cada día máis urxente” (Vieites, 2017b: 8), colocando así el foco en la interacción entre pasado y presente intrínseca de la memoria cultural y de los medios que la configuran (Erll, 2011). Y a ese compromiso alude también Villalaín (2006: 15) al apuntar que, para Alonso, “o teatro é unha actividade artística e sociopolítica que se concibe coma un fin en si mesma”, concepción que explicaría en buena medida la tarea de rememoración y el emprendimiento de trabajos de la memoria en escena por parte del director. Preguntado al respecto, el dramaturgo reconoce que la memoria constituye una línea consciente de trabajo, y ratifica tanto el compromiso ético del que parte su creación artística como la intención de participar con su obra en el debate público en torno al pasado, señalando que el teatro no puede ser ajeno a la represión “feroz” y prolongada llevada a cabo por el franquismo.⁷ Así lo considera igualmente la dramaturga y actriz Imma António en el prólogo dialogado que escribe para *Glass City*, en el que se refiere al compromiso de Alonso con la historicidad de sus textos y, en relación con esto, a la batalla que este libra a la hora de escribir teatro, una “pequena, diminuta batalla”: “A Batalla da Memoria” (António, 2009: 14).

En ese sentido, las cinco obras que conforman el ciclo de la memoria de Teatro do Noroeste abordan las distintas dimensiones de la violencia franquista en Galicia y en España a lo largo de 40 años, al situarse sus respectivas acciones dramáticas, desde el punto de vista histórico o temporal, en diversos momentos de la guerra civil y la dictadura de Franco, que abarcan desde el año 1936 al 1975. Así, a través de diferentes historias con una importante base documental, protagonizadas por personajes anónimos de carácter ficcional, la compañía ofrece en sus propuestas escénicas un panorama de la represión llevada a cabo por el franquismo en el territorio gallego desde antes incluso de su ins-

6 Esto a pesar de que el dramaturgo había sugerido cinco años atrás, durante la presentación de *Estado de grazas*, que aquel sería probablemente el último “espectáculo da memoria histórica” realizado por la compañía.

7 En sus propias palabras: “Non sei se é posible a reparación das vítimas. Coido que non hai a posibilidade da reparación, pero polo menos que se proxecte luz e taquígrafos sobre os feitos acontecidos e se recuperen as historias voluntariamente silenciadas. Se non pasamos polo noso pasado nunca saberemos quen somos. Hai que ter en conta que en Galiza case non houbo guerra civil, pero houbo unha represión feroz que durou moitos anos, moitos. ¿Como iso foi posible? ¿Como é posible que uns seres humanos se comporten dese xeito con outros seres humanos? E foron os nosos pais ou avós, ou sexa fomos nós. O teatro non pode ser alleo a iso”. Esta y otras declaraciones de Alonso recogidas a lo largo del artículo proceden de una entrevista inédita que tuvimos ocasión de realizarle al dramaturgo a través del correo electrónico (Alonso, 2020), por lo que agradecemos su inestimable colaboración.

titucionalización como pilar del régimen tras el triunfo del golpe de Estado. Por otra parte, en *Glass City* y *Último verán en Santa Cristina* hay espacio también para escenificar la memoria de la resistencia antifranquista, a través de la actividad guerrillera o de un intento de atentado contra el dictador, si bien hemos decidido prescindir del comentario extendido de ambas por no ser esta la cuestión central del artículo.⁸ Además, como veremos en lo que sigue, la variedad genérica de las propuestas escénicas de Teatro do Noroeste y el diferente tono de las mismas, que va de la comedia al drama, posibilita alcanzar y/o implicar a un rango de espectadores más amplio, con lo que el proyecto memorial, en términos de Jelin (2018), estaría en condiciones de lograr una mayor repercusión en la esfera pública en la que se emprende.

EL CICLO DE LA MEMORIA DE TEATRO DO NOROESTE: TRES DRAMATURGIAS DE LA REPRESIÓN

Imperial: Café cantante: el prelude de la violencia del 36

El 10 de octubre de 2006 Teatro do Noroeste estrenaba en el Teatro Principal de Santiago de Compostela *Imperial: Café cantante. Vigo 1936*, una obra escrita y dirigida por Eduardo Alonso que se anunciaba como la primera superproducción musical del teatro gallego y que contaría con una larga gira por Galicia en los meses sucesivos⁹. El momento no podía ser más propicio para la presentación de un innovador espectáculo que reconstruía los días previos a la sublevación militar de julio de 1936 en la ciudad de Vigo, pues nos encontrábamos en pleno Año de la Memoria y tanto las iniciativas conmemorativas como los debates sobre la recuperación de la memoria histórica ocupaban el centro de la esfera pública. En el prólogo que acompaña a la edición del texto dramático de Alonso, publicado a finales de ese mismo año en formato libro-cedé por la editorial Espiral Maior, López Silva alude directamente a este propicio contexto en relación con la obra:

“Memoria” é unha palabra especial, quizais comprometida, neste agosto de 2006 no que sacamos das fosas comúns os mortos do 36 e no que, case por iniciativa governamental, decidimos mirar atrás con vontade de entender que aconteceu antes, durante e despois da Guerra Civil. Xusta-

8 Puede verse más información sobre ambos espectáculos en la [página web](#) de la compañía.

9 Sobre la concepción del espectáculo como superproducción con voluntad de llegar a todos los públicos por parte de la compañía, véase el reportaje publicado en el portal culturagalega.org. El éxito de la propuesta no solo fue avalado por el extenso número de funciones realizadas, las cuales pueden consultarse en la página web de Teatro do Noroeste, sino que la obra resultó vencedora en varias de las categorías de los Premios María Casares de 2007, erigiéndose en la gran triunfadora de aquella edición: Mejor texto original, Mejor Escenografía, Mejor Iluminación, Mejor Música original y Mejor Vestuario.

mente a guerra é a ameaza constante en *Imperial Café Cantante*; beirea o argumento coma unha fantasma cuxa presenza albiscan os personaxes, mais sen imaxinaren as consecuencias (López Silva, 2006: 10).

Aunque no esté ambientada en el trienio bélico propiamente dicho, sino que el tiempo dramático se corresponde con las semanas previas al golpe de Estado del 18 de julio del 36, lo cierto es que *Imperial* constituye, en gran medida, una obra sobre la guerra civil. Toda la acción dramática está compuesta por elementos y tramas que funcionan como un mal presagio, conformando un oscuro prólogo anunciador de un futuro inmediato que se presiente inevitable¹⁰ y en el que hay, no obstante, espacio para los sueños, el amor y, sobre todo, para la música. El escenario de tales sucesos es el Imperial, un café musical recreado escenográficamente sobre el palco –con sus mesas, su barra y su propio escenario– que lucha por mantener el prestigio de antaño ante la competencia de los nuevos locales que copan la noche viguesa. Con tal objetivo, Dona Maruxa, la regente, contrata a una cantante portuguesa de fados, María das Neves, cuya llegada desde Lisboa revoluciona el día a día del local.¹¹ Los empleados, los músicos y los clientes del Imperial completan el elenco de personajes. Entre ellos sobresalen Mingos, un camarero que ahorra para comprar un pasaje que lo lleve a Buenos Aires en uno de los transatlánticos atracados en el puerto de Vigo, el “Esperanza”, en la procura de una vida mejor; Rosiña, ingenua camarera y cantante enamorada de Mingos; Luciano, jefe de los músicos y militante anarquista que mantiene una relación sentimental con Maruxa; los clientes habituales del cabaré Don lordi, empresario catalán, y Alfredo, joven falangista hijo de la alta burguesía de la ciudad, según indica el propio *dramatis personae*; y, finalmente, Franz, un alemán integrante de la formación musical.

La acción de las dieciséis escenas de que se compone la obra giran en torno a las historias personales de cada uno de estos personajes, que se van desarrollando entre las mesas del Imperial al tiempo que en las calles el ambiente se vuelve cada vez más enrarecido y hostil. Por su parte, las actuaciones musicales que suceden en el escenario del cabaret se intercalan entre las escenas dialogadas de forma que su contenido, esto es, las letras de los temas cantados, tienen relación directa con lo que sucede debajo de ese tablado.¹² El inicio del espectáculo está marcado por la llegada de la fadista María

10 A la acción como “preludio dese 18 de xullo de 1936 que se aproxima inexorábel desde as primeiras escenas da obra” se refirió también López Silva (2006: 11) en el prólogo ya citado.

11 Conviene mencionar que tanto este personaje como el de Porfirio, ayudante de la artista, hablan en portugués, de manera que son habituales los diálogos bilingües en escena, entre ellos y el resto del elenco que se expresa en lengua gallega.

12 El tono de las canciones es, generalmente, humorístico y sexual, como corresponde al lugar, aunque también hay espacio para los temas de amor. Si en la primera escena Dona Maruxa, Rosiña e Mingos cantan “Veña ao Café Imperial” a modo de invitación y bienvenida al local, la primera actuación de la fadista contiene su presentación en el cabaret vigués: “Para enamorar os homens / para amolar as mul-

das Neves, su estreno como nueva estrella del café y su atractivo para los hombres, que hace que tanto Mingos como Don Iordi se vuelvan inmediatamente locos por ella. Este último, mientras se ve obligado a lidiar con la huelga de los operarios de su factoría de conservas, que le reclaman mejores condiciones laborales, adquiere una mina de estaño y volframio y comienza a procurar aliados ante la oportunidad de negocio que se le presenta: la venta del mineral a las potencias europeas para la fabricación de armas. Tanto Franz como el ayudante de María, e incluso la propia cantante, muy bien relacionada, no dudan en implicarse en el proyecto, estableciendo contactos con el embajador alemán y el cónsul inglés en Lisboa. Según las noticias de Don Iordi, Alemania está iniciando una carrera armamentística y la alianza italo-germano parece inminente: “[O] volframio acaba de transformarse nun mineral estratéxico, posto que a aliaxe deste co ferro dá o aceiro máis duro que existe. O aceiro preciso para a balística e para os carros de combate. A guerra, Franz, o mellor negocio, a guerra! A industria do futuro” (Alonso, 2006: 40).

Mientras en el café se producen los contactos necesarios para la puesta en marcha del negocio “de la guerra”, a través de los personajes que entran y salen del local vamos sabiendo que las armas circulan ya con creciente asiduidad por la ciudad de Vigo. Los diálogos que se suceden entre los clientes y empleados del Imperial dan cuenta de una polarización social cada vez mayor en la urbe gallega, por la que unos y otros se muestran inquietos: llegan noticias de las revueltas obreras en las grandes ciudades españolas al tiempo que los sindicatos llaman a la huelga y los operarios del puerto vigués organizan piquetes por toda la ciudad; los enfrentamientos entre los anarquistas y los miembros de Falange, recientemente ilegalizada por el gobierno del Frente Popular, son constantes; y comienzan a producirse algunos asesinatos que marcarán el devenir de los acontecimientos. Como ya adelantamos, desde el punto de vista ideológico son Luciano y Alfredo quienes encarnan, a través de sus discursos, las posiciones anarquista y fascista, respectivamente, remarcadas por la diferencia de clase entre uno y otro, reivindicando ambos además en sus intervenciones las acciones que están llevando a cabo los suyos en las calles.¹³ Así, a través de los enfrentamientos verbales y la tensión entre ellos cada vez que coinciden en el café se representa metonímicamente el clima de violencia en el exterior del mismo, escenificándose las confrontaciones entre falangistas y sindicalistas, mientras que el resto de personajes ocupan posiciones políticamente neutrales, preocupados por sus propios asuntos amorosos o económicos, según el caso¹⁴.

heres / aquí chega a portuguesa / Maria, Maria das Neves” (Alonso, 2006: 46).

¹³ “En ourense xa liquidamos un comunista e un anarquista [...] Esta mañá, cando os folguistas pasaban por embaixo da súa casa, don Miguel Cuervo púxose nervioso e disparou. Un obreiro morto, Que se foda” (Alonso, 2006: 54), comenta Alfredo en la sexta escena.

¹⁴ Entre otras muchas, la frase “deixádevos de políticas” (Alonso, 2006: 28), puesta en boca de Dona Maruxa cuando Luciano y Mingos conversan sobre la situación del país en el inicio de la obra, pone de

No será hasta la parte final de la obra cuando las armas logren traspasar las puertas del cabaret, de manera que su presencia pase de verbalizarse a materializarse sobre el escenario de la mano de los mencionados personajes, y con ellas la violencia física y la sangre. Cuando los rumores sobre la preparación de un golpe de Estado aumentan, los anarquistas requisan pistolas y escopetas por las casas para estar preparados y Luciano convence a Dona Maruxa para que le permita esconderlas en el local. En la penúltima escena, Alfredo entra borracho proclamando que “chegou a nosa hora” (Alonso, 2006: 95), y apunta con una pistola al músico anarquista con la intención de dispararle. No obstante, es Mingos, en el momento en el que intenta detener la catástrofe, quien resulta alcanzado por la bala, muriendo en el acto y consumándose así la tragedia. El suceso constituye un punto de inflexión que marca el final de la obra y el inicio de la guerra civil: la muerte del camarero a manos del falangista que está fuera de sí por los efectos del alcohol funciona como símbolo de las numerosas víctimas inocentes que se verán atravesadas por ella y morirán por causa de la sinrazón, a manos de fascistas movidos por la sed de venganza. Del mismo modo que el conflicto de la obra anuncia y anticipa la violenta guerra inminente que vivirá el país, el desenlace mortal plasma escénicamente el fin de la “Galiza republicana”, a la que cantaba María das Neves poco después de su llegada.¹⁵

El retrato microhistórico que Alonso y Teatro do Noroeste logran componer a través del universo escénico del Imperial y de los personajes que lo habitan movidos por historias personales, conformando una acción que podríamos calificar de coral, se complementa con un retrato contextual en el que abundan las referencias históricas concretas –desde el discurso pronunciado por Primo de Rivera en Vilagarcía que Alfredo evoca a la noticia del asesinato de Calvo Sotelo el 13 de julio del 36, pasando por las huelgas del puerto vigués o la campaña del Estatuto de Autonomía gallego–, y que no solo sirve como telón de fondo, sino que constituye tanto el tema sobre el que giran buena parte de los diálogos cuanto el condicionante de muchas de las acciones. La obra recupera, gracias a la combinación de realidad histórica y material ficcional, la memoria colectiva del final de la Segunda República en la ciudad olívica al tiempo que integra el contexto estatal e incorpora una dimensión transnacional al citar a Hitler, Mussolini u Oliveira Salazar –todos ellos líderes de referencia para Alfredo– e introducir el tema del negocio del volframio y su incipiente desarrollo en Galicia, asunto que sería abordado en numerosas ocasiones desde el ámbito literario, especialmente desde la narrativa de ficción, en los años posteriores. El innovador tratamiento del violento pasado colectivo a través

manifesto la actitud apolítica de la mayoría de personajes.

¹⁵ En el tema interpretado en la escena 9, el personaje, que procede de un contexto dictatorial, muestra su alegría por estar en la Galicia de la República, cantando “que viva o povo galego / o povo republicano” (Alonso, 2006: 65).

del género musical, que en algunas ocasiones se aproxima más a la comedia de enredo y en otras al drama –fundamentalmente en su desenlace–, persigue el objetivo, formulado por el propio Alonso, de crear espectáculos para el gran público, y responde a la premisa brechtiana basada en la idea del empleo de géneros populares para introducir temas comprometidos desde el punto de vista ideológico, como el propio autor reconoce (Alonso, 2020).

***Palabras malditas*: el genocidio franquista de posguerra**

En el año 2016 Teatro do Noroeste presentaba un nuevo montaje bajo el título *Palabras malditas*, a partir de un texto escrito por Eduardo Alonso por el que el autor había recibido un accésit en el Premio Lope de Vega, concedido por el Ayuntamiento de Madrid.¹⁶ Aquel reconocimiento posibilitó que el Teatro Español programase la obra de manera ininterrumpida durante varias semanas en Madrid, cosechando un notable éxito,¹⁷ a lo que se sumaron las numerosas funciones realizadas en su versión original en gallego en los teatros de las principales ciudades de Galicia. Aunque *Palabras malditas* era un espectáculo de menor formato que los previos *Imperial* o *Glass City*, concebido para solo cuatro intérpretes y con una escenografía mucho más sencilla, en lo que se refiere a su estructura dramática es con probabilidad la obra que presenta mayor complejidad.¹⁸ Esta viene dada, fundamentalmente, por la combinación de dos planos temporales, esto es, la alternancia en la acción dramática de un presente localizado en los años ochenta y un pasado que se corresponde con la época de la posguerra, concretamente el año 1940. Al comienzo del espectáculo, tras el fallecimiento de Franco y el regreso de la democracia a España, la afamada escritora Clara Campos vuelve de México para recibir un importante premio literario. En el contexto de una entrevista que tiene lugar en una cafetería, ante una periodista, rememora su juventud en una pensión de A Coruña de posguerra, donde ejercía de prostituta, revelando un inesperado secreto: parte de la poesía publicada a lo largo de su vida, aquella firmada con el pseudónimo de Vicente Rincón, en realidad no

¹⁶ Con el fin de presentarse al certamen, el dramaturgo tradujo el texto del gallego al castellano, siendo luego publicado en este idioma por la revista *ADE-Teatro* en su número 154 (Alonso, 2015). La versión en lengua gallega de la obra no ha sido editada por el momento.

¹⁷ Teatro do Noroeste aprovechó la nueva experiencia profesional que suponía para el grupo la posibilidad de realizar funciones consecutivas en un mismo espacio a lo largo de aproximadamente un mes, e incluso de mantener encuentros con el público madrileño posteriores a las representaciones, donde pudieron conocer de primera mano su opinión. Tal y como el director afirma, y de esto da buena cuenta la hemeroteca, la compañía recibió por este espectáculo las mejores críticas de toda su trayectoria (Alonso, 2020).

¹⁸ Además de los tres actores que interpretan a los protagonistas, aparece ocasionalmente en escena una cuarta actriz, Imma Antón, para interpretar a la camarera en las escenas que tienen lugar en la cafetería.

era suya, sino de un misterioso personaje de quien tomó prestado el nombre.

A partir de esa escena inicial, mientras Campos comienza a contar su historia, la acción se traslada a la habitación de la pensión coruñesa de comienzos de la década de cuarenta, donde conocemos a Vicente, un nuevo inquilino que llega escapando de los falangistas que lo persiguen. En las escenas siguientes asistimos a la escenificación de la historia entre este profesor huido y la propia Clara, que se encuentran en el dormitorio del primero y van construyendo una intensa relación –de apoyo mutuo y amistad, aunque por momentos parece ir más allá de eso–, marcada por el amor que ambos profesan a la literatura: Vicente le da a conocer a la prostituta los poetas franceses a los que él traduce, al tiempo que la inicia en la creación poética, en la que ella irá evolucionando hasta convertirse en la gran escritora que el espectador conoce ya. Completa el elenco el personaje de Ermitas, que introduce otra línea de acción complementaria.¹⁹ Encargada accidental de la pensión, vive preocupada por su hijo, preso por “roxo” al comienzo de la guerra y de quien ahora recibe cartas desde Cuelgamuros, donde está retenido construyendo el futuro mausoleo del Valle de los Caídos. Debido a su analfabetismo, es Vicente quien la ayuda a leer y responder a las misivas, hasta que llega la definitiva con una noticia de la que el traductor decide no informar a la casera para evitarle el sufrimiento: la muerte del hijo debido a una enfermedad causada por las pésimas condiciones higiénicas en que vivía. No obstante, tal decisión motivará que, ante las asiduas visitas de los falangistas a la pensión y la promesa de ver libre a su descendiente, Ermitas traicione al huésped, desvelando su escondite. Las consecuencias no se hacen esperar: el protagonista será paseado por sus verdugos en una carretera abandonada de A Coruña, como explica Clara en la última escena, donde la vemos de nuevo en el café ante la periodista, cerrando la estructura circular del espectáculo: “Nunca se atopou o seu cadáver [...] xa o tiña a poesía”, concluye la escritora.

El empleo del doble plano temporal, reforzado por la voz en off de la Clara de los años 80, que funciona como narradora en los momentos de transición entre escenas –trasladando al espectador la parte de la historia que este no ve–, le sirve a Alonso para recrear en las tablas el propio proceso de hacer memoria desde la contemporaneidad, en este caso la del inicio de la democracia, sobre un pasado traumático que se sitúa cuarenta años atrás. *Palabras malditas* responde, así, al patrón del subgénero que Guzmán (2012) denomina “teatro de la meta-memoria histórica”, caracterizado por establecer un diálogo entre dos períodos distintos –uno de los cuales se corresponde con un pasado bélico como la guerra o la posguerra y otro a una época posterior–, predominante en la

¹⁹ El personaje es interpretado por la misma actriz que interpreta a Clara de mayor en el café, Luma Gómez, mientras que el personaje de la periodista es interpretado por la actriz que interpreta también a Clara de joven, Manuela Varela o Sara Casasnovas, que se alternaron en diferentes momentos de la gira.

dramaturgia española de comienzos del siglo XXI.²⁰ La obra “metamemorialística” que nos ocupa “pone en escena, además de la mera representación del pasado recordado, el hecho mismo de recordar y los problemas resultantes” (García Martínez, 2016: 109), de modo que su propia acción dramática constituye una metaforización del proceso individual y colectivo de recuperación de la memoria histórica, sobre el que el espectáculo reflexiona, poniendo en tela de juicio los relatos contruados y configurando nuevas memorias colectivas. Clara Campos echa la vista atrás decidida a reescribir su biografía pública en un ejercicio de rememoración y reflexión ante un personaje, la periodista, que por edad no habría vivido tales acontecimientos, al igual que el público que acude a la representación, y que es, sin embargo, la elegida para transmitirlos.²¹

A través del procedimiento escénico descrito, la obra dialoga con el contexto socio-político en el que se representa, marcado por el debate en torno a la gestión del pasado traumático de la guerra y el franquismo, reivindicando en este caso la necesidad de recuperar la memoria del sistemático exterminio que tuvo lugar en la posguerra contra los enemigos del nuevo régimen. En palabras de Clara, unos años en los que España estaba “tinxida pola represión, a escaseza, os odios e a carraxe”, teniendo lugar una “cazaría despiadada”, de manera que “calquera insinuación, calquera denuncia dun veciño, ou mesmo anónima, podía facer que pola noite viñesen buscarte e nunca máis se soubese de ti”.²² Víctimas de esa cacería fueron, además de Vicente, el aludido hijo de Ermitas o el maestro coruñés del Campo da Leña que apareció fusilado tras ser acusado por sus propios alumnos, cuya historia relata la encargada de la pensión en una escena de la obra. Y es que entre los objetivos principales de la violencia institucionalizada por el Estado franquista estuvieron, además de los líderes políticos, sectores como el de los intelectuales y maestros republicanos, víctimas de depuraciones, persecuciones y asesinatos,²³ o el de los homosexuales. El personaje de Vicente cumple ambos requisitos: más allá de poder remitir a la figura del maestro republicano, emblema del proyecto educativo y modernizador de la Segunda República, recurrente en las ficciones de memoria,²⁴

20 En este sentido, tampoco la obra de Alonso constituye una excepción en la dramaturgia gallega reciente, sino que este teatro de la meta-memoria ha tenido también recorrido en Galicia a través de títulos como *O péndulo* de Marta Pérez y Ernesto Is, *Memoria de Helena e María* de Roberto Salgueiro o *Labirinto da memoria* de Eloxio Ruibal.

21 La figura del periodista o investigador de la generación de los nietos de la guerra, que reconstruyen el pasado traumático a través de testimonios u otras fuentes, funcionando en ocasiones como trasunto literario de la autora o autor, es habitual en las producciones culturales del siglo XXI.

22 Dado que el texto original en gallego permanece inédito, citamos, aquí y en lo que sigue, a través del vídeo del espectáculo disponible en [Youtube](#).

23 Sobre la represión franquista contra el magisterio en Galicia y, concretamente, en la provincia de A Coruña, resultan reveladores los recientes ensayos de Narciso de Gabriel (2021; 2023).

24 Recuérdese, como ejemplo paradigmático, al maestro protagonista del relato “A lingua das bolbo-

mediante sus confesiones a Clara sabemos que, tras ser expulsado de su trabajo en un colegio religioso de Vilagarcía, fue perseguido desde el comienzo de la guerra por “maricón” –así rezaban las pintadas que se encontró en la puerta de su casa– y acusado de perversión por su condición sexual, aunque esta cuestión no sea la central.²⁵

Vicente personifica la represión contra el magisterio por parte del franquismo, muy presente ya en el imaginario colectivo gallego, en buena medida gracias al cuadro de Castelao *A derradeira lección do mestre*.²⁶ Pero, además, creemos que el personaje, y en concreto su producción poética, le sirven a Alonso para homenajear al destierro de la literatura gallega al comienzo de la dictadura y la importancia del exilio para la supervivencia del sistema cultural propio. Si bien la primera referencia a esta cuestión es la noticia de la huida a México de los dueños de la pensión, a medida que avanza la obra el exilio mexicano se convierte en el objetivo de Clara, que ve en ello la única posibilidad de salvación de Vicente, con quien intenta hasta el final escaparse en busca de una nueva vida, como habían hecho tantos gallegos a comienzos de la guerra. Las circunstancias provocarán que sea solo ella, finalmente, quien viaje y, de su mano, el legado literario del escritor: la maleta con los textos poéticos que acabarán viendo la luz en el continente americano, como el público sabe desde la escena inicial. Aunque *de facto* no haya sido así, del relato de Clara –recordemos que toda la historia la conoce el espectador a través de su perspectiva– se deduce que la verdadera condena de Vicente fue su poesía, omnipresente en la obra teatral y metáfora de libertad: “a nosa poesía foi a nosa maldición. As nosas vidas foron dúas maletas cheas de palabras, de palabras malditas”.²⁷

En otro orden de cosas, también el espectáculo que nos ocupa se caracteriza por la

retas” de Rivas y al de su correspondiente versión cinematográfica, interpretado por Fernando Fernán Gómez bajo la dirección de José Luis Cuerda. Asimismo, también en el teatro gallego de la memoria se trata de un personaje habitual, lo que evidencian títulos como *O mestre* de Xosé Agreló Hermo, *Preguntas sobre o meu pai* de la autoría de Silvia Romaus o *As alumnas*, de Paula Carballeira, sobre la figura de la pedagoga María Barbeito.

25 El personaje no habla prácticamente de esta cuestión con la poeta, con la que mantiene una actitud en ocasiones ambigua con respecto a su relación. La información que el espectador tiene sobre su homosexualidad procede más bien de las conversaciones íntimas que Vicente mantiene a través del teléfono con Diego, su pareja y encargado de cuidar a su madre, a la que abandonó en el pueblo para huir.

26 No por acaso, el cuadro en el que el líder nacionalista Alfonso D. Rodríguez Castelao evoca desde el exilio en Buenos Aires el fusilamiento de su amigo Alexandre Bóveda en el 36, reivindicado mártir del galeguismo, constituye uno de los símbolos artísticos más potentes de la represión franquista en Galicia y que sirvió de gran inspiración para el posterior tratamiento literario de la guerra. Además, su figura fue también objeto de la dramaturgia memorialística en los últimos años por parte de Xoán Carlos Garrido, autor de *Falando con balas*, conversaciones de Bóveda los días previos a su fusilamiento, y del grupo de teatro de la Agrupación Alexandre Bóveda, que puso en escena una versión teatral del ensayo de Xerardo Álvarez Gallego *Vida, Paixón e Morte de Alexandre Bóveda*, bajo la dirección de Xoán Carlos Mexuto.

27 La poesía es, desde el propio título, el *leit motiv* de la obra, en lo que se refiere al desarrollo de la relación entre los protagonistas, pero también escénicamente, mediante la integración a lo largo del espectáculo de textos poéticos que los personajes de Vicente y Clara se recitan mutuamente.

rigurosa y fiel reconstrucción del contexto histórico, para lo que Alonso echa mano, además de la voz en off de Clara, del recurso escenográfico de la radio, a través de la que llegan tanto discursos franquistas como informaciones varias sobre los acontecimientos sociopolíticos de la época.²⁸ El retrato histórico al que el público asiste se complementa de nuevo aquí con el microhistórico, esto es, con las historias secundarias protagonizadas por víctimas de la violencia que siguió al golpe militar del 36 y que conocemos por las alusiones laterales por parte de los personajes protagonistas desde la escena, entre las que ocupan un espacio central los presos esclavizados por el régimen muertos de tuberculosis construyendo un monumento a los “caídos” para mayor gloria del dictador. En este sentido, *Palabras malditas* muestra una realidad histórica mucho más dura que las obras precedentes del ciclo de memoria, para lo que, a diferencia de aquellas, emplea un constante tono dramático, al escenificar las consecuencias más directas del triunfo de la sublevación fascista: la represión y el exilio, reivindicando a las víctimas; lo que por cierto le costó a Teatro do Noroeste, en pleno siglo XXI, alguna crítica negativa de marcado perfil ideológico, como el propio Alonso confiesa (Alonso, 2020).

Estado de graza: la violencia nacionalcatólica contra las mujeres

Estado de graza. Epifanía da mala filla fue el montaje presentado por Teatro do Noroeste en 2017 para celebrar el 30 aniversario de la compañía.²⁹ Protagonizado por cuatro personajes femeninos y ambientado en el año 1975, en los estertores del franquismo, la historia escenificada gira en torno al reencuentro entre una madre, Dolores, profundamente religiosa y autoritaria, y su hija Lola, que vuelve a casa catorce años después de haberse escapado del reformatorio en el que la habían internado por quedarse embarazada siendo menor de edad. Acompañada de su hija Sol, autista, el motivo del regreso de Lola no es otro que buscar quien se haga cargo de la menor cuando ella fallezca debido al cáncer de pulmón terminal que le han diagnosticado. La cuarta mujer del elenco es Catarina, la criada de la casa, cuyos años de servicio la han convertido en una más de la familia, que la había acogido siendo aún una niña. Ella es la única que entiende, a la vez, a Dolores, con la que comparte rezos, y a Lola, con cuyo sufrimiento pasado y presente empatiza. Más allá de estas, los personajes ausentes del espectáculo, aludidos en los diálogos entre las protagonistas, adquieren también relevancia a medida que avanza

28 La reunión entre Hitler y Franco en Hendaya, el nombramiento de Serrano Suñer como ministro de exteriores o el consejo de guerra celebrado contra el exgobernador civil de A Coruña Julio Romero son algunos ejemplos de las noticias recibidas a través del aparato radiofónico que Vicente tiene en la habitación de la pensión.

29 Para conmemorar sus tres décadas de vida, el grupo estrenó también el documental *30 anos actuando. Que nos quiten o bailado!*, dirigido por Eva Alonso, y organizó una exposición sobre su trayectoria: “Teatro do Noroeste, 2017: 30 anos actuando”.

la acción, pues completan el mapa familiar y son necesarios para explicar su situación actual. Nos referimos al marido de Dolores, con quien sabremos que esta habría llegado a un acuerdo económico para prohibirle visitar la casa, y a Soledad, la hermana de Lola, muerta a causa de un suicidio.

La decena de escenas que componen la obra transcurren en los últimos días de vida del dictador, a cuya agonía asiste el espectador a través de las noticias de la radio, en el salón de la vivienda, espacio escénico presidido por una enorme imagen de la Virgen Dolorosa a modo de altar que, con la ayuda de una iluminación oscura y de la música, recrea una atmósfera asfixiante y opresiva. Es ahí donde se suceden los diálogos entre los personajes, la mayoría de tono serio y marcadamente dramático, que se alternan con los momentos de oración de las beatas y que dan lugar a los desencuentros y discusiones entre Lola y su madre, en torno a los que se construye la acción dramática. Esta está marcada por el progresivo deterioro físico de la primera a causa de su enfermedad –a mitad del espectáculo, la actriz comienza a aparecer en silla de ruedas– y por la transformación del personaje de Catarina, el único que evoluciona en base a los acontecimientos que testimonia, pasando de la fe al agnosticismo, de beata a mujer liberada. Si la religión, motivo central de la obra,³⁰ había sido hasta ese momento el pilar de la casa, cuyo día a día se reducía a rezar ante el altar de la Virgen –situación con la que se abre el telón–, la llegada de la hija enferma lo revoluciona todo y acaba con el silencio intrafamiliar existente: las causas de la desaparición del padre, las circunstancias del suicidio de su hermana o su propio embarazo adolescente son tabús que salen a la luz gracias a la insistencia de Lola. La culpa y el pecado son conceptos recurrentes en boca de Dolores y constituyen, para ella, la causa de las desgracias que acechan a la familia. Según esta lógica, tanto el cáncer como el autismo que padecen hija y nieta son un castigo de Dios, sólo se explican por la voluntad divina, y el “estado de gracia” en que se encuentra la anciana –así lo afirma ante Catarina– no varía a lo largo del espectáculo.

El conflicto entre madre e hija que se escenifica es tanto ideológico como generacional,³¹ en buena medida reflejo del tiempo histórico en que se ambienta la obra. Mientras la primera representa la sociedad tradicional anclada en el pasado y presa de los valores religiosos, en la segunda son identificables las ansias de libertad de la juventud tardo-franquista. Se confrontan, así, dos épocas y modelos sociopolíticos: la España de la dictadura, caracterizada aquí por el nacionalcatolicismo inmovilista que camina hacia su fin, y la España del futuro, la de la era democrática. La noticia de la muerte de Franco,

30 Esto no solo es evidente a nivel escenográfico, incluso en el propio mobiliario barroco utilizado en la representación, sino que también el diseño del cartel y del programa de mano está presidido por la imaginaria religiosa. Puede visualizarse este y otro material del espectáculo en la [página web](#) de la compañía.

31 El vestuario de una y otra contribuye también a este contraste en lo visual desde el comienzo de la obra.

ante la que Dolores se lamenta y Lola se alegra –“morto o can, morta a rabia”,³² sentencia el personaje– parece anunciar un punto de inflexión en el desarrollo de la acción. Sin embargo, es la mudanza personal de Catarina al final de la obra la que representa metafóricamente la llegada de la Transición y el cambio sociopolítico del país. La criada opta por abandonar también ella la casa –como sabemos que había ido haciendo antes el resto de la familia– y se marcha con la niña, ya huérfana, en la escena final, basándose en que “todo cambiou” y que están empezando “a vivir outra época, unha época de liberdade”, en la que “acabouse que decidan os de arriba”, en palabras del personaje. Mientras esta abandona la escena con la niña, huyendo hacia el futuro, el pasado se mantiene allí, en el salón donde Dolores reza en soledad al tiempo cae el telón.

La violencia ambiental, social, que recrea la obra y la verbal que personifica Dolores, ejercida principalmente sobre Lola y sobre Sol, a quien riñe y llama “subnormal” en repetidas ocasiones, no son, sin embargo, las únicas que *Estado de graza* escenifica. Más allá de la acción lineal de la que venimos hablando, la que se desarrolla siguiendo un orden cronológico, a lo largo de la hora y media que dura la representación y a medida que esta avanza, el espectador va a tener acceso a otra memoria silenciada: la de la violencia sufrida y presenciada por la protagonista en el centro de las monjas Adoratrices en Bilbao catorce años antes, a comienzos de la década de 1960. En varias conversaciones, Lola describe la represión y el maltrato físico y verbal al que era sometida en aquel “presidio” y recuerda casos concretos de compañeras con las que compartió la atroz experiencia: menores embarazadas víctimas de abuso sexual que en aquel lugar eran tratadas como culpables, además de como esclavas, algunas de las cuales acababan suicidándose escaleras abajo, no pudiendo soportar el horror. Además, el personaje relata cómo las monjas les suministraban supuestas “vacunas” –deja entrever Alonso que el autismo de Sol podría estar relacionado con tales prácticas– y cómo huyó del reformatorio ante la posibilidad de que le robasen a su bebé para venderlo a alguna familia de la alta sociedad, pues: “o Padroado de Protección á Muller que tan fachendosa preside a muller de Franco, Carmen Polo, é unha tapadeira de latrocinio de bebés”.

Teatro do Noroeste recupera, así, la desconocida experiencia de las adolescentes que pasaron por aquellos centros de internamiento regentados por órdenes religiosas bajo el auspicio de una institución pública, el mencionado Patronato, que, apadrinado “honoríficamente” por la esposa del dictador, facilitó la substracción de recién nacidos, sobre lo que han surgido varias investigaciones en los últimos años (Roig Pruñonosa, 2018; Guillén Lorente, 2018). Al tiempo que se homenajea a aquellas mujeres, uno de los objetivos

32 Citamos también en el caso de *Estado de graza* a partir del vídeo del espectáculo disponible en el canal de Teatro do Noroeste en [Youtube](#).

de la obra, según el propio Alonso señaló,³³ el tratamiento escénico de su memoria en *Estado de graza* pasa por recrear el proceso de rememoración individual. Lola recuerda, necesita echar mano del pasado y revivirlo, ya que, como ella misma afirma, “o que xa non teño practicamente é presente, desde logo nada de futuro; o único que me queda é o pasado”. Sus interlocutores son el resto de personajes con los que comparte la escena, especialmente la incrédula Catarina, escandalizada ante lo que descubre sobre sus admiradas monjas de la caridad, pero también el espectador del teatro, que escucha el relato al tiempo que asiste al sufrimiento de la víctima ante el doloroso proceso de recordar en los últimos días de su vida. De este modo, por un lado, la narración de las experiencias sobre la violencia nacionalcatólica por parte de la protagonista se convierte en una escenificación del acto de rememoración individual, una “mímesis de memoria”³⁴, que tiene mucho de la metamemoria de la que hablamos unas líneas atrás, aquella “función que la memoria desarrolla al autopresentarse, al reflexionar sobre sí misma y sobre las estrategias que se utilizan para recordar u olvidar a nivel individual y colectivo” (García Martínez, 2016: 109). Y, por otro lado, la transmisión de la memoria traumática mediante el procedimiento del testimonio oral no solo se da en este caso entre los personajes que habitan la escena, sino que tiene lugar también hacia el espectador, en el que la obra ejerce una función mnemónica (Fox, 2006: 563).

CONSIDERACIONES FINALES

Del prólogo anunciador de la violencia contra inocentes que constituye *Imperial: Café Cantante*, pasando por el genocidio franquista de posguerra abordado en *Palabras malditas*, hasta la violencia contra las mujeres amparada en la ideología nacionalcatólica y ejercida por sus instituciones durante toda la dictadura que escenifica *Estado de graza*, Teatro do Noroeste propone en su ciclo de la memoria un trabajo escénico alrededor de la represión franquista en varias de sus dimensiones y en distintos momentos del pasado traumático gallego y español. Con tal objetivo, las obras combinan acciones dramáticas de carácter ficcional y conflictos particulares con una ambientación histórica rigurosa que facilita la transmisión de la memoria y que tiene en el recurso escenográfico de la emisión radiofónica su mejor aliado. Tanto en el café Imperial, como en la habitación de la pensión en la que duerme Vicente Rincón y en el salón de la casa de Dolores existe un aparato de radio a través del que incorporar digresiones históricas en los espectáculos.

33 Según hemos podido saber, en buena medida, la obra se basa en narraciones de mujeres que pasaron por el Patronato de Protección de la Mujer, así como en el testimonio de una amiga del dramaturgo, a quien este quiso homenajear (Alonso, 2020).

34 Se trata de un procedimiento habitual en la narrativa de la guerra civil y el franquismo publicada en el s. XXI.

Así, las obras analizadas plantean un recorrido por la historia de Galicia y de España desde el año 1936 hasta el 75 que da cuenta del intenso proceso de documentación bibliográfica y recopilación de testimonios orales y escritos llevado a cabo por el dramaturgo para la configuración de un meditado proyecto memorial que se prolonga durante dos décadas a través de cinco montajes teatrales diferentes.

Si bien el realismo crítico impregna desde el punto de vista estético todo el ciclo de la memoria, así como toda la obra de Alonso (Vieites, 2017: 35), el cambio de modelo dramático que se produce entre los dos primeros espectáculos –*Imperial*, pero también el mencionado *Glass City*–, grandes montajes estrenados en la primera década de los 2000 y dirigidos a un público más amplio, con una visión más amable del pasado, a lo que contribuye el abordaje escénico a través del género musical, y los tres espectáculos siguientes –especialmente *Palabras malditas* y *Estado de gracia*–, estrenados a partir del 2014, de menor formato y en los cuales se aborda de manera más directa el tema de represión franquista a través del drama, ofreciendo una visión más incómoda de ese pasado al espectador, tiene su repercusión en el modo de escenificar la propia violencia. Lejos de la denominada “dramaturgia de la masacre” propia de contextos como el postdictatorial argentino (Souto, 2016: 128), la propuesta de Alonso, como autor y director, pasa principalmente por el uso de procedimientos que le permitan representar la violencia sin ponerla en escena de manera física: ni el paseo a Vicente Rincón ni el maltrato de Lola en el reformatorio son escenificados, sino rememorados y narrados por los personajes, que los comunican a través de la palabra.

En relación con el proceso de rememoración explícito que tiene lugar en *Palabras malditas* y *Estado de gracia*, en ambos casos es utilizado para representar la transmisión de la memoria silenciada u ocultada, ya sea desde el punto de vista intergeneracional ante el personaje de la periodista, en el primer caso, o como último recurso para aferrarse a la vida antes de la muerte, en el segundo. A través de su función metamemorialística y de las posibilidades que el acto teatral ofrece, las obras analizadas dialogan con el propio contexto en que son llevadas a escena, marcado por el debate público y colectivo sobre la necesaria recuperación de la memoria histórica. Como dice el personaje de Lola en un diálogo de *Estado de gracia*, “a historia deste país destes anos é unha repugnante ringleira de mentiras horrendas” y, aunque “é difícil imaxinar desde hoxe aqueles escuros tempos” –en palabras de la escritora retornada Clara Campos–, las propuestas de Teatro de Noroeste, como agente emprendedor de memoria, vienen a imaginarlo desde las tablas, a reconstruir escénicamente una memoria de la violencia política ejercida por el franquismo contra la sociedad civil en general y contra los maestros o contra las mujeres en particular, desde el final de la Segunda República hasta la Transición democrática.

BIBLIOGRAFÍA

- Abuín, Anxo. "Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso del teatro *verbatim*". *Signa* 25 (2016): 273-296.
- Alonso, Eduardo (2006). *Imperial: Café cantante. Vigo 1936*. A Coruña: Espiral Maior.
- Alonso, Eduardo (2009). *Glass City. Cidade de cristal*. A Coruña: Espiral Maior.
- Alonso, Eduardo. "Palabras malditas". *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España* 154(2015): 91-106.
- Alonso, Eduardo (2020) [entrevista inédita realizada por Diego Rivadulla], junio de 2020.
- Amo Sánchez, Antonia. "Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)". *Anales de la literatura española contemporánea* 39(2) (2014): 341-369.
- António, Imma (2009). "Prólogo. Rock and roll de batallas esquecidas". Alonso, Eduardo. *Glass City. Cidade de cristal*. A Coruña: Espiral Maior: 9-16.
- Cuesta, Josefina (2007). "Memorias persistentes en España". Cuesta, Josefina (dir.). *Memorias históricas de España (siglo XX)*. Madrid: Fundación Largo Caballero: 390-410.
- De Gabriel, Narciso (2021). *Vermellos e laicos. A represión fascista do maxisterio coruñés*. Vigo: Galaxia.
- De Gabriel, Narciso (2023). *Os mestres mortos daquel verán*. Vigo: Galaxia.
- Erl, Astrid (2011). *Memory in Culture*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Erl, Astrid y Nünning, Ansgar (2016). "Conceitos e métodos para o estudo da literatura e/enquanto memoria cultura". Mota Alves, Fernanda, Afonso Soares, Luísa y Vasconcelos Rodrigues, Cristina (orgs.). *Estudos da memória. Teoria e análise cultural*. Ribeirão: Edições Húmus: 245-266.
- Escudero Alday, Rafael, Campelo, Patricia, Pérez, Carmen y Silva, Emilio (2013). *Qué hacemos para reparar a las víctimas, hacer justicia, acabar con la impunidad y por la construcción de la memoria histórica*. Madrid: Al.
- Floek, Wilfried (2006). "Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente". Romera Castillo, José (ed.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros: 185-209.
- Floek, Wilfried. "Hacer memoria en España. El desarrollo del teatro de la memoria desde los años de la Transición hasta la actualidad". *Orillas* 8 (2019): 469-486.
- Fox, Manuela (2006). "El recuerdo de la Guerra Civil en el teatro español del siglo XXI". Romera Castillo, José (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros: 549-563.
- García Martínez, Anabel (2016). *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
- Guillén Lorente, Carmen (2018). *El patronato de protección a la mujer: prostitución, moralidad e*

- intervención estatal durante el franquismo*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia.
- Guzmán, Alison (2012). *El telón de la memoria: La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG.
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, Elisabeth (2018). “Emprendedores de memoria”. Vinyes, Ricard (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa: 161-62.
- López Silva, Inma (2006). “Tempo de volframio”. Alonso, Eduardo, *Imperial: Café cantante. Vigo 1936*. A Coruña: Espiral Maior: 7-11.
- Máiz Vázquez, Bernardo (2004). *Resistencia, guerrilla e represión. Causas e consellos de guerra. Ferrol 1936-1955*. Vigo: A Nosa Terra.
- Míguez Macho, Antonio (2009). *Xenocidio e represión franquista en Galicia. A violencia de retagarda en Galicia na Guerra Civil*. Santiago de Compostela: Lóstrego.
- Rivadulla Costa, Diego. “Memoria histórica y narrativa gallega. Factores, dimensiones, agentes y debates de un boom supraliterario en el contexto estatal”. *eHumanista/IVITRA* 19, Monograph II (2021): 190-207.
- Rivadulla Costa, Diego (2022). “O teatro galego da memoria: bases da investigación e catálogo de obras”. Biscainho-Fernandes, Carlos-Caetano; Lorenzo Pérez, Carlos; Oti Ríos, Francisco y Vilavedra, Dolores (eds.). *Deseñando horizontes. Situación actual, orixe e planificación do futuro do teatro galego*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega: 827-845.
- Rodríguez Gallardo, Ángel (2007). “A imprescindível recuperaçom da memória histórica da Galiza contemporánea”. García Fernández, Domingos Antón (ed.). *A Galiza do século XXI: ensaios para a revoluçom galega*. Santiago de Compostela: Abrente Editora: 69-93.
- Roig Pruñonosa, Neus (2018). *No llores que vas a ser feliz. El tráfico de bebés en España: de la represión al negocio (1938-1996)*. Barcelona: Ático de los Libros.
- Ruiz Torres, Pedro. “Los discursos de la memoria histórica en España”. *Hispania Nova* 7(2007).
- Sansano, Gabriel (2022). “Memoria y posmemoria en la literatura dramática balear del nuevo siglo. Un proceso de patrimonialización (2001-2018)”. *Miradas del sur. patrimonialización de la memoria colectiva*. Alicante: Universitat d’Alacant/Université d’Avignon: 49-70.
- Santamaría Colmenero, Sara (2018). “Memoria cultural”. Vinyes, Ricard (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona: Gedisa: 283-184.
- Souto, Luz C. “Escenarios cruzados. El trauma argentino en el teatro español: Si un día me olvidaras de Raúl Hernández Garrido”. *Caracol* 12 (2016): 124-151.
- Traverso, Enzo (2007). *El pasado: instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Madrid: Marcial Pons.
- Velasco Souto, Carlos (2006). *1936. Represión e alzamento militar en Galizia*. Vigo: A Nosa Terra.
- Vieites, Manuel. “Eduardo Alonso e a dramática da experiencia”. *Boletín Galego De Literatura* 51

(2017a): 5-42.

Vieites, Manuel. "Estado de graza". *Faro de Vigo*, Faro da Cultura 642 (2017b, 19 de octubre): 7.

Villalaín, Damián (2006). "Carne humana". Alonso, Eduardo. *Teatro Imprevisto*. Lugo: TrisTram: 2-35.

VV.AA. (2005). *A represión franquista en Galicia. Actas do Congreso da Memoria*. Narón: Edicións Embora.