

Los vivos y los muertos vivientes de la guerra (civil) en *Peus descalços sota la lluna d'agost*, de Joan Cavallé

Eszter KATONA
Universidad de Szeged

Resumen

El artículo propone el análisis del drama *Peus descalços sota la lluna d'agost* (2008), de Joan Cavallé. El hallazgo de unos huesos en un descampado es el desencadenante argumental de esta pieza cuyo género oscila entre el oratorio y la tragedia. La obra de Cavallé plantea preguntas sobre la memoria y el olvido: ¿Es posible reconstruir el pasado y averiguar la verdad? ¿Es posible que el olvido y/o la memoria sean forzados por obligación? ¿Puede vencer la memoria sobre el olvido? Aunque en el drama se puede intuir la huella de la Guerra Civil española, Cavallé quiere mostrar que los crímenes denunciados son comunes a todas las guerras.

Palabras clave: *Pies descalços bajo la luna de agosto*, Joan Cavallé, teatro de la memoria, posmemoria, guerra civil española.

Abstract

The article focuses on the analysis of the drama *Peus descalços sota la lluna d'agost* (2008), by Joan Cavallé. The discovery of some bones in an open field is the plot trigger of this play whose genre oscillates between the oratory and the tragedy. Cavallé's work raises questions about memory and forgetting: Is it possible to reconstruct the past and find the truth? Is forgetfulness and/or forced memory possible? Can memory overcome oblivion? Although in the drama one can sense the trace of the Spanish Civil War, Cavallé wants to show that the crimes condemned are common to all wars.

Keywords: *Pies descalços bajo la luna de agosto*, Joan Cavallé, theater of memory, postmemory, Spanish civil war.

Hay una tierra de los vivos y
una tierra de los muertos,
y el puente que las une es el amor,
lo único que sobrevive,
lo único que tiene sentido.
(Wilder, 2004: 139)

Para escenificar el tema de la memoria histórica de la Guerra Civil española (1936-1939), muchos dramaturgos ponen en la lista de los personajes dramáticos a unos muertos redivivos. Estos fantasmas encarnan la memoria de los personajes que sufrieron en la guerra o por sus consecuencias. ¡Ay, *Carmela!*, obra emblemática de José Sanchis Sinisterra abrió camino ante este método en 1986, y desde entonces el interés de los autores por los muertos vivientes no se ha aflojado¹. Estos fantasmas andantes aparecen en la escena y luchan por establecer contacto con el mundo de los vivos para transmitir al tiempo presente los recuerdos dolorosos del pasado: los recuerdos que los vivos desconocen o que, a veces, quieren borrar por completo de su memoria y relegarlos a los rincones oscuros del olvido. Por supuesto, el encuentro entre las dos dimensiones, la de los vivos y la de los muertos es imposible en la vida real, pero, en la escena, gracias a la magia del arte teatral, no lo es. *Peus descalços sota la lluna d'agost* de Joan Cavallé², el drama elegido para este artículo, también es clasificable en este grupo de piezas. El autor utiliza, pues, a unos fantasmas para transmitirnos un mensaje profundo sobre la memoria histórica.

Se puede resumir la acción dramática de la obra en algunas frases. La historia se desarrolla sesenta años después del final de la Guerra Civil, es decir, ya en plena democracia, en un pequeño pueblo donde dos paleontólogos están buscando fósiles, pero inesperadamente descubren huesos humanos. Los arqueólogos examinan el lugar y encuentran los residuos dispersos de cinco esqueletos. Las víctimas fallecieron, sin duda alguna, en *la pasada guerra*, pero su identificación parece imposible porque los expertos no encuentran más detalles –ni documentos ni ropas que llevaban los fallecidos– solo los huesos y las balas asesinas. ¿A quiénes pertenecían los huesos? ¿Quiénes mataron a las víctimas con extrema crueldad? –a estas preguntas busca las respuestas El hombre de las preguntas que interroga a los habitantes actuales del pueblo, cumpliendo a veces el papel del historiador, otras veces el del detective, e intenta averiguar un capítulo oscuro del pasado. El evento inesperado disturba la calma del pueblo, pero, al final, se descubren los detalles de la tragedia. Llegamos a saber que, terminada la guerra, un grupo de soldados triunfantes pasó por el pueblo y –como un entretenimiento cruel– mató a una inocente familia de cinco miembros. Los lugareños sepultaron a los muertos en secreto pero nunca hablaron de lo sucedido. Por el miedo y la vergüenza eligieron la amnesia e hicieron un pacto de silencio colectivo. Sin embargo, el encuentro imprevisto de los residuos de los cinco esqueletos perturba este silencio. Durante la investigación podemos reconstruir los sucesos que

¹ Ahora citaré como ejemplo solamente a Laila Ripoll que es, sin duda alguna, la dramaturga actual que utiliza más veces este efecto. Sobre el tema de los muertos vivientes de la Guerra Civil en las obras de Ripoll véase más detalladamente el artículo de Alison Guzmán (2012).

² Fue estrenada en el Teatre Fortuny, de Reus, el 12 de febrero de 2011. Joan Cavallé con esta obra ganó el premio 14 de abril de teatro, en 2008, y el premio de la crítica de Serra d'Or, en 2010. Fue traducida al castellano por Joan Cavallé y editada por Arola Editors, en 2010. La traducción húngara del texto se ha publicado en 2019, en una antología dramática, junto a otras cinco piezas sobre la memoria histórica (Cavallé, 2019). El presente artículo se encuadra dentro de la investigación sobre la recepción del teatro español en Hungría apoyada por la beca de investigación János Bolyai de la Academia de las Ciencias de Hungría (*Bolyai János Kutatási Ösztöndíj*).

ocurrieron hace sesenta años, y el pueblo, al final, con la colocación de una placa conmemorativa, rinde homenaje a las víctimas. Después de este acto los espíritus errantes de los muertos encuentran paz y descanso.

El drama, distribuido en 40 escenas, se desarrolla en dos dimensiones espacio-temporales. Los 22 personajes se dividen en dos grupos: los vivos y los muertos. Las dimensiones de los dos grupos se encuentran en un espacio mítico así que los primeros no ven a los segundos. El espacio elegido por Joan Cavallé –si partimos del concepto de Aleida Assmann³– cumple tres funciones: es, por un lado, el lugar del crimen cometido (*Schauplatz/Tatort*) y, por otro, es *genius loci*, ya que se puede registrar fenómenos sobrenaturales (la aparición de los fantasmas) y, por último, con la inauguración del monumento, se convierte en un lugar conmemorativo (*Gedenkort*).

El lugar de la acción dramática es un pueblo sin nombre que se encuentra en una explanada en lo alto de una montaña, definida por el dramaturgo como un “espacio mítico” (Cavallé, 2010: 33), donde se juntan los vivos: los lugareños y los que vienen desde fuera del pueblo. En nueve escenas aparecen además los cinco miembros de una familia que son muertos redivivos⁴. Ellos están atrapados en el presente como fantasmas que vuelven para contar su trágica historia sucedida en el agosto de 1939.

Dentro del grupo de los vivos se puede fácilmente diferenciar a los lugareños de los extranjeros. Al primer grupo pertenecen El Alcalde, El viejo del sombrero, El médico, La mujer de treinta años, El hombre de setenta años, La mujer del pañuelo, El barrendero 1 y El barrendero 2. La edad de dos personajes está determinada por Cavallé ya en el reparto y eso, por supuesto, tiene importancia. La mujer de treinta años pertenece a la generación que conoce la guerra solamente de la narración de los padres y abuelos. Visto que los viejos les decían que el pueblo siempre había sido un lugar tranquilo, el descubrimiento de los huesos de los cinco cadáveres desconcierta por completo a los jóvenes. El alcalde también pertenece a la misma generación que heredó de los ancianos el recuerdo de “un pueblo tranquilo”. Como líder de la localidad transmite este mensaje también a los que llegan desde fuera y responde a El hombre de las preguntas así: “Este pueblo siempre había sido muy tranquilo. Tan pequeño y tan aislado de todo [...]. Mi padre decía que en todo el conflicto aquí no se disparó ni un tiro” (Cavallé, 2010: 52-53).

El hombre de setenta años y sus coetáneos forman la generación anciana. A este grupo pertenecen también El viejo del sombrero y La mujer del pañuelo. Todos eran niños o adolescentes en los años bélicos y, además, El médico que aún es mayor que los anteriores porque en 1939 era ya adulto. Mientras sus padres estaban vivos, los

³ Aleida Assmann (1994) distingue cinco tipos de lugares de memoria: 1. un lugar sagrado que implica la presencia de un ser divino (*der heilige Ort*); 2. el lugar de memoria (*Gedächtnisort*), donde ocurrió un acontecimiento importante; 3. el lugar conmemorativo (*Gedenkort*), donde se organizan eventos rituales para conmemorar; 4. el *genius loci*, donde se puede captar fenómenos sobrenaturales y paranormales; 5. el lugar del crimen (*Schauplatz/Tatort*) que transmite las pruebas de un crimen. Anabel García Martínez llama la atención sobre el hecho de que “estos conceptos assmannianos no deben confundirse con la noción de *lieu de mémoire* de Pierre Nora” (2016: 81).

⁴ En las escenas V, IX, XII, XVI, XVIII, XX, XXIII, XXIV y XXXII.

jóvenes intentaban en vano interrogarles sobre lo ocurrido en la guerra, pero los ancianos no querían hablar: “Lo que pasó, seguramente fue muy gordo. Y nuestros padres debían tener demasiado miedo. La guerra les sobrecogía. Veinte años después temblaban sólo al recordarlo” (Cavallé, 2010: 91-92) –dice El viejo del sombrero. Con el paso del tiempo, la generación de los hijos se acostumbró a no hurgar en la memoria y dejó de hacer preguntas. Así, con sus padres fueron enterrados también los secretos del pasado. La generación de los hijos –o sea, los ancianos de setenta años– en la década de los noventa se cierra ante la curiosidad de los que vienen desde fuera y en coro responde: “El pueblo vive tranquilo con su pasado. El pueblo no quiere saber quiénes son, los muertos. Nadie les llora. Nadie les lleva flores por ‘Todos los Santos’” (Cavallé, 2010: 116). Para ellos el pasado ya es algo acabado, terminado y remoto y no quieren conmemorarlo porque el acto de recordar no sirve para aclarar la verdad sino que les causa dolor y sufrimiento. Aceptan los secretos de la generación de los abuelos y les absuelven de la responsabilidad:

EL MÉDICO: Nuestros padres hicieron lo que tenían que hacer. Se jugaban la vida. Aquello no era un juego. Por si alguien no se acuerda, era la guerra. ¡O tú o yo! Es la vieja partida que se disputa desde el comienzo de la historia. Callar era la mejor consigna. Cuando las armas pasean por las calles, lo mejor es pasar desapercibido. ¡Ni respirar! ¡Silencio! Y después, cuando todo ha terminado, olvidar. Dejar que el tiempo enfríe los corazones y acalle las armas. (Cavallé, 2010: 92)

El hombre de setenta años se distingue dentro de la generación de los hijos, ya que él tenía lazos sentimentales con uno de los muertos. La hija de la familia asesinada era su compañera de clase y por eso sospechaba algo sobre la desaparición de la familia; sin embargo, en vano interrogaba a sus padres, ellos guardaban silencio. Solo junto al lecho mortal de su padre llegó a saber lo que le había sucedido a su compañera de clase de antaño. Sin embargo, durante cinco décadas no pudo encontrar huellas de la familia desaparecida. Después del reentierro solemne de los cadáveres exhumados el hombre se despidió de la chica asesinada en 1939 con una póstuma declaración de amor:

EL HOMBRE DE SETENTA AÑOS: Mira por dónde, ni se me ocurrió buscarte aquí. [...] Yo preguntaba, pero todos evitaban las respuestas. [...] El silencio se impuso sobre vuestros nombres con una fuerza perturbadora. [...] Erais los Sin Nombre, los de la Casa Incendiada, los Refugiados. [...] Y ahora, por casualidad, os encuentro. (*Pausa.*) Pasaron los años. Primero se murió mi madre. Al fin, a mi padre ya en su lecho de muerte, le pregunté qué había pasado con Clara y su familia. Dijo: “No pudiste olvidar[la]. [...] Se veía que estabas enamorado de aquella chiquilla”. Era cierto. Ahora ya lo sabes. [...] Mi padre se iba, se veía claro que de un momento a otro nos dejaría. De pronto dijo: “Les mataron de una manera salvaje.” Yo le preguntaba: “¿Dónde los enterraron?”; pero calló. Para siempre. (*Pausa.*) Bien, ahora ya lo sabes. Te quería”. (Cavallé, 2010: 137-138)

La charla de despedida del médico está totalmente opuesta al tono conmovedor del monólogo de El hombre de setenta años. De sus palabras llegamos a saber que él

conocía lo sucedido, pero guardaba silencio. Con el borrar de los recuerdos quería aliviar sus remordimientos:

EL MÉDICO: Lo siento: estáis muertos. ¡Qué tanto remover los huesos! ¿No es mejor reposar tranquilamente por toda la eternidad, sin trastornos? [...] (*Burlándose.*) ¡Hay que restablecer la verdad! [...] ¡El nuevo lema! ¡La verdad! ¡Viva la verdad! ¡No me hagáis reír! ¿Queréis saber la verdad? Aquí tenéis una dosis de verdad. Los soldados estaban ávidos de sangre. Necesitaban descargar el odio acumulado en alguna víctima. [...] Cuando los soldados comenzaron a preguntar [...] todos reaccionamos como un solo hombre. [...] Cuando nos preguntaron por una familia que vivía en las afueras, la firmeza vaciló. Nadie sabía nada, de aquellos. Eran forasteros. Los soldados necesitaban un cuerpo. [...] Estábamos tan avergonzados de nuestra actitud que, aún con la sangre caliente de la masacre, vinimos corriendo a enterrarlos. (Cavallé, 2010: 139-140)

Los personajes que llegan desde fuera del pueblo forman el otro grupo de los vivos: un paleontólogo, su asistente, dos arqueólogos, dos guardias, un forense y El hombre de las preguntas. Todos están presentes en una sola escena, con la excepción del último que actúa en más escenas y cumple una función importante. Es, a la vez, historiador y detective y, como nos indica su nombre, llega al pueblo para formular preguntas y averiguar la verdad sobre los huesos exhumados. Sin embargo, parece que el interrogatorio no tiene éxito: nadie sabe nada, nadie se acuerda de nada. El paisaje, pero, sí que lleva huellas, ya que el lugar donde los arqueólogos encontraron los huesos en el pasado era un lugar de excursión predilecto para los lugareños, pero, después de la guerra, nadie lo buscó. Además, la manera de enterrar a los cadáveres es muy rara y despierta sospecha: “Alguien se tomó la molestia, al menos, de tapparlos. Hubo una Antígona. Alguien que no podía soportar la idea de los cuerpos abandonados. Alguien a quien quedaba un poco de dignidad” (Cavallé, 2010: 69) –concluye El hombre de las preguntas.

Una familia de cinco miembros –La madre, El padre, La hija, El hijo y El abuelo– forma el otro grupo de personajes, el de los muertos. ¿Pero cómo representar en escena a los muertos? El dramaturgo nos da las instrucciones siguientes:

En ningún caso deben dar la impresión de personas vivas que viven su presente, sino de espectros atrapados en su pasado, que están obligados a revivir y contar. [...] Su espacio es todo el espacio escénico, alrededor del lugar en donde estaban enterrados. Se pueden mezclar con los personajes vivos, dando por supuesto que viven en dos dimensiones diferentes. (Cavallé, 2010: 32-33)

Están, pues, en otra dimensión, y los vivos no les perciben. Excepto dos: El hombre de las preguntas y uno de los guardias parece que sí pueden captar las voces que llegan desde el otro mundo: “Me ha parecido oír... Como una voz lejana. Decía: ‘acordaos de nosotros’ [...] ¿De verdad no oye nada?” (Cavallé, 2010: 103-104) –pregunta El hombre de las preguntas al Alcalde. El guardia 1 tiene semejante experiencia y dice a su colega incrédulo: “Me ha parecido oír como si los muertos estuvieran vivos y quisieran explicarnos su historia” (Cavallé, 2010: 63). Y así es: los muertos vuelven para contar su historia. Se mueven, narran en fragmentos líricos lo

que les pasó en aquella trágica noche lejana. Si leemos paralelamente el informe del forense en la escena XIV (*La identificación*) y la narración de los muertos en la escena XXIV (*Acordaos de nosotros*), llegamos a conocer los detalles de la ejecución con un naturalismo sin disfraz⁵. En el presente, para el investigador, los huesos equivalen a datos y estadísticas, mientras que las frases del Padre reconstruyen aquella noche de agosto de 1939:

FORENSE: Son cinco cuerpos en total. O cuatro cuerpos y una serie de fragmentos que corresponden con toda probabilidad, a un quinto. [...] Ninguno de los cuerpos está entero. [...] De las cinco víctimas sólo se conservan los huesos. [...] La fecha de la muerte no ofrece ninguna duda. Son muertos de la pasada guerra. [...] Hay una gran variedad [de balas], de diferentes calibres y disparados por armas diferentes, pistolas, máusers y ametralladores. Incluso una sin disparar. También hay pedazos de metralla correspondientes a un proyectil mayor. Sin duda el cadáver más destrozado murió víctima de esta arma. Uno de los muertos es un varón de unos setenta años. Presenta un orificio de bala en el paladar con salida por parietal izquierdo y otra bala incrustada en hueso ilíaco derecho. Los huesos del pie derecho presentan varias fracturas, probablemente causadas por aplastamiento. El cráneo fue separado del cuerpo mediante un corte a la altura de la sexta vértebra. El segundo cadáver corresponde a una hembra de mediana edad. Una bala se le incrustó en el omoplato derecho. Tiene la mandíbula partida en dos y el cráneo machacado. La rótula derecha está fracturada. El tercer cadáver corresponde también a un adolescente de sexo femenino. Le dispararon repetidamente. En su cuerpo, se conservan hasta doce marcas de bala. Tiene el cráneo separado del cuerpo de manera parecida al varón anciano. El cuarto cadáver corresponde también a un adolescente, éste de sexo masculino. Presenta sólo un orificio de bala con entrada por el parietal derecho y salida por el izquierdo. Por último, tenemos el cadáver del que sólo se conservan fragmentos aislados. Ésta es la causa de que, en un primer momento, se pensara que los cadáveres eran cuatro. Por los dientes que hemos hallado, puede determinarse que se trata de un individuo de 45 años, pero no hemos podido definir su sexo. (Cavallé, 2010: 75-77)

EL PADRE: Habían decidido liquidarnos, hablaban de hacer limpieza [...] No había apelación. No teníamos ninguna posibilidad de defensa. ¿Para qué resistir? [...] Cuanto más rápido mejor. ¡Que se acabe esta pesadilla! Entonces dijeron: “¡Uno de vosotros podrá salvarse.” El que debía salvarse tenía que decidirlo yo. [...] ¿Valía la pena salvar a uno? ¡Qué decisión tan terrible! Todo me impulsaba a resistir. ¡Qué futuro le esperaba, a aquel que salvase, de entre nosotros! ¿Podría olvidar nunca aquella noche? Aquel de entre nosotros que evitase la muerte estaba condenado para siempre a sentirse culpable de las otras muertes. Vivo porque los otros están muertos, éste sería el lema de su vida. Ya estaba decidido a no dar ningún nombre, cuando un rayo de luz me hizo cambiar de idea. ¿Por qué morir si alguien puede vivir? Si todos perecemos, lo que ha pasado se olvidará. Sólo si alguno de nosotros sobrevive podrá dar testimonio de esta barbarie. Entonces, como en un chispazo, señalé a mi hijo. [...] ¿Por qué tuve que decirlo? El militar de los galones cogió su pistola y disparó. Un tiro contra la inocencia de mi hijo. Cayó como un pajarito abatido por un cazador. Todos quedamos helados. El militar y sus soldados reían. [...] Fue la mejor de las muertes. Mi hijo no tuvo que presenciar las otras muertes. Murió rápidamente, sin más sufrimiento. Todo lo que vino después fue una escalada de miseria y depravación, que recibíamos ya casi con indiferencia. [...] Violaron a mi hija y después a mi mujer. Hicieron puntería con ellas y con mi padre, hasta que sucumbieron. A mi padre le

⁵ El drama *NN 12*, de Gracia Morales se centra también en el tema de la identificación de los huesos encontrados en las fosas comunes. También en esa pieza es una forense que examina los huesos y de su narración llegamos a conocer lo que habría podido suceder con la víctima, identificada como NN12, o sea *nomen nescio* (nombre desconocido).

decapitaron. Jugaron a fútbol con su cabeza. [...] ¡Ya sólo quedaba yo! Ninguna tortura podía provocarme más dolor que el que ya me habían causado. Había sido testigo de la barbarie y ahora el testigo ya no era necesario. (*Pausa.*) Me ataron una bomba en el pecho. Mi cuerpo, como un espejo roto, se convirtió en mil pequeños trozos de mí mismo. (Cavallé, 2010: 105-107)

Hay, además, un personaje, que no pertenece a ninguno de los dos grupos antes mencionados; sin embargo, es capaz de percibir tanto a los vivos como a los muertos. Es El hombre de todos los tiempos que, según las instrucciones de Cavallé:

se sabe la historia de memoria, porque es la historia de siempre, que va repitiéndose a lo largo de los siglos. Actúa como maestro de ceremonias y es, a la vez, espectador privilegiado de la obra. Observa la acción desde dentro de la escena; a veces se mantiene al margen; otras veces se hace visible e incluso ayuda a los personajes a colocarse en el lugar adecuado o a adoptar el gesto correcto. Cuando él interviene, parece como si la acción quedara momentáneamente paralizada. Cuando no está presente en la escena, puede ocupar, sin embargo, un lugar visible para los espectadores. (Cavallé, 2010: 32)

En el teatro contemporáneo muchas veces aparece un personaje con función semejante y este método puede recordarnos –según escribe Enric Gallén en su introducción a la edición castellana de la obra– a Brecht, a Thornton Wilder, a Espriu o a Tadeusz Kantor (Gallén, 2010: 18-19).

El hombre de todos los tiempos es un personaje omnipresente, un ‘maestro de ceremonias’, actor y espectador a un tiempo. En ocho escenas él es el único que está en la escena para dar un resumen de la historia a veces lírico, otras veces filosófico⁶. Su monólogo del primer cuadro (*El orden de las cosas*) se repite en la escena XXXVIII (*Cada cosa en su sitio*), enmarcando así lo que sucedió en el pueblo. En la mayoría de las otras escenas habla en verso y, por lo general, en forma libre. Los títulos de sus escenas dibujan plásticamente la evolución de toda la historia, desde el descubrimiento del primer hueso hasta la inauguración solemne del monumento. En la escena XIII (*Cinco cadáveres*) formula la pregunta que preocupa a todos:

EL HOMBRE DE TODOS LOS TIEMPOS:

Eran cinco cadáveres
bajo las piedras,
muertos salvajemente
por manos fieras.
Nada habían hecho.
No les acusaban.
Si eran inocentes,
¿por qué matarlos?
(Cavallé, 2010: 73)

En la escena XV (*La tragedia*), después del seco informe del forense, El hombre de todos los tiempos ensancha las dimensiones de la historia y, con eso, generaliza y relativiza toda la tragedia:

⁶ En las escenas I, III, XIII, XV, XXII, XXV, XXXIII y XXXVIII.

He aquí el dictamen. [...]
 Nada nuevo; ni incluso la execrable sevicia
 que se cebaba, cruel, sobre las pobres víctimas,
 aquí como en Nanking, o Troya o Srebrenica.
 Mirando a Hiroshima, lo de aquí es bagatela.
 Al saber de Mauthausen, la Fosa Ardeatina
 o el bombardeo innoble de Dresde o de Guernika,
 sentimos gran alivio: sólo cinco cadáveres.
 Quien los asesinó no inventaba la muerte
 de indefensos civiles. Esto de encarnizarse
 sobre cuerpos inermes se ha ensayado mil veces
 y hay récords infamantes de muertos olvidados
 con el cráneo hurtado, con la lengua partida,
 con ojos estallados o sexos ofendidos,
 con los torsos abiertos y las sucias entrañas
 hundidas en el fango, con la sangre esparcida
 dibujando el perímetro de la patria en peligro.
 Bajo el sol, nada nuevo,
 ... si piensas en ello. (Cavallé, 2010: 79-80)

En la escena XXII (*Los asesinos*) habla de la imposibilidad tanto de exigir la responsabilidad de los culpables (“no dejaron rastro”) como de identificar a las víctimas (“los huesos no tenían mucho que decir”):

Los asesinos
 no dejaron rastro
 y los muertos no podían
 identificarse.
 Demasiado tiempo
 todo muy lejano
 y los huesos no tenían
 mucho que decir.
 ¿Qué misterio esconden
 las motas de luz
 y las ondas de energía
 que atraviesan el aire?
 Como si fuera teatro,
 sombras del pasado
 nos afilan la memoria.
 (Cavallé, 2010: 99)

En la escena XXXIII (*La lápida*), con la inauguración del monumento –como acto simbólico de la absolución del remordimiento de conciencia– el pueblo pone punto al final de la historia. El hombre de todos los tiempos concluye:

Para que esta piedra perpetúe
 la idea del dolor y de la ignominia
 caída sobre el pueblo.
 Contra el olvido, geranios y azucenas,
 claveles, tulipanes, lirios,

helechos y violetas. (Cavallé, 2010: 131)

También las palabras de homenaje del alcalde –aunque no las escuchamos, llegamos a conocer el contenido del discurso de la reflexión subsiguiente del médico– sugieren la absolución y el perdón.

Las víctimas del drama de Cavallé –tres generaciones de una familia– en su vida pertenecían a una comunidad, aunque llegaron al pueblo apenas un año antes de la tragedia. Para una colectividad guardar el recuerdo de las víctimas y llenar el hiato en la memoria colectiva es una obligación. El callar y el no recordar –que en este caso da coherencia al grupo– equivalen a la complicidad. Como dice el Lúcido Consejero en *Antígona* de Salvador Espriu “I com establir i repartir, doncs, amb nítida precisió, des d’aquest movedís nivell comú, responsabilitats i culpes? La responsabilitat, per exemple, del nostre silenci” (Espriu, 1990: 67). La responsabilidad del silencio, con el paso del tiempo, pesa también sobre la generación que no vivía en la guerra. Para evitar eso, la rehabilitación de la memoria de las víctimas es la obligación de la sociedad. Eso será la tarea de los jóvenes –la de la generación de los nietos (la posmemoria)– ya que ellos pueden curar las heridas aún no cicatrizadas (Sansano, 2014: 18).

A través de la historia de una familia de cinco miembros asesinados con inmensa crueldad, Joan Cavallé presenta el comportamiento de una colectividad que, por el miedo de la venganza, elige el silencio y el olvido forzado. Pero entre los culpables quien calla es también cómplice, y esta complicidad, en el drama del dramaturgo catalán, pasa del nivel individual al colectivo. El pueblo quiere olvidarse para siempre de la barbaridad del agosto de 1939 para que con el pasado entierren también su propia ignominia. El olvido es, sin embargo, imposible e imperdonable: “Las muertes violentas dejan las almas en suspenso. El espacio registra los gritos que profieren” (Cavallé, 2010: 111) –como explica El hombre de las preguntas–, y los fantasmas atrapados en el presente advierten sin cesar a los vivos a propósito de su responsabilidad: hay que asumir la vergüenza de la pasividad y del silencio. Es verdad que el pueblo, como una Antígona, sepultó en secreto a los muertos, y, después, como si nada hubiera pasado, empezó un capítulo nuevo en la vida de la comunidad. Sin embargo, su conciencia se despierta gracias al encuentro inesperado de los huesos y a las preguntas de la generación de los nietos. Esta generación de la posmemoria, en los años de la democracia, puede ya preguntar sin vergüenza, sin remordimiento y sin el miedo a las represalias y torturas de la dictadura; y con el objetivo de recobrar la memoria histórica, rehabilitar el recuerdo de las víctimas. Para que los muertos puedan descansar en paz.

Para terminar quisiera llamar la atención a una posible comparación entre *Pies descalzos bajo la luna de agosto* y *El jardín quemado*, de Juan Mayorga. Por un lado, ambos dramaturgos eligen como tema conflictivo el problema de la exhumación de las fosas y el de la revelación de la verdad. Por otro, las dos piezas dirigen nuestra atención hacia los detalles de una investigación. Los dos dramas tratan del abrir de las viejas heridas: de la memoria y la búsqueda de la verdad.

El hombre de las preguntas –de modo parecido al de Benet, el joven psicólogo de la obra de Mayorga– como un detective busca las respuestas a los secretos del pasado. El resultado de la investigación es sorprendente, ya que ninguno de los ‘detectives’ descubre a los asesinos, sino a una colectividad que no hizo nada para salvar a las víctimas inocentes.

En la obra de Cavallé, el pueblo marginó a la familia por miedo y así –al igual que el grupo de intelectuales del drama de Mayorga que elige a las doce víctimas entre los enfermos psiquiátricos del centro San Miguel– asiste indirectamente al homicidio.

En la obra de Mayorga, el doctor Garay justifica el comportamiento de los intelectuales diciendo que: “Es necesario que alguien venza en la guerra. Porque si nadie vence, la guerra no acaba jamás. [...] Aquellos soldados habían ganado una guerra. Querían doce hombres y los tuvieron. Hicieron doce muertos y se marcharon. Y se olvidaron de nosotros, el mundo dejó en paz a San Miguel” (Mayorga, 2014: 175).

En el drama de Cavallé, El médico es quien intenta disminuir la responsabilidad de la colectividad con un razonamiento parecido:

EL MÉDICO: Los soldados estaban ávidos de sangre. Necesitaban descargar el odio acumulado en alguna víctima. En el pueblo confiábamos en que no nos harían nada. Nadie había hecho nada malo. Todos éramos buena gente. [...] Cuando nos preguntaron por una familia que vivía en las afueras, la firmeza vaciló. Nadie sabía nada, de aquellos. Eran forasteros. Los soldados necesitaban un cuerpo. Un chivo expiatorio. Y de aquella gente sabíamos tan pocas cosas. (Cavallé, 2010: 140)

La fuerza motivadora en ambos grupos fue el miedo a la muerte. Pero hay una diferencia importante en sus comportamientos: Blas Ferrater, el líder del grupo de intelectuales en *El jardín quemado* alude a la ‘causa republicana’, mientras que el pueblo de *Pies descalzos bajo la luna de agosto* no busca un asunto tan elevado para explicar lo inexplicable. Mientras los personajes de Mayorga eligen la locura y huyen a realidades paralelas para no sufrir por la culpabilidad, los de Cavallé prefieren sepultar el pasado. Sin embargo, “los vecinos de este pueblo no estaban contentos, de su actitud. No se sentían orgullosos. Fue por eso que callaron. Y prefirieron olvidar” (Cavallé, 2010: 142) –dice El alcalde en su monólogo final.

En ambas piezas podemos encontrar voces a favor y en contra de la memoria. Al igual que Benet, El hombre de las preguntas también busca la verdad:

EL HOMBRE DE LAS PREGUNTAS:

ahora está a punto de conocer
una nueva verdad
que se le atraganta.
La verdad. ¡ay! ¡la verdad! [...]
No saber
es mejor
que saber
si la verdad corta como un acero.
Pero la nueva verdad se aguza
sobre el presente

con contundencia.
(Cavallé, 2010: 122)

El médico de *Pies descalzos bajo la luna de agosto* piensa lo mismo que el doctor Garay de *El jardín quemado*:

EL MÉDICO: ¡Qué tanto remover los huesos! ¿No es mejor reposar tranquilamente por toda la eternidad, sin trastornos? (Cavallé, 2010: 139)

GARAY: Deje a los muertos enterrados. (Mayorga, 2014: 182)

Sin embargo, el final de las dos piezas es bien diferente. Benet deja decepcionado San Miguel y la isla, sin recibir respuestas a sus preguntas, o más precisamente, es incapaz de entender y aceptar ‘otra verdad’ que es diferente a la suya. El final de la obra de Cavallé podemos considerarlo un *happy end*, ya que los huesos serán identificados, el pueblo asume la responsabilidad y reconoce públicamente la vergüenza –por la pasividad frente a la barbaridad (Gallén, 2010: 21)–, y rinde homenaje ante los muertos con una lápida conmemorativa. El drama termina con la justicia y las exequias a las víctimas. Los fantasmas –a quienes se devuelven sus recuerdos, identidad y dignidad– pueden descansar ya en paz.

Para terminar, quisiera llamar la atención sobre otra diferencia importante. Al parecer ambas piezas tienen como contexto la Guerra Civil. Sin embargo, en la obra del autor catalán no encontramos alusión concreta a eso⁷: hablan de “la última” o “la pasada guerra” y los “soldados”, pero no precisan quiénes eran aquellos soldados triunfantes. Y eso es un efecto de la generalización: podemos pensar en cualquier acto violento, en cualquier conflicto bélico. Enric Gallén constata con razón que Cavallé –gracias a la figura del Hombre de todos los tiempos que actúa como maestro de ceremonias y como espectador privilegiado de la historia– logra “situar su historia en un escenario universal, mítico” (2010: 21). El Hombre de todos los tiempos, después de ver y escuchar todo, llega a la conclusión de que la historia se repite a sí misma y que la historia de las cinco víctimas es solamente un episodio en la historia de la barbaridad humana. Y aunque durante toda la lectura pensamos en la Guerra Civil española, los personajes con su anonimidad transmiten que lo que sucedió a esta desdichada familia no es un evento aislado y podría repetirse donde sea, con cualquiera y en cualquier momento⁸. Y si pensamos en Troya, Nanking, Hiroshima, Mauthausen, Srebrenica, la muerte de estas personas es solo *bagatela* –para citar de nuevo las palabras de El hombre de todos los tiempos.

La última escena con el título *Una carta* (XL) sirve también al ensanchamiento de la dimensión del mensaje de la obra. Los actores, en esta escena, leen fragmentos de

⁷ Ese es el motivo del uso del paréntesis en el título del presente artículo.

⁸ El único personaje que sale del anonimato y que tiene nombre propio es la hija de la familia asesinada. Se llama Clara y es importante destacar que llegamos a conocer su nombre gracias a la rememoración de El hombre de setenta años. Con eso sugiere Cavallé que la fuerza de la memoria puede salvar a las víctimas del olvido. O sea, si tu recuerdo queda en la memoria de otro, no desapareces del todo.

cartas escritas por soldados en el transcurso de una guerra, en alguna parte del mundo. Con eso, Cavallé se aleja del contexto español, coloca la tragedia de la familia en una dimensión histórica más amplia y rinde homenaje a las víctimas inocentes de todas las guerras.

El tema de las fosas comunes sigue siendo un punto neurálgico tanto de la sociedad como de la política españolas. ¿Cómo se puede escribir un drama sobre este tema de manera que el resultado no sea un panfleto político y también que el mensaje ideológico sea válido hoy y para todos los tiempos? –pregunta Enric Gallén (2010: 18). Sin duda alguna, Joan Cavallé se enfrentó con este reto y su drama responde a esta pregunta.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSMANN, Aleida (1994): “Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis”, en Merten, Klaus; Schmidt, Siegfried J.; Weischenberg, Siegfried (eds.): *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, Opladen: Westdeutscher, pp. 114-140.
- CAVALLÉ, Joan (2010): *Pies descalços bajo la luna de agosto*, trad. de Joan Cavallé, Tarragona: Arola.
- CAVALLÉ, Joan (2019): *Mezítláb az augusztusi holdfényben*, trad. Eszter Katona, en: *Az emlékezte színháza. Öt kortárs spanyol dráma*, Szeged: JatePress.
- ESPRIU, Salvador (1990): *Antígona*. Barcelona: Ediciones 62.
- GALLÉN, Enric (2010): “Prólogo”, en Cavallé, Joan, *Pies descalços bajo la luna de agosto*, Tarragona: Arola, pp. 7–21.
- GARCÍA MARTÍNEZ, Anabel (2016), *El telón de la memoria*, Hildesheim: Georg Olms.
- GUZMÁN, Alison (2012): “Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos, y Santa Perpetua*”, *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2, http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4.
- MAYORGA, Juan (2014): *El jardín quemado*, en Mayorga, Juan, *Teatro 1989-2014*, Segovia: La uña RoTa, pp. 147–183.
- SANSANO, Gabriel (2014): “De fosses i fantasmes. Memòria, trauma i identitat en Pescena catalana actual”, *Journal of Catalan Studies*, 17, pp. 4-22.
- WILDER, Thornton (2004): *El puente de San Luis Rey*, trad. de María Lejárraga de Martínez Sierra, Barcelona: Edhasa.