

#10

EL TEATRO ESPAÑOL SOBRE APROPIACIÓN DE MENORES. LA PUESTA EN ESCENA COMO ESPACIO DE IDENTIDAD Y MEMORIA

Luz C. Souto

Universidad de Valencia

luz.souto@uv.es

Cita recomendada || SOUTO, Luz C. (2014): "El Teatro español sobre apropiación de menores. La puesta en escena como espacio de identidad y memoria" [artículo en línea], 452ºF. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 10, 50-66, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-luz-c-souto-orgnl.pdf>

Ilustración || Laura Castanedo

Artículo || Recibido: 14/06/2013 | Apto Comité Científico: 31/10/2013 | Publicado: 01/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || A más de diez años de las investigaciones de Ricard Vinyes sobre los niños perdidos del franquismo es posible establecer un panorama sobre la repercusión del tema en la narrativa y el teatro español. Si bien la presencia del discurso historiográfico persiste en el tratamiento de los dos géneros, la dramaturgia supera la base fáctica introduciendo personajes más oníricos y espectrales. Tal es el caso de las obras *Si un día me olvidara* de Raúl Hernández Garrido y *Los niños perdidos* de Laila Ripoll. A modo de introducción se retomará el antecedente argentino, ya que este ha servido de modelo tanto para las investigaciones sobre el robo de menores en España como para la construcción de los personajes llevados a escena.

Palabras clave || Apropiación de niños | Franquismo | Teatro | Memoria.

Abstract || More than ten years after Ricard Vinyes' research on lost children during Francoism, it is possible to set up a picture of the impact of this subject in Spanish narrative and theater. While the presence of the historiographical discourse persists in the treatment of both genres, drama overcomes the factual basis by introducing more dreamlike and spectral characters. Such is the case of Raúl Hernández Garrido's *Si un día me olvidaras* and *Los niños perdidos* by Laila Ripoll. The Argentinian precedent will frame this discussion, since it has been used as a reference not only for historical research but also for the literary representation of the issue of stolen children during Franco's dictatorship in Spain.

Keywords || Appropriation of Children | Francoism | Theatre | Memory.

Si consideraban positivo el resultado, seguramente llevarían la idea a sus propios sitios, para que otros estados, otros niños, otras sociedades, otros opresores, otros oprimidos, copiaran la fórmula.

Cristina Peri Rossi

NOTAS

1 | Los datos del caso español pueden encontrarse en los estudios de Ricard Vinyes: *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco* y en *Los niños perdidos del franquismo*, ambos citados en bibliografía. En España se dictaron leyes que dieron marco legal a los robos, es el caso de la Orden del 30 de marzo de 1940, que otorga la tutela a favor del Estado para aquellos niños que sus padres hayan sido fusilados o estuvieran en la cárcel. También se sancionó la Ley del 4 de diciembre de 1941 por la que el Estado podía cambiar los nombres. Las entidades que gestionaron el destino de los menores fueron *El Patronato de la Merced* y luego *El Patronato de San Pablo*, el número de niños separados de sus madres se acrecienta cuando el 1 de septiembre de 1945 los centros comenzaron a hacerse cargo de los hijos de las reclusas (podían permanecer en la cárcel con sus madres hasta los 3 años, aunque muchas veces eran separados al nacer).

0. Introducción

Entre todos los excesos que se cometieron durante la última dictadura argentina, el de la apropiación de menores fue el que más consecuencias tuvo en la construcción de la identidad de la nueva generación, porque a la figura ya doliente de los desaparecidos, hubo que sumarle la transformación ideológica de sus hijos, la reeducación para el apoyo de los mismos ideales que llevaron al golpe de Estado. En palabras de Leonor Arfuch, «el arrebató de la identidad, del derecho a ese relato que me constituye como sujeto, es un doble delito: el escándalo del arrebató de las genealogías y el de su perversión» (*Abuelas*, 2004: 70).

Si bien el caso latinoamericano actuó como referente inmediato para llegar a conclusiones similares respecto a la dictadura franquista, no fue hasta el año 2002 que se conocieron las investigaciones sobre el destino de los niños de los republicanos. El recuento aproximado de las víctimas de apropiación en Argentina es de unos 500 niños, mientras que en España hablamos de unos 43.000 menores solamente hasta mediados de los años cincuenta¹. En ambos países, y teniendo en cuenta la singularidad que conlleva cada uno, el ámbito teatral ha acompañado desde el comienzo la producción narrativa. Aunque también se ha diferenciado de esta tanto en el tratamiento de los personajes como en el efecto conseguido. El contacto directo con el público que permite el teatro ha propiciado dos instancias directas de memoria: la primera es la denuncia de los hechos y la información transmitida a los espectadores, algo que también comparte con la novela, pero que en el caso de la dramaturgia tiene un resultado inmediato. La segunda instancia, y esto se ha dado más en los escenarios argentinos que en los españoles, es la apertura hacia un marco de militancia que posibilite la restitución de los niños apropiados. Así, desde la exposición pública de los robos, el teatro ha ocupado un lugar comprometido tanto con la memoria como con la recuperación de las identidades (en los casos que por razones cronológicas aún fuera posible). Con estas puestas en escena entra en juego una nueva dimensión de la memoria colectiva, ya que «la existencia de ese recuerdo social ayuda a ordenar los recuerdos individuales, y también da un sentido de permanencia y cierta lógica dentro de la colectividad» (Luengo, 2004: 24).

En Argentina, la obra pionera sobre el tema es *Potestad*² de Eduardo Pavlovsky, estrenada en 1985, el mismo año que la película *La historia oficial*³. Luego de ese enorme avance hubo que esperar hasta los últimos años de la década de los noventa para que surgieran nuevos relatos, y al cambio de siglo para que la temática se consolidara y fuera abordada desde diferentes perspectivas⁴. Entre las razones de esta oscilación del tema se encuentra el contexto político y las medidas de los primeros gobiernos democráticos, desde la ley 23.492 de Punto Final (1986) hasta los diez años de la llamada era menemista. En 1998 se produce un nuevo intento de acercamiento con *A veinte años*, Luz de Elsa Osorio, una novela que tuvo muy poca aceptación en el público argentino pero que logró retomar el conflicto de las apropiaciones. En el año 2000 el tema se afianza en el mundo de la dramaturgia con el proyecto *Teatro por la Identidad*, fomentado dentro de las actividades de *Abuelas de Plaza de Mayo*. Solamente la primera edición de los textos del ciclo contiene 36 obras de autores tanto noveles como de renombre⁵. Todas ellas encauzadas a la búsqueda de las identidades que aún falta reponer. Después de una década, el proyecto sigue extendiéndose, con giras nacionales e internacionales.

1. Las primeras dramaturgias españolas sobre el robo de niños

En España fueron dos obras las que encabezaron la producción, la primera, *Si un día me olvidaras* (2000) de Raúl Hernández Garrido, se estrena en los albores del *boom* memorístico. Esta representación, si bien toma como punto de partida los testimonios argentinos, carece de datos cronológicos y toponímicos. De este modo, con personajes intemporales y con un espacio de acción alegórico, Hernández se anticipa al estudio que Ricard Vinyes publica en el año 2002, en el que denuncia el robo de los hijos a las presas republicanas. El teatro de Hernández Garrido y la elección del tema de la identidad en un panorama de la memoria española que aún se estaba conformando actúan como indicativo histórico de los cambios que se estaban gestando y que llevarían, en el 2007, a la *Ley de Memoria Histórica de España*. Un vaticinio similar al de Hernández produce *Quinteto de Buenos Aires*⁶ (1998) de Vázquez Montalbán. En esta entrega de Carvalho, el detective se centra en una investigación que acaba con la restitución de una joven apropiada. Ester Cohen analiza en *Los narradores de Auschwitz* esa lucidez de algunos autores para adelantarse a los sucesos de su tiempo y nos dice que «la literatura nada tiene que ver con la profecía, sino más bien con la capacidad de «leer» su época de manera tal que sus «conclusiones» puedan, con el paso del tiempo, ser interpretadas, en más de un sentido, cercanas a lo que realmente sucede a posteriori» (2006: 34).

NOTAS

2 | Por razones de espacio, en este trabajo no nos centraremos en las obras argentinas más que referencialmente.

3 | Se estrena el 3 de abril de 1985. En ella ya aparecen identificados los diferentes personajes que formaron parte de las apropiaciones argentinas: los militares, las mujeres de estos —las que fueron cómplices y las que denunciaron—, las madres que buscan, los civiles que se vinculan al ejército para conseguir beneficios (económicos y «familiares»), los exiliados que vuelven y los menores robados.

4 | Entre las narrativas argentinas más importantes de esta segunda etapa se encuentran: *A veinte años*, Luz (Osorio, 1998), *Dos veces junio* (Kohan, 2002), *Los topos* (Bruzonne, 2008), *La casa de los conejos* (Alcoba, 2008), *Cuentas pendientes* (Kohan, 2010), *Una mancha más* (Plante, 2011), *Diario de una Princesa Montonera. 110% Verdad* (Pérez, 2012), *¿Quién te crees que sos?* (Urondo, 2012), *El pájaro de hueso* (Carman, 2013). Algunas de estas novelas son puramente ficcionales, otras, las producidas por los hijos de desaparecidos, son autoficcionales.

5 | En el presente artículo no se abordarán dichas obras. Para más información se puede consultar la página oficial: <http://www.teatroxlaidentidad.net>

6 | Es interesante ver la inquietud de ambos autores por el problema de la identidad perdida a causa de los robos en la última Dictadura argentina y cómo pocos años después el problema se trasladaría también a la Dictadura franquista.

La segunda obra teatral española sobre apropiación es posterior a las investigaciones de Ricard Vinyes; se trata de *Los niños perdidos* (2005) de Laila Ripoll. Esta representación aborda directamente el caso de los niños republicanos destinados a centros del régimen. Da cuenta de la violencia a la que fueron sometidos por parte de funcionarios del Estado *de facto* y por miembros de la iglesia. Un año después de que se llevara a escena la obra de Ripoll, Benjamín Prado publica *Mala gente que camina* (2006), la primera novela en abordar el robo de niños durante el franquismo y la que más trascendencia ha tenido, logrando hacerse un hueco dentro de los textos que hoy conforman la narrativa memorística española⁷.

2. Del discurso histórico a la puesta en escena

Las dos representaciones, la de Ripoll y la de Hernández, coinciden en dar cuenta de las identidades recortadas por el patrón de la guerra, en la descripción del suplicio físico y psíquico que marca el devenir de los personajes y del propio texto. A pesar de que los recursos son disímiles, las conclusiones son análogas y en estas se halla el mensaje memorístico. Lo que prevalece sobre las dos es la historia que debe ser contada por quienes desaparecieron, por sus fantasmas. Ambas están plagadas de muertos, de niños detenidos en el tiempo, de menores sin nombres reales, de personajes paralizados junto a una infancia que subsiste en su tragedia. La repetición de las escenas una y otra vez, hasta el hartazgo, sólo puede significar un cautiverio sin resolver, una tortura que se expande y no deja de ocurrir, ni de ser sufrida. Estas obras anclan en el presente una narración pasada con el fin de dar una lectura y una interpretación histórica a través de sus relatos. Hay un compromiso político en las puestas en escenas porque, en palabras de Mayorga, «el teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad» (1999: 9).

En *Si un día me olvidaras* los testimonios de las víctimas de la última dictadura argentina se integran como eco «verídico» de la obra teatral: esto la convierte en un intencionado relato memorístico y en una advertencia sobre la pérdida de identidad. Este mensaje se refuerza cuando en la edición de la obra se incluye un apartado titulado «acotación», donde se especifican las fuentes y se hace un llamamiento a seguir luchando por la memoria, para evitar que los sucesos que se narran vuelvan a repetirse. En la puesta en escena, también hay una búsqueda de efecto en los espectadores, ya que suenan cintas con testimonios directos, extraídos de *Abuelas de Plaza de Mayo*, de la *Asociación Madres de Plaza de Mayo*, de *Nunca Más* y de *Amnistía Internacional*.

NOTAS

7 | Con el fin de priorizar el análisis de las obras teatrales no me detendré en las narrativas sobre apropiación. Para más información sobre las características de las novelas citadas se pueden consultar Souto, L. (2011a, 2011b, 2013).

En *Los niños perdidos*, si bien no se utilizan fragmentos textuales de documentos históricos, desde el título y desde la descripción hay una esforzada referencia al documental *Los niños perdidos del franquismo* presentado por la televisión catalana en 2002, dirigido por Armengou y Belis, y basado en el estudio de Ricard Vinyes. Este título ha inspirado numerosos trabajos desde diferentes ámbitos, uno de ellos, quizás el más importante por la propuesta concreta de reparación y ayuda a las víctimas, es *El caso de los niños perdidos del Franquismo (2008)* de Miguel Ángel Rodríguez Arias.

Durante la puesta en escena de Ripoll el recurso de las grabaciones testimoniales es sustituido por voces que superponen tramos de la historia, sonidos de ultratumba enunciados por «las voces» que homologan la desesperación ficcional a la real. En el desván donde sucede la acción el movimiento se detiene con el ruido de los proyectiles, por momentos sólo se oyen las ondas sonoras que quedan suspendidas por la muerte y a los niños sollozando:

LAS VOCES El aire. No me des más golpes. ¡No, al agua no! Tiene fiebre. A la enfermería. ¿Dónde está mi niño? Tengo hambre. Me duele. Destacamento hospicio. Todos al tren. Al desván por meón. Este niño está muerto. Mi hijo, quiero ver a mi hijo. Tu hijo está muerto. A este niño lo han matado a palos. No sé nadar. Tengo hambre. ¡Mamá! ¿Dónde está mi mamá? [...] A tu padre lo han fusilado. ¡No me pegues más! Aceite de ricino. Tiene gusanos [...] ¡Mi niño, no me quitéis a mi niño! Verdugos. Quiero salir. (Ripoll, 2010: 74)

Estas voces ficcionales recuerdan los suplicios de los personajes antes de llegar al orfanato, escenifican las huellas del trauma pero también emulan las palabras que recoge Vinyes, que describe Rafael Torres en *Desaparecidos (2002)*, que selecciona Eduardo Pons en *Los niños republicanos en la guerra de España (1997)*, o que recuerdan Juana Doña y Tomasa Cuevas en sus testimonios⁸. Son las figuras históricas las que actúan subrepticamente en la obra, y aunque su forma sea ficcional, no se oponen a las voces reales de la obra de Hernández sino que se complementan con una misma necesidad de supervivencia.

3. Identidades en juego

La puesta en escena de Ripoll tiene un solo espacio: el desván de un orfanato en el que se pueden ver dos salidas al exterior, dos lugares vedados por el miedo de los niños al único adulto de la obra, la Sor. La ventana abuhardillada les sirve como conexión con el exterior: Lázaro hace pis a las niñas que pasan, entran palomas y murciélagos, pero ellos no pueden salir. A la puerta temen acercarse, porque detrás de ella está la verdad, abrir la puerta significa dejar de existir, saberse muertos, por lo cual se quedan jugando adentro, recordando e

NOTAS

8 | Si bien el caso sobre la apropiación de niños durante la dictadura española se hizo pública en el 2002, la denuncia ya estaba implícita en los relatos directos de quienes habían sufrido la represión, especialmente en los testimonios de las mujeres que pasaron por las cárceles franquista como es el caso de Juana Doña, Tomasa Cuevas o Carlota O'Neill.

interactuando con una conjunción de muebles ruinosos: un armario de luna de tres cuerpos, un biombo, un sillón de dentista, imágenes de santos incompletas. Algunas telas y los disfraces que hay dentro del armario les sirven para representar la tragedia de sus vidas. En este desván la luz es escasa y la visión acotada, pero ellos no dejan de reproducir los discursos y las actitudes de los adultos más cercanos, los vencedores. Los personajes son Cucachita, Marqués, Lázaro, Tuso, Sor y Las voces. La acción de la obra es una sucesión de juegos, siniestros movimientos lúdicos que nos abrirán el relato de sus vidas y de la historia.

A partir de *Las aventuras de Pinocho* (Collodi, 1883) y su incursión en el país de los juguetes, Agamben reflexiona sobre la historia y el juego, ilustra cómo lo lúdico invade la vida y produce una aceleración del tiempo. Si tenemos en cuenta que hay una relación entre el rito y el juego, donde «el rito fija y estructura el calendario, el juego en cambio, aun cuando todavía no sepamos cómo ni por qué, lo altera y lo destruye» (2007: 98-99), los niños del desván pasarán sus años encerrados sin ser conscientes de que el tiempo ha transcurrido fuera de ese sitio perverso, día tras día se dedicarán a valerse de los objetos que antaño pertenecieron a la esfera de lo económico (telas, espejos, sillones) y lo sagrado (figuras de santos) y lo transformarán en juguetes con los que podrán suprimir el tiempo. «La esencia del juguete [...] es entonces algo inminentemente histórico: e incluso podría decirse que es lo histórico en estado puro» (Agamben, 2007: 102). En los objetos del desván pervive la temporalidad humana, metamorfoseados en juguetes han materializado la historicidad que contenían. Los niños los han manipulado, miniaturizado, y ahora los fragmentos de aquello que «ya no es» los mantiene fijos en la narración de sus desarraigos.

En la primera parte, las intervenciones de Sor develan un maltrato físico y psíquico. Sin embargo, luego de las primeras páginas, Sor deja de existir como personaje, ya que es Tuso quien se disfraza de ella para imitar a la monja a la que tanto temían. La metarrepresentación se detiene cuando

se escuchan pasos terroríficos que resuenan en toda la habitación. La Sor abre un ojo y corre a esconderse en el armario, sin tantear; los niños, aterrorizados tras el biombo, contienen la respiración. [...] Se abre la puerta del armario y aparece el Tuso. Es un deficiente de unos cincuenta años. Aún conserva parte del hábito del disfraz de Sor, pero se ha quitado el rostrillo y la toca. (Ripoll, 2010: 56-57)

En este montaje que los niños llevan a cabo imitan el mundo de los captores, ya que ha sido el ejemplo directo de los últimos años y el que sobrevive aún después de la muerte física. Sor (Tuso) entra en escena con un cuenco de leche en la mano y trata al resto de sus compañeros como a gatos; cuando no se presentan a beber

comienzan los insultos, desde unos esperables «condenados chiquitines», «salvajes, que estáis sin civilizar» hasta llegar al tema de la descendencia. Los desprecios de la Sor le sirven a Ripoll para introducir el motivo ideológico de las apropiaciones.

La doctrina de estos orfanatos tiene sus bases en las teorías del psiquiatra Antonio Vallejo Nágera, quien consideraba el marxismo una enfermedad mental, contagiosa y hereditaria. Este concepto fue el fundamento de las expropiaciones: quitarles los hijos a las familias opuestas al régimen para dárselos a familias afines; reeducar y «salvar» las almas perdidas para la creación de una sociedad basada en los valores «puros». La teoría de trasmisión de un supuesto gen rojo condujo a medidas de segregación y discriminación que fueron practicadas en las cárceles franquistas, en sedes del Auxilio Social y en los centros religiosos:

¡Cómo se nota la sangre que lleváis! [...] ¡Hijos del demonio! ¡Anticristos! [...] Sois la manzana podrida y licenciosa que, si la dejamos, emponzoñará a nuestra esperanzadora juventud. Sois la hez de este mundo y del otro. Piojosos. ¡Judíos! Habéis heredado de vuestros progenitores los siete pecados capitales [...] No habéis sabido vencer la sangre que os corrompe [...] mejor hubiera sido haber acabado con vosotros igual que con vuestros padres. (Ripoll, 2010: 42, 45, 52-53)

En la voz de Tuso imitando a la monja resuena la propuesta de Vallejo Nágera, quien también insistía en la necesidad de segregación de los niños como medio para la conservación de la verdadera raza española:

La raza es espíritu, España es espíritu, la Hispanidad es espíritu. Perecerán las razas, las naciones y los pueblos que por extranjerizarse no sepan conservar su espíritu. El espíritu racista siempre ha estado latente en España, como lo pregonan los expedientes de limpieza de sangre necesarios en pasados siglos para habilitarse para los cargos públicos y pertenecer a las corporaciones gremiales. (Vallejo Nágera, 1987: 515)

Aunque Vallejo Nágera estaba vinculado directamente con la Alemania nazi, la idea de raza que proponía no estaba ligada a los mismos cánones sino a los valores que consideraba fundadores de la Hispanidad. En *Irredentas* Ricard Vinyes especifica la idea de raza del psiquiatra según los criterios de «sociedad» (la de la época de la caballería), «grupo social» (aristocracia) y «gobierno» (el de la disciplina militar, sustentado en virtudes patrióticas que se veían amenazadas por las clases bajas).

En el juego de los niños la monja no es la única interpretada: también lo son otros actuantes del régimen como la famosa señorita Veneno, esa de quien Juana Doña dice que por sus antiguos métodos, por su vejez y ferocidad era temida por las reclusas pero también por

sus compañeras; esa mujer que sentía orgullo en no ser de las funcionarias que habían llegado por el «enchufe» de ser mujeres de falangistas. «El mundo de la “Veneno” se limitaba a las cuatro paredes de la cárcel, donde vivía tan presa como las mismas reclusas; no podía ni sabía desenvolverse fuera de aquellos muros donde tenía poder para hacer y deshacer a su antojo» (Doña, 2012: 197). Lázaro, en el desván, recupera su voz y la imita preguntando:

LÁZARO ¿Quién sois?
TODOS ¡La organización juvenil!
LÁZARO ¿Qué queréis?
TODOS ¡La España una, grande y libre!
LÁZARO ¿Qué os sostiene?
TODOS ¡La sangre de nuestros caídos!
LÁZARO ¿Quién os guía?
TODOS El caudillo
LÁZARO ¿Qué os mueve?
TODOS ¡El recuerdo de José Antonio!
LÁZARO ¿cuál es vuestra disciplina?
TODOS ¡La Falange!
LÁZARO ¿Cuál es vuestra consigna?
TODOS Por el Imperio hacia Dios
LÁZARO ¿Cuál es vuestro grito?
TODOS ¡Arriba España! ¡Viva Franco! ¡Bien! ¡Bien!
(Ripoll, 2010: 67-68)

Con la escenificación de este juego de roles, Ripoll logra dos objetivos: primero, informar al público de los hechos y los nombres históricos vinculados a las expropiaciones. Segundo, un golpe de efecto en los espectadores, ya que la presentación de los personajes del régimen se hace más terrible cuando es transmitida por los niños, cuando de sus voces salen las mismas sentencias que los condenaron. Ellos perpetúan la escena de sus maltratos, la violencia de los centros invade el espacio de los juegos y sublima el sitio de la niñez a una educación castrense. Son varios los ejemplos literarios donde se puede observar a los niños jugando a ser parte de la guerra⁹, donde los objetos de la masacre se convierten en elementos de entretenimiento. Pero en los niños también se refleja otra mirada, una que no corresponde a la condición de la edad y que tiene que ver con ocupar un lugar en la lucha de los adultos. Una obra que ejemplifica esta mirada es *El cartógrafo-Varsovia, 1:400.000*: en ella Mayorga ilustra la misión de una niña que debe realizar un mapa del gueto antes que desaparezca. Ella relata a su maestro los cambios que se producen en ese sitio en permanente alteración por las bombas, hasta que finalmente debe reconocer que ya no queda nada que dibujar. Décadas después, el mito de la niña y el mapa trasciende las fronteras y se esgrimen posibles finales para la heroína:

Llevo sesenta años oyendo la leyenda del mapa. En distintas versiones. [...] Una la sitúa a la niña en Treblinka. Otra la salva y la lleva a Nueva

NOTAS

9 | Josefina Aldecoa reúne en *Los niños de la guerra* diez relatos de escritores que vivieron el conflicto, en ellos queda patente la conjunción de niñez y bombas, niñez y pérdida. La sublimación de la inocencia a causa de un crecimiento abrupto pero también la normalización de circunstancias excepcionales en una visión lúdica. Juana Salabert, siguiendo el formato de Aldecoa, en 2009 publica *Hijas de la ira*, donde recopila el testimonio de 10 mujeres que cuentan sus infancias durante la guerra civil española.

York para convertirla en una autoridad mundial en cartografía. En la tercera versión, mi favorita, la niña abandona el mapa para unirse al levantamiento: deja de observar la catástrofe para combatirla. (Mayorga: 66)¹⁰

Que el final feliz elegido no sea uno en que la niña se salve y escape de la destrucción de Varsovia, sino aquel en el cual se une al levantamiento, reviste a la pequeña de heroicidad pero también de una adultez forzada por la instancia de la guerra. Son varios los ejemplos en donde el mundo de la violencia abre una escisión hacia una infancia adulta: algunos destacados respecto al caso argentino son *La casa de los conejos* (Novela, Laura Alcoba, 2008) e *Infancia Clandestina* (Largometraje, Benjamín Ávila, 2012).

Volviendo a los niños del desván, ellos, que no tienen armas ni muñecas (al menos no enteras), juegan a disfrazarse y a los trenes. Pero el esparcimiento de las locomotoras y vagones, si bien comienza como una inocente propuesta, acaba siendo el recuerdo de la pérdida. Los trenes han dejado de evocar aventuras y viajes, ahora son el espacio de la prisión, un desfile de inmolados que van o vienen de los campos de exterminio:

CUCA ¿Y si jugamos a los trenes, que es muy emocionante? [...]
LÁZARO [...] ¡Atención, atención, el destacamento hospicio al tren!
Chaca chaca cham piii, piii. [...]
CUCA ¡Tengo sed!, ¡quiero agua!
LÁZARO ¡Atención, atención: No hay más agua ni más sardinas hasta llegar a Madrid! Chaca chaca chaca.
CUCA [...] Y pasaban los días y las noches. Y dos sardinas con un vaso de agua. Hacía mucho frío. Olalla se murió y olía muy mal. Luego se murió Antón, entonces olía peor. Nos arrimábamos a una ventanita que había, muy alta, muy alta, para poder respirar. [...] Gritamos tanto que no se podía dormir ni nada de nada. Luego, al cabo de unos días, ya gritábamos menos. [...] Y pasaban los días y no llegábamos a ninguna parte. [...] Entonces abrió la puerta un guardia civil y dijo «¡Qué mal huele!», y dijimos: «Es que se han muerto unos niños».
(Ripoll, 2010: 80-81)

Lo cotidiano de los juegos se ve alterado por lo siniestro de una situación imposible que terminó volviéndose tristemente normal¹¹. Lo que más puede trascender ante los espectadores es el carácter familiar con que se cuentan los hechos, la teatralización de los sucesos que están en el bagaje histórico, aquello que se sabe por los testimonios de los sobrevivientes. Juana Doña describió el trayecto Alicante – Madrid y en su relato reconstruyó cada una de las paradas de esa prisión improvisada: «El tren estaba largas horas parado y cuando andaba lo hacía a paso cansino, era la lentitud de la muerte, otro niño había muerto en el vagón» (2012: 80). Son sus testimonios y los de Tomasa Cuevas, que describen con naturalidad pasmódica lo inenarrable, los que abren el espacio que posibilita obras comprometidas como las de Ripoll y Hernández:

NOTAS

10 | Las citas de *El Cartógrafo* han sido extraídas de la versión *on line* que se encuentra en la *Colección Virtual Dramaturgia Contemporánea* (<http://www.muestrateatro.com>).

11 | Respecto a la idea de «normalidad» en los Estados de excepción, Josefina Aldecoa ejemplifica la experiencia en el relato que hace de su infancia: «A esto se reduce una dictadura, a sentir como anormal la normalidad de las democracias» (Salabert, 2009: 108).

Alguien con poder había ordenado desde algún despacho gubernamental que partiera una expedición infantil hacia un destino desconocido para los pasajeros y sus madres, «un tren de hierro y madera que hacía chas, chas». Un tren en marcha cargado de hijos de reclusas no es un hecho banal, accidental. Era una empresa que exigía una decisión política y un apoyo logístico suficiente. (Armengou, 2002: 58)

Entonces, el horror se ahonda por la proximidad y familiaridad entre la ficción y la realidad, la escasa distancia que media entre los juegos continuos de los niños. El espanto diario al que son sometidos aparece como una faceta más de lo lúdico. La idea de lo siniestro esbozada por Freud propone un extrañamiento de lo cotidiano que altera los cuerpos. Aquello que nos transmitía confianza (como los disfraces, los juegos de trenes) ahora, por medio de la represión se vuelve extraño y enemigo. Lo siniestro no solamente representa la situación vivida durante la clausura en el desván sino que, a su vez, es la figura de los menores enclaustrados y torturados por el hambre y el miedo, ellos son lo humano ya no-humano, una figura de transición y pliegues perpetuada en el momento de la desesperación, ellos son espíritus que no responden a la conciencia propia sino al recuerdo de Tuso, un enfermo mental que ha quedado atrapado en el pasado violento.

E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» [...] «Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones [...] consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas». (Freud, 1973: 21)

Los niños perdidos son personajes sin vida. Cuando el espectador descubre sus muertes, esos juegos que eternizaban, funestos por la ferocidad y por la virulencia naturalizada, pasan a convertirse en doblemente siniestros; ahora son cuerpos ausentes, desaparecidos en el fragor de una guerra que lo cubre todo. Los niños interactúan hasta el final de la obra con Tuso, y aunque viven en su imaginación también asisten a la visión de los espectadores, todos son obligados a reconocer la fatalidad: los niños han sido asesinados. La Sor empujó a Cuca por la ventana, Lázaro y Marqués fueron golpeados hasta que se desangraron, y Tuso, el único sobreviviente, fue quien se vengó de la monja:

TUSO ¡Y yo no quería! ¡Pero cuando vi que empujaba al crío por la ventana y que se liaba a palos con vosotros con esa saña...! ¡Me entró un coraje...! ¡Así que até una cuerda de lado a lado de la escalera y esperé a que bajara! ¡Y cuando llegó a mi altura... la empujé! ¡No se cayó sola, la tiré yo! [...] Luego vi que ya no respiraba, así que escondí la cuerda y fui a quitarle las llaves para sacaros de aquí [...] No me dejaron ni acercarme [...] Y yo seguí todo el rato «Que hay dos niños, que hay dos niños» pero nadie me hacía caso. Pa mí que sabían con el pastel

que se iban a encontrar y pensaron que cuanto más tarde mejor. (Ripoll, 2010: 109-111)

Los niños perdidos simboliza la invasión de un tiempo aciago en el escenario, actualiza hechos que en los Estados de excepción eran parte de lo cotidiano pero que en el presente pueden producir extrañamiento a los espectadores. Cuando el público reconoce el acto ficcional como un hecho histórico, cambia la percepción de la obra y se construye una política de memoria. En palabras de Mayorga, «en cada obra de teatro se hace o se deshace conciencia, se construye memoria o se destruye» (1996: 118).

Otra de las producciones españolas sobre el robo de menores y la búsqueda de la identidad que tiene un efecto análogo es *NN12* de Gracia Morales (Premio SGAE 2008). Esta representación, comparada con la de Ripoll, no retrasa la información al público sino que ya en el primer acto muestra quién está muerto (Patricia Luján Alvares, una maestra torturada y asesinada), quién busca la verdad (un joven que quiere saber si Patricia es su madre), quién es el asesino (un viejo, ex carcelero de Patricia) y quién es un «militante del sentido»¹² (una antropóloga forense). La obra no da pistas sobre la geografía o el tiempo en que suceden los hechos. La escenografía y los personajes pueden vincularse tanto al caso argentino como al español. La propuesta de Morales es que el proceso de recuperación de la identidad de la NN sea presenciado por la víctima, como en los cuentos de Quiroga, el *más allá* invade el escenario. Patricia asiste a la restitución del hijo que sólo vio al nacer. Madre e hijo, cada uno de un lado del universo de los desaparecidos, pero ambos ante los ojos del espectador, logran ser libres y recuperar sus identidades por medio del trabajo de la forense.

Bajo similares criterios, la representación de *Si un día me olvidaras* de Raúl Hernández Garrido propone un juego de adultos que han quedado detenidos en una infancia traumática. Los personajes, como en la obra de Morales, no pertenecen a un tiempo específico. Aunque los testimonios que se insertan en la acción nos remiten a la dictadura argentina, el resto de los datos son más inexactos. Las bombas que no dejan de caer y la lucha cuerpo a cuerpo conmemora más un escenario español que bonaerense.

La propuesta de esta obra es un ejercicio de desdoblamiento que se despliegan para dar forma al problema de la identidad. La primera duplicación es la de los nombres, que son alusiones directas a la tragedia clásica (Píldes, Electra y Orestes) y que a la vez emulan la tragedia del siglo XX. La segunda duplicación es la de los roles, recurso que también observamos en la obra de Ripoll. El estigma de «apropiado» es asumido tanto por Orestes como por Píldes. En las primeras palabras de la obra ya se observa la fluctuación de los

NOTAS

12 | Esta acepción es utilizada por el sociólogo Gabriel Gatti para designar la labor de archiveros, antropólogos, psicólogos y todos aquellos que trabajan para devolver el sentido a aquello que fue violentado por la desaparición forzada de personas.

nombres:

Lo podemos llamar Pílates, aunque su nombre auténtico es insignificante [...] El otro, nervioso, intranquilo. Sería pretencioso llamarlo Orestes [...] La mujer, llamadla Electra, pero también Clitemnestra o Ifigenia. O mejor, llamadla simplemente la mujer. (Hernández, 2001: 11)

Esta vacilación en la identidad, representada en la multiplicidad de nombres, es una característica que la dramaturgia comparte con las novelas y cuentos que abordan el robo de menores, tanto en el ámbito latinoamericano como en el español. Algunos ejemplos son: «La rebelión de los niños» (Peri Rossi, 1980), *A veinte años Luz* (Osorio, 1998), *Cuentas pendientes* (Kohan, 2010), *Dos veces junio* (Kohan, 2002), *Quinteto de Buenos Aires* (Vázquez, 1998), *Mala gente que camina* (Prado, 2006) y *Si a los tres años no he vuelto* (Cañil, 2011). Todos estos textos ejemplifican el vestigio de los robos con un titubeo en los nombres propios. La última obra de Hernández, *Todos los que quedan*, demuestra la persistencia del autor en el tema de una identidad condicionada por la violencia de Estado. En la historia, Ana Cerrada Lebrón emprende la búsqueda de su padre, un republicano supuestamente liberado de Mauthausen. La doble identidad ocupa el escenario: quien dice ser Juan Cerrada finalmente es un alemán condenado a muerte por desertor, que se apropia de otro nombre porque el suyo le recuerda a los civiles muertos en la guerra española.

En *Si un día me olvidaras*, Electra carga una maleta. En ella guarda el secreto del pasado y de la identidad. Cuando en una de las peleas entre Pílates y Electra el equipaje cae al suelo y se abre, descubren que solamente contiene un montón de trapos ensangrentados. Los paños evocarán durante toda la obra el parto y la muerte; la apropiación en tanto hecho traumático quedará inalterable en el subconsciente de Orestes, volverá en las imágenes oníricas y en la visión repetida de los vestidos manchados. Los diálogos son cortos, a veces inconexos, se refieren continuamente al océano, a un sótano que atormenta a Orestes y a sus sueños con fantasmas que se repiten incesantes, como la representación de Tuso en el texto de Ripoll:

ORESTES No voy a bajar. Nadie vive en el sótano.
ELECTRA Nadie.
ORESTES Se lo pediré a mi hermano. Bajaré por mí.
ELECTRA ¿Estará de acuerdo?
ORESTES Le pediré que levante un muro para olvidarnos que allá abajo hay un sótano. No quiero volver a oír las voces que suenan allá abajo.
ELECTRA Sería mejor pensar que todo es un sueño, una fantasía. Que no estoy cerca de ti, que no he venido hasta ti para abrirte los ojos. No me puedes ver. Pero dentro de poco estaré a tu lado. (Hernández, 2001: 15)

La búsqueda de Electra la lleva a enfrentarse a Pílates para salvar a Orestes, protegerlo como su homónima mitológica descrita por Píndaro, que saca a su hermano del país para que Clitemnestra no lo mate. Pero ahora, la salvación no está en huir sino en la verdad, en bajar al sótano, que es lo mismo que bajar a los recuerdos; en quedarse a buscar una memoria que se erige como respuesta a la lucha que viven los personajes. Electra le desvela el contenido de su carga, «en mi maleta ni hay ropas ni objetos innecesarios. Sólo recuerdos, para ti. Quiero que me escuches», y luego sigue volviendo, aunque Pílates se interponga: «Pílates levanta el arma y aúlla, como un lobo. La mujer se desvanece en el aire antes de rozar la piel de Orestes» (2001: 20). Entonces el aullido de Pílates se junta con el grito de los testimonios que siguen presentes en el fondo, con las imperennes voces del recuerdo de los niños del desván, con el silencio de las listas de desaparecidos que impregnan la escena de la obra y de la historia. «Dolor de hogar»; *Heimweh*, lo llamaría Primo Levi: «Sabemos de dónde venimos: los recuerdos del mundo exterior pueblan nuestros sueños y nuestra vigilia, nos damos cuenta con estupor que no hemos olvidado nada, cada recuerdo evocado surge ante nosotros dolorosamente nítido» (2011: 81).

Orestes recuerda a sus padres adoptivos muertos en un accidente y sospecha de su apropiación; entonces comienza la lucha entre los hermanos. Una pelea por el lugar de pertenencia, una querrela por la verdad familiar que en este caso también coincide con un saber sobre la memoria colectiva:

ORETES Sé la verdad. Me la dijo ella... mamá.
PÍLADES No puede ser posible.
ORETES La oí de sus labios. De los labios que tantas veces me besaron, a los que tantas besé. La historia de dos hermanos que no lo eran, de dos gemelos con distinto padre y distinta madre. La simulación oficial, la cruel impostura. Anoche volvía soñar. Ella venía hacia mí. Mi niño, me llamaba. Pero yo olía a sangre. Era un vestido viejo y sucio, lleno de mentiras. (2001: 25)

Orestes comienza a construirse con el recuerdo del olor a sangre, «abro los armarios. Están llenos de abrigos y me ahoga el olor a sangre», el olfato lo impulsa a una necesidad ancestral de conocimiento. La visión es la de sus padres adoptivos muertos, pero también es la de la madre abierta para robarle a su hijo, la del cuerpo que no deja de estar presente y ausente a la vez, *desaparecido*.

Los desaparecidos «ponen en cuestión dos soportes fuertes de la vida social: *la identidad* y el *lenguaje*. La identidad, en efecto, se tambalea, no sólo la del propio detenido-desaparecido, también la de su entorno [...] el lenguaje se tuerce» (Gatti, 2011: 18). En este espacio de contradicciones, de inestabilidad, el teatro deberá acudir a una ruptura para poder transmitir el quiebre del sentido que produce

la desaparición. Tanto Hernández como Ripoll y Morales lo forjan por medio de actores que representan en realidad algo que no está, el desvanecimiento de las identidades. El vacío también es invocado y Electra lo hace frente al mar, de la misma manera que en el mito lo hace frente a la tumba de Agamenón.

Mira. Es un mechón de cabello de mi hermano. Un homenaje de mi desconocido hermano a nuestros padres muertos, ante su tumba, el Océano. Fíjate, podría creerse que es de mi propio cabello [...] Apoyé mis cabeza contra su huella y oí sus pasos, a través de la distancia. Los reconocí, los he seguido, cruzando fronteras y atravesando guerras, hasta llegar aquí. (Hernández, 2001: 29)

Los niños de Laila Ripoll también se esfuerzan por recordar a sus padres, se aferran a una vida anterior a la soledad claustrofóbica del orfanato, aunque esta vida también esté marcada por el dolor. Cucachita es el más pequeño del grupo, el que se hace pis y también el que más habla de su madre, es el personaje que da voz al martirio, su discurso sobresale sobre el de los otros niños:

Me acuerdo de mi mamá y me hago pis, me acuerdo de la tía Mariló y también, me acuerdo de la enfermería en la cárcel y me meo del todo, me acuerdo de la celda donde estaba mi mamá con muchas más y ya ni te cuento. Y si pienso en cosas de ahora, pues mucho peor, porque ya no está mi mamá para cogerme en brazos y darme un beso, ni la tía Mariló con un boniato, ni Marina, que tenía un niño como yo y se murió de disentería, y la cárcel era muy fea y muy asquerosa, pero estaba mi mamá. (Ripoll, 2010: 83)

En ambas obras los personajes están interrumpidos por la violencia y el miedo, pero mientras los niños de Ripoll aún recuerdan quiénes fueron sus padres, los de Hernández no saben nada de su pasado. Las referencias concretas son a los padres adoptivos y Orestes reconoce su transformación ideológica: «me convertí en heredero de los torturadores» (Hernández, 2001: 23). Su hermano de crianza, Pílates, es el encargado de completar la reeducación, y lo hará utilizando la misma excusa de sus progenitores: «estamos en un país en guerra. Saber disparar es tan necesario como respirar» (2001: 24).

A medida que la obra avanza se vuelve más confusa, en un intento de transmitir la indeterminación de las identidades, y los personajes comienzan a convertirse los unos en los otros. Electra por momentos es la madre de Orestes, por otros su hermana, otros su amante, pero cuando hacen el amor los jadeos de placer se convierten en gritos de sufrimiento y Orestes ocupa el lugar de Pílates. A veces Pílates es el apropiado y Orestes el que patea el vientre de la mujer, el que tortura. Cualquiera puede ser víctima, victimario, expropiado o inmolado.

4. Conclusiones

Es significativa la diferencia en la reconstrucción de las expropiaciones desde el ámbito teatral y desde el espacio de la novela. Por un lado, las narrativas sobre estos niños despojados se valen del discurso historiográfico (*Mala gente que camina* de Benjamín Prado, *Si a los tres años no he vuelto* de Ana Cañil), a tal punto que hacen de él el epicentro de la narración, dando un marco más descriptivo y ligado a pruebas empíricas de los hechos. Por otro lado, las representaciones teatrales, tal como hemos visto, utilizan los mismos discursos como fuentes pero estos quedan supeditados a un trabajo sobre el cuerpo de los actores que insiste en figurar un ambiente más onírico y espectral. Con este recurso la dramaturgia intenta traer al presente del espectador a los desaparecidos, a los perdidos en las fosas y en los orfanatos. En esta elección, más allá de la intención estética, hay un propósito de intervención social, un uso público del pasado reciente y una construcción activa de la memoria de la que se hace partícipe a los espectadores. El mensaje lo resume el anciano de Mayorga en *El cartógrafo*: «Vuelve a la calle y abre bien los ojos. Y pregúntate qué debe ser recordado. Serás tú quien salve o condene» (2010: 26).

De este modo, ambos géneros responden a la necesidad de reparación y a una reconstrucción de los episodios traumáticos, sin embargo, el impacto visual del que puede valerse el teatro ha permitido que obras como *Los niños perdidos*, *Si un día me olvidaras* y *NN12* puedan verse reforzadas por personajes poco usuales en la narrativa de la memoria (fantasmas, espíritus). Estas obras han utilizado las puestas en escena para transmitir aquello que la novela ejemplifica a través de la insistencia histórica, para interpelar al espectador y para que el recuerdo de los perdidos encuentre su sitio en la memoria colectiva.

Bibliografía

- ABUELAS; et al. (2004): *Identidad. Construcción Social y Subjetiva. Primer Coloquio Interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo*, Buenos Aires: CONADI.
- AGAMBEN, G. (2007): *Infancia e Historia*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ARMENGOU, M.; BELIS, R. y VINYES, R. (2002): *Els Nens Perduts del Franquisme*, Barcelona: Proa.
- COHEN, E. (2006): *Los narradores de Auschwitz*, México: Editorial Fineo.
- DOÑA JIMÉNEZ, J. (2012): *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas*, Madrid: horas y Horas.
- FREUD, S. (1973): *Lo siniestro*, Buenos Aires: Ediciones Noé.
- GATTI, G. (2011): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires: Prometeo.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, R. (2001): *Si un día me olvidaras*, Madrid: Caos Editorial.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, R. (2011): *Todos los que quedan*, [en prensa].
- KOHAN, M. (2008): *Dos veces junio*, Buenos Aires: Sudamericana.
- KOHAN, M. (2010): *Cuentas Pendientes*, Barcelona: Anagrama.
- LUENGO, A. (2004): *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín: Edition Tranvía.
- MAYORGA, J. (1996): «Crisis y crítica», *Primer Acto*, 262, 118.
- MAYORGA, J. (1999): «El dramaturgo como historiador», *Primer Acto*, 280, 8-10.
- MAYORGA, J.: *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000* en <http://www.muestrateatro.com>
- PAVLOVSKY, E. (1989): *Potestad*, Madrid: Fundamentos.
- PERI ROSSI, C. (1992): *La rebelión de los niños*, Barcelona: Seix Barral.
- PRADO, B. (2007): *Mala gente que camina*, Madrid: Santillana.
- RIPOLL, L. (2010): *Los niños perdidos*, Oviedo: KRK Ediciones.
- SALABERT, J. (2009): *Hijas de la ira*, Madrid: Nocturna Ediciones.
- SOUTO, L. (2011a): «Mala gente que camina: de la expropiación a la reconstrucción de la memoria», *Olivar. Revista de Literatura y Culturas Españolas*, 16, 71-95
- SOUTO, L. (2011b): «La expropiación de la memoria. Ficciones sobre los niños robados durante el franquismo y la dictadura argentina» *Revista Internacional de los Estudios Vascos. Literaturas Ibéricas y memoria histórica*, 8, 218-233.
- SOUTO, L. (2013): «La profecía de Cristina Peri Rossi. Restituir la Identidad y reponer la Memoria», *Del lado de acá. Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Roma: Aracne Editrice, pp. 327-336.
- TORRES, R. (2005): *Desaparecidos*, Barcelona: RBA Coleccionables.
- VINYES, R. (2002): *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A.

#10

SPANISH THEATER ON THE APPROPRIATION OF MINORS: THE STAGE AS A SPACE OF IDENTITY AND MEMORY

Luz C. Souto

Universidad de Valencia

luz.souto@uv.es

Recommended citation || SOUTO, Luz C. (2014): "Spanish Theater on the Appropriation of Minors: The Stage As a Space of Identity and Memory" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 10, 50-66, [Consulted on: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-luz-c-souto-en.pdf>

Illustration || Laura Castanedo

Translation || Katherine Rucker

Article || Received on: 14/06/2013 | International Advisory Board's suitability: 31/10/2013 | Published: 01/2014

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



Abstract || More than ten years after Ricard Vinyes' research on lost children during Francoism, it is possible to set up a picture of the impact of this subject in Spanish narrative and theater. While the presence of the historiographical discourse persists in the treatment of both genres, drama overcomes the factual basis by introducing more dreamlike and spectral characters. Such is the case of Raúl Hernández Garrido's *Si un día me olvidaras* and *Los niños perdidos* by Laila Ripoll. The Argentinian precedent will frame this discussion, since it has been used as a reference not only for historical research but also for the literary representation of the issue of stolen children during Franco's dictatorship in Spain.

Keywords || Appropriation of Children | Francoism | Theatre | Memory.

Si consideraban positivo el resultado, seguramente llevarían la idea a sus propios sitios, para que otros estados, otros niños, otras sociedades, otros opresores, otros oprimidos, copiaran la fórmula.

Cristina Peri Rossi

0. Introduction

Among all the atrocities committed during the last Argentine dictatorship, the appropriation of minors was that which had the most consequences in the construction of the new generation's identity. In addition to the already painful number of missing persons, this new generation witnessed the ideological transformation of their children through their reeducation, which supported the same ideas that brought about the coup d'état. In the words of Leonor Arfuch, "el arrebatado de la identidad, del derecho a ese relato que me constituye como sujeto, es un doble delito: el escándalo del arrebatado de las genealogías y el de su perversión" (*Abuelas*, 2004: 70).

Although the case in Latin America serves as an immediate model for forming similar conclusions about the Franco dictatorship, the destiny of the children of Republicans was not investigated until 2002. The approximate number of appropriation victims in Argentina is some 500 children, while in Spain there were as many as 43,000 minors appropriated in the first half of the fifties alone.¹ In both countries—keeping in mind the individuality of each one— theatrical works have accompanied narratives from the start, though the two genres have differed greatly in their treatment of characters and their desired effects. The direct contact with the public that theater allows has promoted two direct instances of memory: the first is the denial of facts and information transmitted to the viewers—something which it shares with the novel, though in dramas the result is immediate. The second instance, which is more applicable on Argentine stages than on Spanish ones, is the opening towards a framework of militance that makes the stolen children's return possible. In this way, through the public exposition of the appropriations, theater has occupied a place that is as endangered by memory as by the recuperation of identity (in the cases where this is chronologically possible). With this stage set, a new dimension of collective memory enters the game because, "la existencia de ese recuerdo social ayuda a ordenar los recuerdos individuales, y también da un sentido de permanencia y cierta lógica dentro de la colectividad" (Luengo, 2004: 24).

In Argentina, the pioneer work on the theme of appropriation is *Potestad*² by Eduardo Pavlovsky, debuted in 1985, the same year as the film *La historia oficial*³. After this enormous advancement, it took

NOTES

1 | The facts of the Spanish case can be found in Ricard Vinyes's study *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco* and in *Los niños perdidos del franquismo*, both of which are cited in the bibliography. In Spain, there were laws that indicated these robberies legal, which was the case of Orden del 30, in March 1940, which awarded the State custody of those children whose parents had been executed or were in prison. Ley del 4 in December 1941 sanctioned that the state could change their names. The entities that managed the destiny of the minors were *El Patronato de la Merced* and later *El Patronato de San Pablo*. The number of children separated from their mothers rose when, on the September 1 1945, the centers began to take charge of the children of prisoners (they could remain in the prison with their mothers until age 3, though many times they were separated at birth).

2 | For space reasons, this study will focus on the Argentine works only referentially.

3 | This debuted on April 3, 1985. It includes various characters identified as forming part of the Argentine appropriations—the military, their wives—both those who were accomplices and those who denounced them—, the mothers who searched, the civilians who joined the army to obtain benefits (both economic and 'familial'), the exiles who returned, and the stolen children.

until the end of the nineties for new stories to appear, and until the turn of the century for the theme to be consolidated and approached from different perspectives.⁴ Among the reasons for this thematic oscillation we find the political context and the methods of the first democratic governments, beginning with Law 23.492 of Punto Final (1986), until ten years later during the *menemista* era. In 1998, a new approach was attempted with *A veinte años, Luz*, by Elsa Osoria, a novel which was not well-received by the Argentine public, but which managed to restart the conflict over the appropriations. In 2000, the theme was revived in the world of theater with the project *Teatro por la Identidad*, promoted among the activities of the *Abuelas de Plaza de Mayo*. First edition works from that season alone include 36 works from authors as new as they are renowned,⁵ all of them searching for the identities that they have yet to reinstate. After a decade, the project continues to grow, both nationally and internationally.

1. The first Spanish dramatists on stolen children

In Spain, there were two works that headed the movement; the first was *Si un día me olvidarás* (2000) by Raúl Hernández Garrido, which debuted in the dawn of the memorial *boom*. This representation, if taken as a point of departure from the Argentine testimonials, lacks chronological and topographical markers. In this way, with his timeless characters and allegorical setting, Hernández anticipates the study published by Ricard Vinyes in 2002, in which Vinyes exposed the history of stolen children. The theatrical works of Hernández Garrido, and his chosen theme of identity within in a still-forming panorama of the Spanish memory, serve as an indicative history of the brewing changes, which in 2007 would result in the *Ley de Memoria Histórica de España*. An anticipative work similar to Hernández's own produces *Quinteto de Buenos Aires*⁶ (1998) by Vázquez Montalbán. In this installment of the Carvalho story, the detective focuses on an investigation that ends with an appropriated young woman's restitution. In *Los narradores de Auschwitz*, Ester Cohen analyzes the lucidity of those authors who think ahead of their time and tells us that, "la literatura nada tiene que ver con la profecía, sino más bien con la capacidad de 'leer' su época de manera tal que sus 'conclusiones' puedan, con el paso del tiempo, ser interpretadas, en más de un sentido cercanas a lo que realmente sucede a posteriori" (2006: 34).

The second Spanish theatrical work on appropriation, *Los niños perdidos* (2005), by Laila Ripoll, also came before Ricard Vinyes's investigations. This work directly addresses the case of republican children sent to government centers. It calls attention to the violence they were submitted to by functionaries of the *de facto* state and by

NOTES

4 | Among the most important Argentine narratives of this second period include: *A veinte años, Luz* (Osorio, 1998), *Dos veces junio* (Kohan, 2002), *Los topos* (Bruzonne, 2008), *La casa de los conejos* (Alcoba, 2008), *Cuentas pendientes* (Kohan, 2010), *Una mancha más* (Plante, 2011), *Diario de una Princesa Montonera. 110% Verdad* (Pérez, 2012), *¿Quién te crees que sos?* (Urondo, 2012), *El pájaro de hueso* (Carman, 2013). Some of these novels are purely fictional, others were produced by the children of missing persons and are auto-fictional.

5 | This article will not discuss the works mentioned. For more information, visit the official page: <http://www.teatroxlaidentidad.net>

6 | It is interesting to see how both authors are concerned with the problem of lost identity as a result of appropriation in the final Argentine dictatorship, and how few years later this would become a problem in the Franco dictatorship.

members of the church. One year after Ripoll's work was brought to stage, Benjamín Prado published *Mala gente que camina* (2006), the first and most important novel to address the stolen children of the Franco period, and one which created space for itself among the texts that today are considered part of the Spanish memorial narrative.⁷

2. From the historical discourse to the stage

The works by Ripoll and Hernández both give accounts of the loss of identity attributed to the pattern of war and the physical and psychological torture that marks the development of the characters along with the text itself. In spite of the difference between their methods, they reach analogous conclusions concerning the theme of memory. What prevails in both is that the story is told by the ones who disappeared, or by their ghosts. Both are plagued by the dead, by children detained in time, by minors without real names, by characters paralyzed after a childhood that consisted only of tragedy. The continuous repetition of these scenes, almost to the point of exhaustion, can only signify a captivity without exit, a torture that endlessly expands and never ceases to cause suffering. These works anchor a historical narrative in the present, and the tales' goal is to provide a historical interpretation. A political compromise forms when the works are set to stage because, in the words of Mayorga, "el teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad" (1999: 9).

In *Si un día me olvidaras*, the testimonies of the victims of the final Argentine dictatorship are incorporated as "true" echoes of the theatrical work; this converts it into an intentionally memorial work that is a warning against the loss of identity. This message is reinforced by the inclusion of an extra section—entitled "acotación" in the print edition—which specifies the sources and insists that we must keep fighting for memory in order to prevent the repetition of the narrative's events. On the stage, there is also an attempt to affect the audience with the taped testimonies excerpted from *Abuelas de Plaza de Mayo*, *Asociación Madres de Plaza de Mayo*, *Nunca Más*, and, *Amnistía Internacional*.

In *Los niños perdidos*, though it does not use textual fragments from historical documents, the title and its description make an obvious reference to the documentary *Los niños perdidos del franquismo*, presented on Catalan television in 2002, directed by Armengou and Belis and based on the study by Ricard Vinyes. This title inspired numerous later works across different genres, one of which—and

NOTES

7 | In an attempt to prioritize the analysis of theatrical works, I did not linger on narratives about appropriation. For more information on the characteristics of the cited novels, consult Souto, L. (2011a, 2011b, 2013).

perhaps the most important because of its concrete proposition of reparation and assistance to the victims—is *El caso de los niños perdidos del Franquismo* (2008) by Miguel Ángel Rodríguez Arias.

During the staging of Ripoll’s work, the resource of the testimonial recordings is substituted with voices that superimpose historical plots, after-death sounds spoken by “las voces,” which turn the fictional desperation real. In the attic where the action occurs, all movement stops at the sound of projectiles, and for moments we only hear the sound waves that remain suspended by death, and the sobs of the children:

LAS VOCES El aire. No me des más golpes. ¡No, al agua no! Tiene fiebre. A la enfermería. ¿Dónde está mi niño? Tengo hambre. Me duele. Destacamento hospicio. Todos al tren. Al desván por meón. Este niño está muerto. Mi hijo, quiero ver a mi hijo. Tu hijo está muerto. A este niño lo han matado a palos. No sé nadar. Tengo hambre. ¡Mamá! ¿Dónde está mi mamá? [...] A tu padre lo han fusilado. ¡No me pegues más! Aceite de ricino. Tiene gusanos [...] ¡Mi niño, no me quitéis a mi niño! Verdugos. Quiero salir. (Ripoll, 2010: 74)

These fictional voices recall the characters’ pleas before they arrived at the orphanage. They set a scene marked by the footprints of trauma, but also emulate the words gathered by Vinyes, described by Rafael Torres in *Desaparecidos* (2002), selected by Eduardo Pons in *Los niños republicanos en la guerra de España* (1997), or remembered by Juana Doña and Tomasa Cuevas in their testimonies⁸. These are the historical figures that act surreptitiously in the work, and although their form is fictional, they are not significantly different from the real voices in the work of Hernández, but rather compliment them with their similar desperation for survival.

3. Identities in play

Ripoll’s work has only one onstage setting: the attic of an orphanage where two exits can be seen; both are prohibited to the orphans by their fear of the only adult in the work, la Sor. The window in the sloped ceiling gives them a connection to the outside world: Lázaro tries to urinate on girls who pass, doves and bats come in, but the children cannot leave. They are afraid to get close to the door, because behind it lies the truth, and to open the door would be to stop existing, to know that they are dead. So they stay inside playing, remembering and interacting among a jumble of broken furniture: a wardrobe in three segments, a folding screen, a dentist’s chair, broken images of saints. Some scarves and costumes inside the wardrobe help the children to act out the tragedy of their lives. In this attic, the light is scarce and their vision is limited, but they do not stop mimicking the speech and actions of the adults close to them, the

NOTES

8 | Though the case of appropriation of children during the Spanish dictatorship went public in 2002, its revelation was already implicit in the direct testimonies of those who had endured the repression, especially in the testimonies of women who passed through Francoist jails, as in the case of Juana Doña, Tomasa Cuevas or Carlota O’Neill.

victors. The characters are Cucachita, Marqués, Lázaro, Tuso, Sor, and Las voces. The plot of the work is a succession of games and sinister ludic movements that open up the stories of the children's lives and their histories for the audience.

In *Las aventuras de Pinocho* (Collodi, 1883), which enters into the world of toys, Agamben reflects on the history of playtime, and illustrates how playfulness invades life and causes time to accelerate. If we consider that there is a relation between rituals and playing, in which “el rito fija y estructura el calendario, el juego en cambio, aun cuando todavía no sepamos cómo ni por qué, lo altera y lo destruye” (2007: 98-99), the children in the attic spend their years in captivity without being conscious of the time that has passed in the world outside of that perverse place; day after day they dedicate themselves to making do with the objects that formerly pertained to the high-class sphere (scarves, mirrors, chairs) and the sacred (the figures of saints), by turning them into toys they can use to pass the time. “La esencia del juguete [...] es entonces algo inminentemente histórico: e incluso podría decirse que es lo histórico en estado puro” (Agamben, 2007: 102). Human temporality lives on in the object in the attic and, as they are metamorphosed into toys, the historicity contained in them is materialized. The children have manipulated and miniaturized them, and now the fragments of that which is “no more” remain fixed in the narration of their uprooting.

In the beginning, Sor's interventions reveal the physical and psychiatric mistreatment of the children. However, after the first few pages, Sor ceases to exist as a character, but Tuso dresses up as her, imitating the nun they so fear. The meta-representation ends when,

se escuchan pasos terroríficos que resuenan en toda la habitación. La Sor abre un ojo y corre a esconderse en el armario, sin tantear; los niños, aterrorizados tras el biombo, contienen la respiración. [...] Se abre la puerta del armario y aparece el Tuso. Es un deficiente de unos cincuenta años. Aún conserva parte del hábito del disfraz de Sor, pero se ha quitado el rostrillo y la toca. (Ripoll, 2010: 56-57)

In this montage carried out by the children, they imitate the world of their captors, because that has been their experience of the last several years, and it is all that will survive their physical deaths. Sor (Tuso) enters the scene with a pitcher of milk in her hand and treats everyone like cats; when they do not come to drink the insults begin, from the usual “condenados chiquitines” to “salvajes, que estáis sin civilizar” until they arrive at the theme of the children's ancestry. Their contempt for la Sor gives Ripoll a chance to introduce the ideological motive of the appropriations.

The doctrine of these orphanages was based on the theories of psychologist Antonio Vallejo Nágera, who considered Marxism to be

a contagious and hereditary mental disease. This concept was the basis of the expropriations: the children were taken away from their families, which were opposed to the regime, and given to new families who would reeducate them and “save” their lost souls, in order to create a society based on “pure” values. This theory of transmission of a supposedly red generation was partially responsible for the segregation and discrimination that were practiced in Francoist jails, in the Social Auxiliary headquarters, and in religious centers:

¡Cómo se nota la sangre que lleváis! [...] ¡Hijos del demonio! ¡Anticristos! [...] Sois la manzana podrida y licenciosa que, si la dejamos, emponzoñará a nuestra esperanzadora juventud. Sois la hez de este mundo y del otro. Piojosos. ¡Judíos! Habéis heredado de vuestros progenitores los siete pecados capitales [...] No habéis sabido vencer la sangre que os corrompe [...] mejor hubiera sido haber acabado con vosotros igual que con vuestros padres. (Ripoll, 2010: 42, 45, 52-53)

Vallejo Nágera, whose theory is echoed in the voice of Tuso as he imitates the nun, also insisted on the necessity of segregation among children, as a means of conserving the true Spanish race:

La raza es espíritu, España es espíritu, la Hispanidad es espíritu. Perecerán las razas, las naciones y los pueblos que por extranjerizarse no sepan conservar su espíritu. El espíritu racista siempre ha estado latente en España, como lo pregonan los expedientes de limpieza de sangre necesarios en pasados siglos para habilitarse para los cargos públicos y pertenecer a las corporaciones gremiales. (Vallejo Nágera, 1987: 515)

Although Vallejo Nágera was directly linked with Nazi Germany, the idea of race that he propagated was not bound to the same canons, only to the values that were considered fundamental to Spanishness. In *Irredentas*, Ricard Vinyes specifies the psychiatrist’s idea of race according to the criteria of “society” (in the era of knighthood), “social group” (aristocracy), and “government” (in the militaristic discipline, supported by patriotic virtues that appeared threatened by the lower classes).

The nun is not the only adult represented in the children’s game: there are also other performers from the regimen, such as the famous señorita Veneno who, according to Juana Doña, was feared by prisoners and her compatriots alike, because of her antique methods, old age, and ferocity; this woman felt proud of not being one of the functionaries who had succeeded through the influence of their Falangist spouses. “El mundo de la ‘Veneno’ se limitaba a las cuatro paredes de la cárcel, donde vivía tan presa como las mismas reclusas; no podía ni sabía desenvolverse fuera de aquellos muros donde tenía poder para hacer y deshacer a su antojo” (Doña, 2012: 197). Lázaro, in the attic, recuperates his voice and imitates her, asking:

LÁZARO ¿Quién sois?
 TODOS ¡La organización juvenil!
 LÁZARO ¿Qué queréis?
 TODOS ¡La España una, grande y libre!
 LÁZARO ¿Qué os sostiene?
 TODOS ¡La sangre de nuestros caídos!
 LÁZARO ¿Quién os guía?
 TODOS El caudillo
 LÁZARO ¿Qué os mueve?
 TODOS ¡El recuerdo de José Antonio!
 LÁZARO ¿cuál es vuestra disciplina?
 TODOS ¡La Falange!
 LÁZARO ¿Cuál es vuestra consigna?
 TODOS Por el Imperio hacia Dios
 LÁZARO ¿Cuál es vuestro grito?
 TODOS ¡Arriba España! ¡Viva Franco! ¡Bien! ¡Bien!
 (Ripoll, 2010: 67-68)

In staging this game of imitation, Ripoll achieves two objectives: first, to inform the public of the deeds and historical names linked to the expropriations. Secondly, a weighty effect on the spectators, since the presentation of the characters in the regime becomes more terrible when it is transmitted through the children, when their voices utter the same sentences that previously condemned them. They perpetuate the scene of their mistreatment, the violence of the world invades the space of their games and sublimates their childhood of military education. There are various literary examples in which one can observe children pretending to be part of the war,⁹ where the objects of the massacre are converted into elements of entertainment. But there is another point of view reflected in the children, which does not correspond to their age but has to do with occupying a role in the adult conflict. A work that exemplifies this point of view is *El cartógrafo-Varsovia, 1:400.000*: in which Mayorga illustrates one girl's mission to create a map of the ghetto before it disappears. She relays to her teacher the changes that occur on the site, which is continuously altered by bombs, until they finally recognize that there is nothing left to draw. Decades later, the myth of the girl and her map transcends borders and there are many possible outcomes for the heroine:

Llevo sesenta años oyendo la leyenda del mapa. En distintas versiones. [...] Una la sitúa a la niña en Treblinka. Otra la salva y la lleva a Nueva York para convertirla en una autoridad mundial en cartografía. En la tercera versión, mi favorita, la niña abandona el mapa para unirse al levantamiento: deja de observar la catástrofe para combatirla. (Mayorga: 66)¹⁰

The fact that the happy ending is not one in which the girl saves herself and escapes from the destruction of Varsovia, but unites with the resistance instead, reveals the slightness of heroism and of an adulthood forced by the war. There are various examples in which the world of violence opens an excision towards an adult childhood,

NOTES

9 | In *Los niños de la guerra*, Josefina Aldecoa compiles ten stories by writers who lived through the conflict. They all bear the mark of the conjunction between childhood and bombs, childhood and loss. The sublimation of innocence at the hand of an abrupt transition into adulthood, and also the normalization of exceptional circumstances, is a ludic vision. Juana Salabert, following Aldecoa's format, published *Hijas de la ira* in 2009, which includes ten women's testimonies of their childhoods during the Spanish Civil War.

10 | The quotes from *El Cartógrafo* have been excerpted from the online version, which can be found in the *Colección Virtual Dramaturgia Contemporánea*, (<http://www.muestrateatro.com>).

including some prominent works from Argentina, such as *La casa de los conejos* (Novel, Laura Alcoba 2008) and *Infancia Clandestina* (Film, Benjamín Ávila, 2012).

The children in the loft had neither weapons nor dolls (at least not whole ones), and played dress-up and toy trains. But their amusement with the locomotives and wagons, if in fact it started as an innocent thing, ended up being a reminder of what they had lost. The trains had stopped evoking adventures and voyages, but had become the prison itself, a parade of sacrifices that came and went from extermination camps:

CUCA ¿Y si jugamos a los trenes, que es muy emocionante? [...]
LÁZARO [...] ¡Atención, atención, el destacamento hospicio al tren!
Chaca chaca cham piiii, piiii. [...]
CUCA ¡Tengo sed!, ¡quiero agua!
LÁZARO ¡Atención, atención: No hay más agua ni más sardinas hasta llegar a Madrid! Chaca chaca chaca.
CUCA [... Y pasaban los días y las noches. Y dos sardinas con un vaso de agua. Hacía mucho frío. Olalla se murió y olía muy mal. Luego se murió Antón, entonces olía peor. Nos arrimábamos a una ventanita que había, muy alta, muy alta, para poder respirar. [...] Gritamos tanto que no se podía dormir ni nada de nada. Luego, al cabo de unos días, ya gritábamos menos. [...] Y pasaban los días y no llegábamos a ninguna parte. [...] Entonces abrió la puerta un guardia civil y dijo «¡Qué mal huele!», y dijimos: «Es que se han muerto unos niños».
(Ripoll, 2010: 80-81)

The everyday nature of their games became altered by the seriousness of an impossible situation that finally returned to being sadly normal.¹¹ What becomes clearest to the spectators is the familiar manner in which the facts are relayed, the theatricalization of the happenings that they carry in their historical baggage, that they know from testimonies of survivors. Juana Doña described the Alicante-Madrid trajectory and reconstructed every one of the stops in the improvised prison in her story, “El tren estaba largas horas parado y cuando andaba lo hacía a paso cansino, era la lentitud de la muerte, otro niño había muerto en el vagón” (2012: 80). Her testimonies, along with those from Tomasa Cuevas, naturally describe the indescribable and open a space that makes possible other words of political theater like those of Ripoll and Hernández:

Alguien con poder había ordenado desde algún despacho gubernamental que partiera una expedición infantil hacia un destino desconocido para los pasajeros y sus madres, «un tren de hierro y madera que hacía chas, chas». Un tren en marcha cargado de hijos de reclusas no es un hecho banal, accidental. Era una empresa que exigía una decisión política y un apoyo logístico suficiente. (Armengou, 2002: 58)

Then, the horror deepens through the proximity and familiarity between fiction and reality, the scant distance between the children

NOTES

11 | With regard to the idea of ‘normalcy’ in the States of exception, Josefina Aldecoa demonstrates the experience in a story about her childhood: “A esto se reduce una dictadura, a sentir como anormal la normalidad de las democracias” (Salabert, 2009: 108).

and their games. The daily terror they are submitted to seems like another facet of the game. The theory of the sinister outlined by Freud suggests that the children's estrangement from the everyday life alters them. Through their repression, things we once trusted (such as the costumes, the toy trains) now seem strange and enemy. The sinister is not only represented in the situation lived during their time trapped in the loft but rather, in time, it is the figure of the locked-up young people, tortured by hunger and fear; they are human and yet un-human, figures of transition and perpetual folds in the moment of desperation, those whose spirits do not respond to their own consciences but to Tusó's memory, a mental sickness that has remained trapped in the violent past.

E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» [...] «Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones [...] consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas». (Freud, 1973: 21)

The lost children are not living characters. When the spectator discovers their deaths, these enduring games—which were terrible because of their ferocity and naturalized virulence—become doubly sinister; now they are absent bodies that have disappeared in the clamor of a war that covers everything. The children interact with Tusó until the end of the work, and though they live in his imagination, they are also seen by the spectators, and everyone is obligated to recognize the fatality: the children have been murdered. La Sor pushed Cuca out the window, Lázaro and Marqués were beaten to death, and Tusó, the only survivor, was the one who took revenge on the nun:

TUSO ¡Y yo no quería! ¡Pero cuando vi que empujaba al crío por la ventana y que se liaba a palos con vosotros con esa saña...! ¡Me entró un coraje...! ¡Así que até una cuerda de lado a lado de la escalera y esperé a que bajara! ¡Y cuando llegó a mi altura... la empujé! ¡No se cayó sola, la tiré yo! [...] Luego vi que ya no respiraba, así que escondí la cuerda y fui a quitarle las llaves para sacaros de aquí [...] No me dejaron ni acercarme [...] Y yo seguí todo el rato «Que hay dos niños, que hay dos niños» pero nadie me hacía caso. Pa mí que sabían con el pastel que se iban a encontrar y pensaron que cuanto más tarde mejor. (Ripoll, 2010: 109-111)

Los niños perdidos symbolizes the invasion of a tragic period in the theater, and actualizes facts that, except in states of emergency, were part of everyday life, but that in the present day can produce an estrangement among the spectators. When the public recognizes the fictional act as historical fact, it changes their perception of the work and constructs a political memory. In the words of Mayorga, “en

cada obra de teatro se hace o se deshace conciencia, se construye memoria o se destruye” (1996: 118).

Another Spanish production about the stolen children and their search for identity that has an analogous effect is *NN12* by Gracia Morales (SGAE award 2008). This work, in contrast to Ripoll’s, does not delay in telling the public who in the work is dead; it is revealed in the first act that Patricia Luján Alvares, a teacher, was tortured and killed. A young man who wants to know if Patricia is his mother is the one who searches for truth. The murderer is also revealed as an old man who had previously jailed Patricia. The “militante del sentido”¹² is a forensic anthropologist. The work does not give clues about the geography or time period in which the events occur. The scenography and the characters can be as easily linked to the Argentine case as to the Spanish one. Morales proposes that the NN’s process of recuperating identity is witnessed by the victim. As in the stories of Quiroga, the *más allá* invades the stage. Patricia attends to the restitution of the child she only saw at birth. Mother and child are each on a different side of the universe of the missing, but both are before the eyes of the spectators, where they may become free and recover their identities through the forensic investigation.

Under similar criteria, Raúl Hernández Garrido’s *Si un día me olvidaras* suggests a game among adults who have been detained in their traumatic childhood. The characters, as in Morales’s work, do not pertain to a specific time period. Though the testimonies inserted in the action refer to the Argentine dictatorship, the rest of the facts are less exact. The bombs that do not stop falling and the man-to-man combat seem more suited to a stage in Spain than in Buenos Aires.

The aim of this work is an exercise in unfolding facts that give form to the identity issue. The first duplication is that of the names, which are direct allusions to classical tragedies (Píldes, Electra, and Orestes), and which at the same time emulate the tragedy of the twentieth century. The second duplication is of the roles, a resource that we also see in the work of Ripoll. The stigma of “appropriated” is assumed as much by Orestes as by Píldes. In the opening words of the work, one can already see the fluctuation between names:

Lo podemos llamar Píldes, aunque su nombre auténtico es insignificante
[...] El otro, nervioso, intranquilo. Sería pretencioso llamarlo Orestes
[...] La mujer, llamadla Electra, pero también Clitemnestra o Ifigenia.
O mejor, llamadla simplemente la mujer. (Hernández, 2001: 11)

This vacillation in identity, represented in the multiplicity of names, is a characteristic that theater shares with novels and stories on the theme of stolen children, as much in the Latin American sphere as

NOTES

12 | This definition is used by the sociologist Gabriel Gatti to designate the work of archivists, anthropologists, psychologists, and all those who work to recover a sense of that which was affected by the forced disappearance of people.

in the Spanish. Some examples are “La rebelión de los niños” (Peri Rossi, 1980), *A veinte años Luz* (Osorio, 1998), *Cuentas pendientes* (Kohan, 2010), *Dos veces junio* (Kohan, 2002), *Quinteto de Buenos Aires* (Vázquez, 1998), *Mala gente que camina* (Prado, 2006) y *Si a los tres años no he vuelto* (Cañil, 2011). All these texts exemplify the vestiges of the robberies with a hesitation in their very names. Hernández’s last work, *Todos los que quedan*, demonstrates the author’s persistence on the theme of identity conditioned by State violence. In the story, Ana Cerrada Lebrón undertakes a search for her father, a Republican who was supposedly freed from Mauthausen. The double identity occupies the stage: the man who claims to be Juan Cerrada turns out to be a German condemned to death for desertion, who takes on the name as a reminder of the dead civilians in the Spanish war.

In *Si un día me olvidaras*, Electra carries a suitcase. In it she guards the secret of her past and her identity. When the luggage falls to the floor and bursts open during a fight between Píldes and Electra, it is revealed to only contain a pile of bloody rags and bandages. The bandages evoke birth and death throughout the work; the trauma of the appropriation will remain inalterable in the Orestes’s subconscious, he will return to the oneiric images and the repeated vision of the stained dresses. The dialog is short, sometimes disconnected, referring continuously to the ocean, to a basement that torments Orestes and his dreams with ghosts that repeat incessantly, like the representation of Tuso in Ripoll’s text:

ORESTES No voy a bajar. Nadie vive en el sótano.
ELECTRA Nadie.
ORESTES Se lo pediré a mi hermano. Bajaré por mí.
ELECTRA ¿Estará de acuerdo?
ORESTES Le pediré que levante un muro para olvidarnos que allá abajo hay un sótano. No quiero volver a oír las voces que suenan allá abajo.
ELECTRA Sería mejor pensar que todo es un sueño, una fantasía. Que no estoy cerca de ti, que no he venido hasta ti para abrirte los ojos. No me puedes ver. Pero dentro de poco estaré a tu lado. (Hernández, 2001: 15)

Electra’s search takes her to confront Píldes in order to save Orestes, as the homonymous mythological character described by Pindar, who helped her brother to leave the country and avoid being murdered by Clitemnestra. In this case, though, salvation is not in fleeing but in truth, in descending to the basement and to memories, in staying to look for a memory, the answer to the characters’ plight. Electra reveals the content of her suitcase, “en mi maleta ni hay ropas ni objetos innecesarios. Sólo recuerdos, para ti. Quiero que me escuches”, and later, even though Píldes interposes himself: “Píldes levanta el arma y aúlla, como un lobo. La mujer se desvanece en el aire antes de rozar la piel de Orestes” (2001: 20). Píldes’ howl

joins the screams of witnesses in the back, the never-ending voices of memories of the children in the attic, the silence stemming from the lists of disappeared people that permeate the scene and the story. “Dolor de hogar”; Heimweh, as Primo Levi called it: “Sabemos de dónde venimos: los recuerdos del mundo exterior pueblan nuestros sueños y nuestra vigilia, nos damos cuenta con estupor que no hemos olvidado nada, cada recuerdo evocado surge ante nosotros dolorosamente nítido” (2011: 81).

Orestes remembers his adoptive parents, who were killed in an accident, and suspects he has been appropriated. Thus begins the fight among the brothers, a fight for a place of belonging, for family’s truth, which coincides with knowledge on collective memory:

ORETES Sé la verdad. Me la dijo ella... mamá.
PÍLADES No puede ser posible.
ORESTES La oí de sus labios. De los labios que tantas veces me besaron, a los que tantas besé. La historia de dos hermanos que no lo eran, de dos gemelos con distinto padre y distinta madre. La simulación oficial, la cruel impostura. Anoche volvía soñar. Ella venía hacia mí. Mi niño, me llamaba. Pero yo olía a sangre. Era un vestido viejo y sucio, lleno de mentiras. (2001: 25)

Orestes begins to construct himself around the memory of the smell of blood, “abro los armarios. Están llenos de abrigos y me ahoga el olor a sangre,” his nose drives him to an ancestral need for knowledge. The vision comes from his dead foster parents, but it is also a memory of his mother, opened so her child could be stolen, of the body that never ceases to be present and absent at the same time: *missing*.

The missing people “ponen en cuestión dos soportes fuertes de la vida social: *la identidad* y el *lenguaje*. La identidad, en efecto, se tambalea, no sólo la del propio detenido-desparecido, también la de su entorno [...] el lenguaje se tuerce” (Gatti, 2001: 18). In this space of contradictions and instability, theater should turn to a rapture in order to be able to transmit the break in meaning that disappearance produces. As much as Ripoll and Morales, Hernández does not force his actors to represent in reality something that is not there, the blackout of identity. The void is also invoked by Electra in front of the sea, in the same way the myth does in front of Agamemnon’s tomb.

Mira. Es un mechón de cabello de mi hermano. Un homenaje de mi desconocido hermano a nuestros padres muertos, ante su tumba, el Océano. Fíjate, podría creerse que es de mi propio cabello [...] Apoyé mis cabeza contra su huella y oí sus pasos, a través de la distancia. Los reconocí, los he seguido, cruzando fronteras y atravesando guerras, hasta llegar aquí. (Hernández, 2001: 29)

Laila Ripoll’s children are also forced to remember their parents; they

cling to the life that came before the claustrophobic solitude of the orphanage, though this life is also marked by pain. Cucachita is the smallest in the group, the ones who wets the bed and talks most about his mother, and is the character who gives voice to the martyrs, whose discourse stands out against those of the other children:

Me acuerdo de mi mamá y me hago pis, me acuerdo de la tía Mariló y también, me acuerdo de la enfermería en la cárcel y me meo del todo, me acuerdo de la celda donde estaba mi mamá con muchas más y ya ni te cuento. Y si pienso en cosas de ahora, pues mucho peor, porque ya no está mi mamá para cogerme en brazos y darme un beso, ni la tía Mariló con un boniato, ni Marina, que tenía un niño como yo y se murió de disentería, y la cárcel era muy fea y muy asquerosa, pero estaba mi mamá. (Ripoll, 2010: 83)

In both works, the characters are interrupted by violence and fear, both while Ripoll's children still remember who their parents were, Hernández's know nothing of their pasts. The concrete references are to their foster parents and Orestes recognizes his ideological transformation: "me convertí en heredero de los torturadores" (Hernández, 2001: 23). His foster brother, Pílates, is the one charged with completing the reeducation, and he will do it using the same excuse as his progenitors: "estamos en un país en guerra. Saber disparar es tan necesario como respirar" (2001: 24).

As the work advances it becomes more confused, in an intent to transmit the indeterminateness of the identities, and the characters begin to morph into one another. At moments Electra is Orestes's mother, in others his sister, in others his lover, but when they make love their moans of pleasure convert into shouts of suffering, and Orestes occupies the place of Pílates. Sometimes Pílates is the appropriated child and Orestes is the one who kicks the mother's stomach, torturing her. Any one of them can be the victim, the victimizer, the expropriated or the sacrificed.

4. Conclusions

There is a significant difference in the reconstruction of the expropriations in the theater and in novels. On one hand, the narratives about these plundered children are valuable to the historiographic discourse (*Mala gente que camina* by Benjamín Prado, *Si a los tres años no he vuelto* by Ana Cañil), to the point that this becomes the epicenter of the narration, leaving a mark that is more descriptive and more tied to empirical proofs than to facts. On the other hand, the theatrical representations, as we have seen, use the same discourses as their source but remain subject to a work about the actors who insist on being part of a more oneiric and spectral environment. With this resource, dramaturgy attempts to

bring spectators and missing persons to the present, as well as those lost in graves and orphanages. In this choice, apart from aesthetic intention, there is an intention of social intervention, a public use of the recent past, and an active construction of the memory that turns the spectators into participants. The message is summed up by an old man in Mayorga's *El cartógrafo*, "Vuelve a la calle y abre bien los ojos. Y pregúntate qué debe ser recordado. Serás tú quien salve o condene" (2010: 26).

In this way, both genres respond to the necessity of reparation and a reconstruction of the traumatic episodes, however, the visual impact which can be valued in the theater has permitted works like *Los niños perdidos*, *Si un día me olvidaras*, and *NN12* to see themselves reinforced by characters uncommon to memorial narratives (ghosts, spirits). These works have used the stage to transmit that which the novel exemplified through historical insistence, to question the spectator, and to give the memory of the lost its place in collective remembrance.

Works cited

- ABUELAS; et al. (2004): *Identidad. Construcción Social y Subjetiva. Primer Coloquio Interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo*, Buenos Aires: CONADI.
- AGAMBEN, G. (2007): *Infancia e Historia*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ARMENGOU, M.; BELIS, R. y VINYES, R. (2002): *Els Nens Perduts del Franquisme*, Barcelona: Proa.
- COHEN, E. (2006): *Los narradores de Auschwitz*, México: Editorial Fineo.
- DOÑA JIMÉNEZ, J. (2012): *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas*, Madrid: horas y Horas.
- FREUD, S. (1973): *Lo siniestro*, Buenos Aires: Ediciones Noé.
- GATTI, G. (2011): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires: Prometeo.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, R. (2001): *Si un día me olvidaras*, Madrid: Caos Editorial.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, R. (2011): *Todos los que quedan*, [en prensa].
- KOHAN, M. (2008): *Dos veces junio*, Buenos Aires: Sudamericana.
- KOHAN, M. (2010): *Cuentas Pendientes*, Barcelona: Anagrama.
- LUENGO, A. (2004): *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín: Edition Tranvía.
- MAYORGA, J. (1996): «Crisis y crítica», *Primer Acto*, 262, 118.
- MAYORGA, J. (1999): «El dramaturgo como historiador», *Primer Acto*, 280, 8-10.
- MAYORGA, J.: *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000* en <http://www.muestrateatro.com>
- PAVLOVSKY, E. (1989): *Potestad*, Madrid: Fundamentos.
- PERI ROSSI, C. (1992): *La rebelión de los niños*, Barcelona: Seix Barral.
- PRADO, B. (2007): *Mala gente que camina*, Madrid: Santillana.
- RIPOLL, L. (2010): *Los niños perdidos*, Oviedo: KRK Ediciones.
- SALABERT, J. (2009): *Hijas de la ira*, Madrid: Nocturna Ediciones.
- SOUTO, L. (2011a): «Mala gente que camina: de la expropiación a la reconstrucción de la memoria», *Olivar. Revista de Literatura y Culturas Españolas*, 16, 71-95
- SOUTO, L. (2011b): «La expropiación de la memoria. Ficciones sobre los niños robados durante el franquismo y la dictadura argentina» *Revista Internacional de los Estudios Vascos. Literaturas Ibéricas y memoria histórica*, 8, 218-233.
- SOUTO, L. (2013): «La profecía de Cristina Peri Rossi. Restituir la Identidad y reponer la Memoria», *Del lado de acá. Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Roma: Aracne Editrice, pp. 327-336.
- TORRES, R. (2005): *Desaparecidos*, Barcelona: RBA Coleccionables.
- VINYES, R. (2002): *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A.

#10

EL TEATRE ESPANYOL SOBRE APROPIACIÓ DE MENORS. LA POSADA EN ESCENA COM A ESPAI D'IDENTITAT I MEMÒRIA

Luz C. Souto

Universitat de València

luz.souto@uv.es

Cita recomanada || SOUTO, Luz C. (2014): "El teatre espanyol sobre apropiació de menors. La posada en escena com a espai d'identitat i memòria" [article en línia], 452°F. *Revista electrònica de teoria de la literatura i literatura comparada*, 10, 50-66, [Data de consulta: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-luz-c-souto-ca.pdf>

Il·lustració || Laura Castanedo

Traducció || Abel Carretero

Article || Rebut: 14/06/2013 | Apte Comitè Científic: 31/10/2013 | Publicat: 01/2014

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || Més de deu anys després de les investigacions de Ricard Vinyes sobre els nens perduts del franquisme és possible establir un panorama sobre la repercussió del tema en la narrativa i el teatre espanyol. Si bé la presència del discurs historiogràfic persisteix en el tractament dels dos gèneres, la dramaturgia supera la base fàctica introduint personatges més onírics i espectrals. Aquest és el cas de les obres *Si un día me olvidarás* de Raúl Hernández Garrido i *Los niños perdidos* de Laila Ripoll. A manera d'introducció es reprendrà l'antecedent argentí, ja que ha servit de model tant per a les investigacions sobre el robatori de menors a Espanya com per a la construcció dels personatges portats a escena.

Paraules clau || Apropiació de nens | Franquisme | Teatre | Memòria.

Abstract || More than ten years after Ricard Vinyes' research on lost children during Francoism, it is possible to set up a picture of the impact of this subject in Spanish narrative and theater. While the presence of the historiographical discourse persists in the treatment of both genres, drama overcomes the factual basis by introducing more dreamlike and spectral characters. Such is the case of Raúl Hernández Garrido's *Si un día me olvidarás* and *Los niños perdidos* by Laila Ripoll. The Argentinian precedent will frame this discussion, since it has been used as a reference not only for historical research but also for the literary representation of the issue of stolen children during Franco's dictatorship in Spain.

Keywords || Appropriation of Children | Francoism | Theatre | Memory.

Si consideraban positivo el resultado, seguramente llevarían la idea a sus propios sitios, para que otros estados, otros niños, otras sociedades, otros opresores, otros oprimidos, copiaran la fórmula.

Cristina Peri Rossi

0. Introducció

Entre tots els excessos que es van cometre durant l'última dictadura argentina, el de l'apropiació de menors va ser el que més conseqüències va tenir en la construcció de la identitat de la nova generació, perquè a la figura ja dolguda dels desapareguts es va haver d'afegir la transformació ideològica dels seus fills, la reeducació per al suport dels mateixos ideals que van portar al cop d'Estat. En paraules de Leonor Arfuch, «el arrebato de la identidad, del derecho a ese relato que me constituye como sujeto, es un doble delito: el escándalo del arrebato de las genealogías y el de su perversión» (*Abuelas*, 2004: 70).

Si bé el cas llatinoamericà va actuar com a referent immediat per arribar a conclusions similars respecte a la dictadura franquista, no va ser fins al 2002 que es van conèixer les investigacions sobre el destí dels nens dels republicans. El recompte aproximat de les víctimes d'apropiació a l'Argentina és d'uns 500 nens, mentre que a Espanya estem parlant d'uns 43.000 menors tan sols fins a mitjan anys cinquanta.¹ En ambdós països, i tenint en compte la singularitat que comporta cada un, l'àmbit teatral ha acompanyat des del principi la producció narrativa. Encara que també se n'ha diferenciat tant en el tractament dels personatges com en l'efecte aconseguit. El contacte directe amb el públic que permet el teatre ha propiciat dues instàncies directes de memòria: la primera és la denúncia dels fets i la informació transmesa als espectadors, cosa que també comparteix amb la novel·la, però que en el cas de la dramaturgia té un resultat immediat. La segona instància, i això s'ha donat més en els escenaris argentins que en els espanyols, és l'obertura cap a un marc de militància que possibiliti la restitució dels nens apropiats. Així, des de l'exposició pública dels robatoris, el teatre ha ocupat un lloc compromès tant amb la memòria com amb la recuperació de les identitats (en els casos en què per raons cronològiques encara fos possible). Amb aquestes posades en escena entra en joc una nova dimensió de la memòria col·lectiva, ja que «la existencia de ese recuerdo social ayuda a ordenar los recuerdos individuales, y también da un sentido de permanencia y cierta lógica dentro de la colectividad» (Luengo, 2004: 24).

A l'Argentina, l'obra pionera sobre el tema és *Potestad*² d'Eduardo

NOTES

1 | Les dades del cas espanyol poden trobar-se en els estudis de Ricard Vinyes: *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco* i a *Los niños perdidos del franquismo*, ambdós citats en la bibliografia. A Espanya es van dictar lleis que van donar marc legal als robatoris, és el cas de l'Ordre del 30 de març de 1940, que atorga la tutela a favor de l'Estat per a aquells nens els pares dels quals hagin estat afusellats o fossin a la presó. També es va sancionar la Llei del 4 de desembre de 1941 per la qual l'Estat podia canviar els noms. Les entitats que van gestionar el destí dels menors van ser *El Patronato de la Merced* i després *El Patronato de San Pablo*, el nombre de nens separats de les seves mares augmenta quan l'1 de setembre de 1945 els centres van començar a fer-se càrrec dels fills de les recluses (podien romandre a la presó amb les seves mares fins als 3 anys, tot i que moltes vegades eren separades en néixer).

2 | Per raons d'espai, en aquest treball ens centrarem en les obres argentines només referencialment.

Pavlovsky, estrenada el 1985, el mateix any que la pel·lícula *La historia oficial*³. Després d'aquest gran avenç vam haver d'esperar fins als últims anys de la dècada dels noranta perquè sorgissin nous relats, i al canvi de segle perquè la temàtica es consolidés i fos abordada des de diferents perspectives.⁴ Entre les raons d'aquesta oscil·lació del tema hi ha el context polític i les mesures dels primers governs democràtics, des de la llei 23.492 de Punt Final (1986) fins als deu anys de l'anomenada era menemista. El 1998 es produeix un nou intent d'apropament amb *A veinte años*, Luz d'Elsa Osorio, una novel·la que va tenir molt poca acceptació entre el públic argentí però que va aconseguir reprendre el conflicte de les apropiacions. L'any 2000 el tema es va consolidar en el món de la dramàtúrgia amb el projecte *Teatro por la identidad*, fomentat dins de les activitats de *Abuelas de Plaza de Mayo*. Solament la primera edició dels textos del cicle conté 36 obres d'autors tant novells com de renom⁵. Totes encarrilades a la recerca de les identitats que encara falta reposar. Després d'una dècada, el projecte segueix estenent-se, amb gires nacionals i internacionals.

1. Les primeres dramàtúrgies espanyoles sobre el robatori de nens

A Espanya van ser dues obres les que van encapçalar la producció, la primera, *Si un día me olvidaras* (2000) de Raúl Hernández Garrido, s'estrena a les albors del boom memorístic. Aquesta representació, si bé pren com a punt de partida els testimonis argentins, manca de dades cronològiques i toponímiques. D'aquesta manera, amb personatges intemporals i amb un espai d'acció al·legòric, Hernández s'anticipa a l'estudi que Ricard Vinyes publica el 2002, en el qual denuncia el robatori dels fills a les preses republicanes. El teatre d'Hernández Garrido i l'elecció del tema de la identitat en un panorama de la memòria espanyola que encara s'estava conformant actuen com a indicatiu històric dels canvis que s'estaven gestant i que portarien, el 2007, a la *Ley de Memoria Histórica de España*. Un vaticini similar al d'Hernández produeix *Quinteto de Buenos Aires*⁶ (1998) de Vázquez Montalbán. En aquesta entrega de Carvalho, el detectiu se centra en una investigació que acaba amb la restitució d'una jove apropiada. Ester Cohen analitza a *Los narradores de Auschwitz* aquesta lucidesa d'alguns autors per avançar-se als esdeveniments del seu temps i ens diu que «la literatura nada tiene que ver con la profecía, sino más bien con la capacidad de “leer” su época de manera tal que sus “conclusiones” puedan, con el paso del tiempo, ser interpretadas, en más de un sentido, cercanas a lo que realmente sucede a posteriori» (2006: 34).

La segona obra teatral espanyola sobre apropiació és posterior a

NOTES

3 | S'estrena el 3 d'abril de 1985. Ja hi apareixen identificats els diferents personatges que van formar part de les apropiacions argentines: els militars, les seves dones —les que van ser còmplices i les que van denunciar—, les mares que busquen, els civils que es vinculen a l'exèrcit per aconseguir beneficis (econòmics i «familiars»), els exiliats que tornen i els menors robats.

4 | Entre les narratives argentines més importants d'aquesta segona etapa es troben: *A veinte años*, Luz (Osorio, 1998), *Dos veces junio* (Kohan, 2002), *Los topes* (Bruzonne, 2008), *La casa de los conejos* (Alcoba, 2008), *Cuentas pendientes* (Kohan, 2010), *Una mancha más* (Plante, 2011), *Diario de una Princesa Montonera. 110& Verdad* (Pérez, 2012), *¿Quién te crees que sos?* (Urondo, 2012), *El pájaro de hueso* (Carman, 2013). Algunes d'aquestes novel·les són purament fictivals, d'altres, les produïdes pels fills de desapareguts, són autoficcional.

5 | En el present article no s'abordan aquestes obres. Per a més informació es pot consultar la pàgina oficial: <http://www.teatroxlaidentidad.net>.

6 | És interessant veure la inquietud d'ambdós autors pel problema de la identitat perduda a causa dels robatoris en l'última Dictadura argentina i com pocs anys després el problema es traslladaria també a la Dictadura franquista.

les investigacions de Ricard Vinyes; es tracta de *Los niños perdidos* (2005) de Laila Ripoll. Aquesta representació aborda directament el cas dels nens republicans destinats a centres del règim. Dóna compte de la violència a la qual van ser sotmesos per part de funcionaris de l'Estat *de facto* i per membres de l'església. Un any després que es portés a escena l'obra de Ripoll, Benjamín Prado publica *Mala gente que camina* (2006), la primera novel·la que tracta del robatori de nens durant el franquisme i la que més transcendència ha tingut, aconseguint fer-se un lloc en els textos que avui conformen la narrativa memorística espanyola⁷.

NOTES

7 | Amb el fi de prioritzar l'anàlisi de les obres teatrals no em detindré en les narratives sobre apropiació. Per a més informació sobre les característiques de les novel·les citades es poden consultar Souto, L. (2011a, 2011b, 2013).

2. Del discurs històric a la posada en escena

Les dues representacions, la de Ripoll i la d'Hernández, coincideixen a donar compte de les identitats retallades pel patró de la guerra, en la descripció del suplici físic i psíquic que marca l'esdevenir dels personatges i del mateix text. Malgrat que els recursos són dissemblants, les conclusions són anàlogues i és on trobem el missatge memorístic. Allò que preval sobre les dues és la història que ha de ser contada pels qui van desaparèixer, pels seus fantasmes. Ambdues estan plenes de morts, de nens detinguts en el temps, de menors sense noms reals, de personatges paralitzats juntament amb una infància que subsisteix en la seva tragèdia. La repetició de les escenes una i altra vegada, fins a l'afartament, només pot significar un captiveri sense resoldre, una tortura que s'expandeix i que no deixa d'ocórrer, ni de ser soferta. Aquestes obres ancoren al present una narració passada amb la finalitat de donar una lectura i una interpretació històrica a través dels seus relats. Hi ha un compromís polític a les posades en escena perquè, en paraules de Mayorga, «el teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad» (1999: 9).

A *Si un día me olvidaras* els testimonis de les víctimes de l'última dictadura argentina s'integren com a eco «verídica» de l'obra teatral: això la converteix en un intencionat relat memorístic i en una advertència sobre la pèrdua d'identitat. Aquest missatge es reforça quan en l'edició de l'obra s'inclou un apartat titulat «acotació», en què s'especifiquen les fonts i es fa una crida a seguir lluitant per la memòria, per evitar que els esdeveniments que s'hi narren tornin a repetir-se. En la posada en escena també hi ha una recerca d'efecte en els espectadors, ja que sonen cintes amb testimonis directes, extrets de *Abuelas de Plaza de Mayo*, de l'*Asociación Madres de Plaza de Mayo*, del *Nunca Más* i d'Amnistia Internacional.

A *Los niños perdidos*, si bé no s'utilitzen fragments textuais de

documents històrics, des del títol i des de la descripció hi ha una esforçada referència al documental *Els nens perduts del franquisme* presentat per la televisió catalana el 2002, dirigit per Armengou i Belis, i basat en l'estudi de Ricard Vinyes. Aquest títol ha inspirat nombrosos treballs des de diferents àmbits, un dels quals, potser el més important per la proposta concreta de reparació i d'ajuda a les víctimes, és *El caso de los niños perdidos del Franquismo* (2008) de Miguel Ángel Rodríguez Arias.

Durant la posada en escena de Ripoll el recurs de les gravacions testimonials és substituït per veus que superposen trams de la història, sons d'ultratomba anunciats per «les veus» que homologuen la desesperació ficcional a la real. A les golfes on ocorre l'acció el moviment s'atura amb el soroll dels projectils, per moments només se senten les ones sonores que queden suspeses per la mort i els nens sanglotant:

LAS VOCES El aire. No me des más golpes. ¡No, al agua no! Tiene fiebre. A la enfermería. ¿Dónde está mi niño? Tengo hambre. Me duele. Destacamento hospicio. Todos al tren. Al desván por meón. Este niño está muerto. Mi hijo, quiero ver a mi hijo. Tu hijo está muerto. A este niño lo han matado a palos. No sé nadar. Tengo hambre. ¡Mamá! ¿Dónde está mi mamá? [...] A tu padre lo han fusilado. ¡No me pegues más! Aceite de ricino. Tiene gusanos [...] ¡Mi niño, no me quitéis a mi niño! Verdugos. Quiero salir. (Ripoll, 2010: 74)

Aquestes veus fictivals recorden els suplicis dels personatges abans d'arribar a l'orfenat, escenifiquen les empremtes del trauma però també emulen les paraules que recull Vinyes, que descriu Rafael Torres a *Desaparecidos* (2002), que selecciona Eduardo Pons a *Los niños republicanos en la guerra de España* (1997), o que recorden Juana Doña i Tomasa Cuevas als seus testimonis⁸. Són les figures històriques les que actuen subreptíciament a l'obra, i encara que la seva forma sigui ficcional, no s'oposen a les veus reals de l'obra d'Hernández sinó que es complementen amb una mateixa necessitat de supervivència.

3. Identitats en joc

La posada en escena de Ripoll té un únic espai: les golfes d'un orfenat en el qual es poden veure dues sortides a l'exterior, dos llocs vedats per la por dels nens a l'únic adult de l'obra, Sor. La finestra de sota la teulada els serveix de connexió amb l'exterior: Lázaro es pixa sobre les nenes que passen, entre coloms i ratpenats, però ells no poden sortir-ne. A la porta temen d'apropar-s'hi, perquè darrere hi ha la veritat, obrir la porta significa deixar d'existir, creure's morts, per la qual cosa es queden jugant a dins, recordant i interactuant amb una conjunció de mobles ruïnosa: un armari de lluna de tres cossos, una

NOTES

8 | Si bé el cas sobre l'apropiació de nens durant la dictadura espanyola es va fer públic el 2002, la denúncia ja estava implícita en els relats directes dels qui havien sofert la repressió, especialment en els testimonis de les dones que van passar per les presons franquistes com és el cas de Juana Doña, Tomasa Cuevas o Carlota O'Neill.

mampara, una butaca de dentista, imatges de sants incompletes. Algunes teles i les disfresses que hi ha dins de l'armari els serveixen per representar la tragèdia de les seves vides. En aquestes golfes la llum és escassa i la visió acotada, però ells no deixen de reproduir els discursos i les actituds dels adults més propers, els vencedors. Els personatges són Cucachita, Marqués, Lázaro, Tuso, Sor i Les veus. L'acció de l'obra és una successió de jocs, sinistres moviments lúdics que ens obriran el relat de les seves vides i de la història.

A partir de *Las aventuras de Pinocho* (Collodi, 1883) i la seva incursió al país de les joguines, Agamben reflexiona sobre la història i el joc, il·lustra com allò lúdic envaeix la vida i produeix una acceleració del temps. Si tenim en compte que hi ha una relació entre el ritus i el joc, en què «el rito fija y estructura el calendario, el juego en cambio, aun cuando todavía no sepamos cómo ni por qué, lo altera y lo destruye» (2007: 98-99), els nens de les golfes passaran els anys tancats sense ser conscients que el temps ha transcorregut fora d'aquest lloc pervers, dia rere dia es dedicaran a valdre's dels objectes que abans van pertànyer a l'esfera d'allò econòmic (teles, miralls, butaques) i allò sagrat (figures de sants) i els transformaran en joguines amb què podran suprimir el temps. «La esencia del juguete [...] es entonces algo inminentemente histórico: e incluso podría decirse que es lo histórico en estado puro» (Agamben, 2007: 102). En els objectes de les golfes perviu la temporalitat humana, metamorfosats en joguines han materialitzat la historicitat que contenien. Els nens els han manipulat, miniaturitzat, i ara els fragments d'allò que «ja no és» els manté fixos en la narració dels seus desarrelaments.

En la primera part, les intervencions de Sor desvelen un maltracte físic i psíquic. No obstant això, després de les primeres pàgines, Sor deixa d'existir com a personatge, ja que és Tuso qui es disfressa d'ella per imitar la monja a la qual tant temien. La metarepresentació es deté quan

se escuchan pasos terroríficos que resuenan en toda la habitación. La Sor abre un ojo y corre a esconderse en el armario, sin tantear; los niños, aterrorizados tras el biombo, contienen la respiración. [...] Se abre la puerta del armario y aparece el Tuso. Es un deficiente de unos cincuenta años. Aún conserva parte del hábito del disfraz de Sor, pero se ha quitado el rostrillo y la toca. (Ripoll, 2010: 56-57)

En aquest muntatge que els nens duen a terme imiten el món dels captadors, ja que ha estat l'exemple directe dels últims anys i el que sobreviu encara després de la mort física. Sor (Tuso) entra en escena amb un bol de llet a la mà i tracta la resta dels seus companys com a gats; quan no es presenten a beure comencen els insults, des d'uns esperables «condenados chiquitines», «salvajes, que estás sin civilizar» fins arribar al tema de la descendència. Els menyspreus de Sor serveixen a Ripoll per introduir-hi el motiu ideològic de les

apropriacions.

La doctrina d'aquests orfenats té les bases en les teories del psiquiatra Antonio Vallejo Nágera, qui considerava el marxisme una malaltia mental, contagiosa i hereditària. Aquest concepte va ser el fonament de les expropiacions: treure els fills a les famílies oposades al règim per donar-los a famílies afins; reeducar i «salvar» les ànimes perdudes per a la creació d'una societat basada en els valors «purs». La teoria de transmissió d'un suposat gen vermell va portar a mesures de segregació i de discriminació que van ser practicades a les presons franquistes, a seus de l'Auxilio Social i als centres religiosos:

¡Cómo se nota la sangre que lleváis! [...] ¡Hijos del demonio! ¡Anticristos! [...] Sois la manzana podrida y licenciosa que, si la dejamos, emponzoñará a nuestra esperanzadora juventud. Sois la hez de este mundo y del otro. Piojosos. ¡Judíos! Habéis heredado de vuestros progenitores los siete pecados capitales [...] No habéis sabido vencer la sangre que os corrompe [...] mejor hubiera sido haber acabado con vosotros igual que con vuestros padres. (Ripoll, 2010: 42, 45, 52-53)

En la veu de Tuso imitant la monja ressona la proposta de Vallejo Nágera, qui també insistia en la necessitat de segregació dels nens com a mitjà per a la conservació de la vertadera raça espanyola:

La raza es espíritu, España es espíritu, la Hispanidad es espíritu. Perecerán las razas, las naciones y los pueblos que por extranjerizarse no sepan conservar su espíritu. El espíritu racista siempre ha estado latente en España, como lo pregonan los expedientes de limpieza de sangre necesarios en pasados siglos para habilitarse para los cargos públicos y pertenecer a las corporaciones gremiales. (Vallejo Nágera, 1987: 515)

Encara que Vallejo Nágera estava vinculat directament amb l'Alemanya nazi, la idea de raça que proposava no estava lligada als mateixos cànons sinó als valors que considerava fundadors de la Hispanitat. A *Irredentas* Ricard Vinyes especifica la idea de raça del psiquiatra segons els criteris de «societat» (la de l'època de cavalleria), «grup social» (aristocràcia) i «govern» (el de la disciplina militar, sustentat en virtuts patriòtiques que es veien amenaçades per les classes baixes).

En el joc dels nens la monja no és l'única interpretada: també ho són altres actants del règim com la famosa senyoreta Veneno, aquella de qui Juana Doña diu que pels seus antics mètodes, per la seva vellesa i ferocitat era temuda per les recluses però també per les seves companyes; aquella dona que sentia orgull en no ser de les funcionàries que hi havien arribat «per influències» perquè eren dones de falangistes. «El mundo de la "Veneno" se limitaba a las cuatro paredes de la cárcel, donde vivía tan presa como las mismas

reclusas; no podía ni sabía desenvolverse fuera de aquellos muros donde tenía poder para hacer y deshacer a su antojo» (Doña, 2012: 197). Lázaro, a les golfes, recupera la veu i la imita preguntant:

LÁZARO ¿Quién sois?
TODOS ¡La organización juvenil!
LÁZARO ¿Qué queréis?
TODOS ¡La España una, grande y libre!
LÁZARO ¿Qué os sostiene?
TODOS ¡La sangre de nuestros caídos!
LÁZARO ¿Quién os guía?
TODOS El caudillo
LÁZARO ¿Qué os mueve?
TODOS ¡El recuerdo de José Antonio!
LÁZARO ¿cuál es vuestra disciplina?
TODOS ¡La Falange!
LÁZARO ¿Cuál es vuestra consigna?
TODOS Por el Imperio hacia Dios
LÁZARO ¿Cuál es vuestro grito?
TODOS ¡Arriba España! ¡Viva Franco! ¡Bien! ¡Bien!
(Ripoll, 2010: 67-68)

Amb l'escenificació d'aquest joc de rols, Ripoll assoleix dos objectius: en primer lloc, informar el públic dels fets i dels noms històrics vinculats a les expropiacions. En segon lloc, un cop d'efecte en els espectadors, ja que la presentació dels personatges del règim es fa més terrible quan és transmesa pels nens, quan de les seves veus surten les mateixes sentències que els van condemnar. Ells perpetuen l'escena dels maltractes, la violència dels centres envaeix l'espai dels jocs i sublima el lloc de la infantesa a una educació castrense. Són diversos els exemples literaris en què es pot observar els nens jugant a ser part de la guerra⁹, en què els objectes de la massacre es converteixen en elements d'entreteniment. Però en els nens també s'hi reflecteix una altra mirada, una que no correspon a la condició de l'edat i que té a veure amb ocupar un lloc en la lluita dels adults. Una obra que exemplifica aquesta mirada és *El cartógrafo-Varsovia, 1:400.000*: Mayorga hi il·lustra la missió d'una nena que ha de fer un mapa del gueto abans que desaparegui. Ella relata al seu mestre els canvis que es produeixen en aquest lloc en permanent alteració per les bombes, fins que finalment ha de reconèixer que ja no queda res més a dibuixar. Dècades després, el mite de la nena i el mapa transcendeix les fronteres i s'esgrimeixen possibles finals per a l'heroïna:

Llevo sesenta años oyendo la leyenda del mapa. En distintas versiones. [...] Una la sitúa a la niña en Treblinka. Otra la salva y la lleva a Nueva York para convertirla en una autoridad mundial en cartografía. En la tercera versión, mi favorita, la niña abandona el mapa para unirse al levantamiento: deja de observar la catástrofe para combatirla. (Mayorga: 66)¹⁰

Que el final feliç escollit no sigui un en què la nena se salvi i

NOTES

9 | Josefina Aldecoa reuneix a *Los niños de la guerra* deu relats d'escriptors que van viure el conflicte, hi queda patent la conjunció d'infantesa i bombes, infantesa i pèrdua. La sublimació de la innocència a causa d'un creixement abrupte però també la normalització de circumstàncies excepcionals en una visió lúdica. Juana Salabert, seguint el format d'Aldecoa, el 2009 publica *Hijas de la ira*, en el qual recopila el testimoni de 10 dones que narren la seva infància durant la Guerra Civil espanyola.

10 | Les cites d'*El Cartógrafo* han estat extretes de la versió en línia que es troba a la Colección Virtual Dramaturgia Contemporánea (<http://www.mustrateatro.com>).

escapi de la destrucció de Varsòvia, sinó aquell en el qual s'uneix a l'aixecament, la revesteix d'heroïcitats però també d'una adultesa forçada per la instància de la guerra. Són diversos els exemples en què el món de la violència obre una escissió cap a una infància adulta: alguns de destacats respecte al cas argentí són *La casa de los conejos* (novel·la, Laura Alcoba, 2008) i *Infancia Clandestina* (llargmetratge, Benjamín Ávila, 2012).

Tornant als nens de les golfes, ells, que no tenen armes ni nines (almenys senceres), juguen a disfressar-se i als trens. Però l'escampada de les locomotores i dels vagons, si bé comença com una innocent proposta, acaba sent el record de la pèrdua. Els trens han deixat d'evocar aventures i viatges, ara són l'espai de la presó, una desfilarada d'immolats que van o vénen dels camps d'extermini:

CUCA ¿Y si jugamos a los trenes, que es muy emocionante? [...]
LÁZARO [...] ¡Atención, atención, el destacamento hospicio al tren!
Chaca chaca cham piii, piii. [...]
CUCA ¡Tengo sed!, ¡quiero agua!
LÁZARO ¡Atención, atención: No hay más agua ni más sardinas hasta llegar a Madrid! Chaca chaca chaca.
CUCA [...] Y pasaban los días y las noches. Y dos sardinas con un vaso de agua. Hacía mucho frío. Olalla se murió y olía muy mal. Luego se murió Antón, entonces olía peor. Nos arrimábamos a una ventanita que había, muy alta, muy alta, para poder respirar. [...] Gritamos tanto que no se podía dormir ni nada de nada. Luego, al cabo de unos días, ya gritábamos menos. [...] Y pasaban los días y no llegábamos a ninguna parte. [...] Entonces abrió la puerta un guardia civil y dijo «¡Qué mal huele!», y dijimos: «Es que se han muerto unos niños».
(Ripoll, 2010: 80-81)

Allò quotidià dels jocs es veu alterat pel sinistre d'una situació impossible que va acabar convertint-se en tristament normal¹¹. El que més pot transcendir davant dels espectadors és el caràcter familiar amb què s'expliquen els fets, la teatralització dels esdeveniments que són al bagatge històric, allò que se sap pels testimonis dels supervivents. Juana Doña va descriure el trajecte Alacant – Madrid i en el seu relat va reconstruir cada una de les parades d'aquella presó improvisada: «El tren estaba largas horas parado y cuando andaba lo hacía a paso cansino, era la lentitud de la muerte, otro niño había muerto en el vagón» (2012: 80). Són els seus testimonis i els de Tomasa Cuevas, que descriuen amb naturalitat sorprenent allò inenarrable, els que obren l'espai que possibilita obres compromeses com les de Ripoll i d'Hernández:

Alguien con poder había ordenado desde algún despacho gubernamental que partiera una expedición infantil hacia un destino desconocido para los pasajeros y sus madres, «un tren de hierro y madera que hacía chas, chas». Un tren en marcha cargado de hijos de reclusas no es un hecho banal, accidental. Era una empresa que exigía una decisión política y un apoyo logístico suficiente. (Armengou, 2002: 58)

NOTES

11 | Respecte a la idea de «normalitat» en els Estats d'excepció, Josefina Aldecoa exemplifica l'experiència en el relat que fa de la seva infància: «A esto se reduce una dictadura, a sentir como anormal la normalidad de las democracias» (Salabert, 2009: 108).

Aleshores, l'horror s'agreuja per la proximitat i la familiaritat entre la ficció i la realitat, l'escassa distància que hi ha entre els jocs continus dels nens. L'ensurt diari al qual són sotmesos apareix com una faceta més d'allò lúdic. La idea d'allò sinistre esbossada per Freud proposa una estranyesa d'allò quotidià que altera els cossos. El que ens transmetia confiança (com les disfresses, els jocs de trens) ara, per mitjà de la repressió, es torna estrany i enemic. Allò sinistre no solament representa la situació viscuda durant la clausura a les golfes, sinó que, alhora, és la figura dels menors enclaustrats i torturats per la fam i la por, ells són allò humà i ja no-humà, una figura de transició i plecs perpetuada en el moment de la desesperació, ells són esperits que no responen a la consciència pròpia sinó al record de Tusó, un malalt mental que ha quedat atrapat en el passat violent.

E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» [...] «Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones [...] consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas». (Freud, 1973: 21)

Els nens perduts són personatges sense vida. Quan l'espectador en descobreix les morts, aquells jocs que eternitzaven, funestos per la ferocitat i per la virulència naturalitzada, passen a convertir-se en doblement sinistres; ara són cossos absents, desapareguts en l'estrèpit d'una guerra que ho cobreix tot. Els nens interactuen fins al final de l'obra amb Tusó, i encara que viuen en la seva imaginació també assisteixen a la visió dels espectadors, tots són obligats a reconèixer la fatalitat: els nens han estat assassinats. Sor va empènyer Cuca per la finestra, Lázaro i Marqués van ser colpejats fins que es van dessagnar, i Tusó, l'únic supervivent, va ser qui es va venjar de la monja:

TUSO ¡Y yo no quería! ¡Pero cuando vi que empujaba al crío por la ventana y que se liaba a palos con vosotros con esa saña...! ¡Me entró un coraje...! ¡Así que até una cuerda de lado a lado de la escalera y esperé a que bajara! ¡Y cuando llegó a mi altura... la empujé! ¡No se cayó sola, la tiré yo! [...] Luego vi que ya no respiraba, así que escondí la cuerda y fui a quitarle las llaves para sacaros de aquí [...] No me dejaron ni acercarme [...] Y yo seguí todo el rato «Que hay dos niños, que hay dos niños» pero nadie me hacía caso. Pa mí que sabían con el pastel que se iban a encontrar y pensaron que cuanto más tarde mejor. (Ripoll, 2010: 109-111)

Los niños perdidos simbolitza la invasió d'un temps nefast a l'escenari, actualitza fets que als Estats d'excepció eren part d'allò quotidià però que en el present poden produir estranyesa als espectadors. Quan el públic reconeix l'acte ficcional com un fet històric, canvia la percepció de l'obra i es construeix una política de memòria. En

paraules de Mayorga, «en cada obra de teatro se hace o se deshace conciencia, se construye memoria o se destruye» (1996: 118).

Una altra de les produccions espanyoles sobre el robatori de menors i sobre la recerca de la identitat que té un efecte anàleg és *NN12* de Gracia Morales (Premi SGAE 2008). Aquesta representació, comparada amb la de Ripoll, no endarrerix la informació al públic sinó que ja en el primer acte mostra qui està mort (Patricia Luján Alvares, una mestra torturada i assassinada), qui busca la veritat (un jove que vol saber si Patricia és la seva mare), qui és l'assassí (un vell, un excarceller de Patricia) i qui és un «militant del sentit»¹² (una antropòloga forense). L'obra no dóna pistes sobre la geografia o el temps en què ocorren els fets. L'escenografia i els personatges poden vincular-se tant al cas argentí com a l'espanyol. La proposta de Morales és que el procés de recuperació de la identitat de la NN sigui presentat per la víctima, com en els contes de Quiroga, el *més enllà* envaeix l'escenari. Patricia assisteix a la restitució del fill que només va veure en néixer. Mare i fill, cada un d'un costat de l'univers dels desapareguts, però tots dos davant dels ulls de l'espectador, aconseguen ser lliures i recuperar les seves identitats per mitjà del treball de la forense.

Sota criteris similars, la representació de *Si un día me olvidaras* de Raúl Hernández Garrido proposa un joc d'adults que han quedat detinguts en una infància traumàtica. Els personatges, com en l'obra de Morales, no pertanyen a un temps específic. Encara que els testimonis que s'insereixen a l'acció ens remetent a la dictadura argentina, la resta de les dades són més inexactes. Les bombes no deixen de caure i la lluita cos a cos commemora més un escenari espanyol que un de Buenos Aires.

La proposta d'aquesta obra és un exercici de desdoblaments que es despleguen per donar forma al problema de la identitat. La primera duplicació és la dels noms, que són al·lusions directes a la tragèdia clàssica (Pílades, Electra i Orestes) i que a la vegada emulen la tragèdia del segle xx. La segona duplicació és la dels rols, recurs que també observem en l'obra de Ripoll. L'estigma d'«apropiat» és assumit tant per Orestes com per Pílades. En les primeres paraules de l'obra ja s'observa la fluctuació dels noms:

Lo podemos llamar Pílades, aunque su nombre auténtico es insignificante [...] El otro, nervioso, intranquilo. Sería pretencioso llamarlo Orestes [...] La mujer, llamadla Electra, pero también Clitemnestra o Ifigenia. O mejor, llamadla simplemente la mujer. (Hernández, 2001: 11)

Aquesta vacil·lació en la identitat, representada en la multiplicitat de noms, és una característica que la dramaturgia comparteix amb les novel·les i els contes que aborden el robatori de menors, tant en

NOTES

12 | Aquesta accepció és utilitzada pel sociòleg Gabriel Gatti per designar el treball d'arxivers, antropòlegs, psicòlegs i tots aquells que treballen per tornar el sentit a allò que va ser violentat per la desaparició forçada de persones.

l'àmbit llatinoamericà com en l'espanyol. Alguns exemples són: *La rebelión de los niños* (Peri Rossi, 1980), *A veinte años, Luz* (Osorio, 1998), *Cuentas pendientes* (Kohan, 2010), *Dos veces junio* (Kohan, 2002), *Quinteto de Buenos Aires* (Vázquez, 1998), *Mala gente que camina* (Prado, 2006) i *Si a los tres años no he vuelto* (Cañil, 2011). Tots aquests textos exemplifiquen el vestigi dels robatoris amb un titubeig en els noms propis. L'última obra d'Hernández, *Todos los que quedan*, demostra la persistència de l'autor en el tema d'una identitat condicionada per la violència d'Estat. En la història, Ana Cerrada Lebrón emprèn la recerca del seu pare, un republicà suposadament alliberat de Mauthausen. La doble identitat ocupa l'escenari: qui diu ser Juan Cerrada finalment és un alemany condemnat a mort per desertor, que s'apropia d'un altre nom perquè el seu li recorda els civils morts en la guerra espanyola.

A *Si un día me olvidaras*, Electra carrega una maleta. Hi guarda el secret del passat i de la identitat. Quan en una de les baralles entre Pílades i Electra l'equipatge cau a terra i s'obre, descobreixen que només conté una pila de draps ensangonats. Els draps evocaran durant tota l'obra el part i la mort; l'apropiació en tant que fet traumàtic quedarà inalterable en el subconscient d'Orestes, tornarà en les imatges oníriques i en la visió repetida dels vestits tacats. Els diàlegs són curts, a vegades inconnexos, es refereixen contínuament a l'oceà, a un soterrani que turmenta Orestes i els seus somnis amb fantasmes que es repeteixen incessants, com la representació de Tuso en el text de Ripoll:

ORESTES No voy a bajar. Nadie vive en el sótano.
ELECTRA Nadie.
ORESTES Se lo pediré a mi hermano. Bajaré por mí.
ELECTRA ¿Estará de acuerdo?
ORESTES Le pediré que levante un muro para olvidarnos que allá abajo hay un sótano. No quiero volver a oír las voces que suenan allá abajo.
ELECTRA Sería mejor pensar que todo es un sueño, una fantasía. Que no estoy cerca de ti, que no he venido hasta ti para abrirte los ojos. No me puedes ver. Pero dentro de poco estaré a tu lado. (Hernández, 2001: 15)

La recerca d'Electra la porta a enfrontar-se a Pílades per salvar Orestes, a protegir-lo com la seva homònima mitològica descrita per Píndar, que treu fora del país el seu germà perquè Clitemnestra no el mati. Però ara, la salvació no està fugint sinó en la veritat, baixant al soterrani, que és el mateix que baixar als records; quedant-se a buscar una memòria que s'erigeix com a resposta a la lluita que viuen els personatges. Electra li desvela el contingut de la seva càrrega, «en mi maleta ni hay ropas ni objetos innecesarios. Sólo recuerdos, para ti. Quiero que me escuches», i després segueix tornant, malgrat que Pílades s'hi interposi: «Pílades levanta el arma y aúlla, como un lobo. La mujer se desvanece en el aire antes de

rozar la piel de Orestes» (2001: 20). Aleshores l'udol de Pílades s'ajunta amb el crit dels testimonis que segueixen presents en el fons, amb les imperennes veus del record dels nens de les golfes, amb el silenci de les llistes de desapareguts que impregnen l'escena de l'obra i de la història. «Dolor de hogar»; *Heimweh*, en diria Primo Levi: «Sabemos de dónde venimos: los recuerdos del mundo exterior pueblan nuestros sueños y nuestra vigilia, nos damos cuenta con estupor que no hemos olvidado nada, cada recuerdo evocado surge ante nosotros dolorosamente nítido» (2011: 81).

Orestes recorda els seus pares adoptius morts en un accident i sospita de la seva apropiació; aleshores comença la lluita entre els germans. Una baralla pel lloc de pertinença, una querella per la veritat familiar que en aquest cas també coincideix amb un saber sobre la memòria col·lectiva:

ORETES Sé la verdad. Me la dijo ella... mamá.
PÍLADES No puede ser posible.
ORETES La oí de sus labios. De los labios que tantas veces me besaron, a los que tantas besé. La historia de dos hermanos que no lo eran, de dos gemelos con distinto padre y distinta madre. La simulación oficial, la cruel impostura. Anoche volvía soñar. Ella venía hacia mí. Mi niño, me llamaba. Pero yo olía a sangre. Era un vestido viejo y sucio, lleno de mentiras. (2001: 25)

Orestes comença a construir-se amb el record de l'olor de sang, «abro los armarios. Están llenos de abrigos y me ahoga el olor a sangre», l'olfacte l'impulsa a una necessitat ancestral de coneixement. La visió és la dels seus pares adoptius morts, però també és la de la mare oberta per robar-li el seu fill, la del cos que no deixa d'estar present i absent a la vegada, *desaparegut*.

Els desapareguts «ponen en cuestión dos soportes fuertes de la vida social: *la identidad* y el *lenguaje*. La identidad, en efecto, se tambalea, no sólo la del propio detenido-desparecido, también la de su entorno [...] el lenguaje se tuerce» (Gatti, 2011: 18). En aquest espai de contradiccions, d'instabilitat, el teatre haurà de presenciar una ruptura per poder transmetre la fallida del sentit que produeix la desaparició. Tant Hernández com Ripoll i Morales el forgen per mitjà d'actors que representen en realitat quelcom que no hi és, l'esvaïment de les identitats. El buit també hi és invocat i Electra ho fa davant del mar, de la mateixa manera que en el mite ho fa davant de la tomba d'Agamèmnon.

Mira. Es un mechón de cabello de mi hermano. Un homenaje de mi desconocido hermano a nuestros padres muertos, ante su tumba, el Océano. Fíjate, podría creerse que es de mi propio cabello [...] Apoyé mis cabeza contra su huella y oí sus pasos, a través de la distancia. Los reconocí, los he seguido, cruzando fronteras y atravesando guerras, hasta llegar aquí. (Hernández, 2001: 29)

Els nens de Laila Ripoll també s'esforcen per recordar els seus pares, s'aferren a una vida anterior a la soledat claustrofòbica de l'orfenat, encara que aquesta vida estigui marcada pel dolor. Cucachita és el més petit del grup, el que es pixa i també el que més parla de la seva mare, és el personatge que dóna veu al martiri, el seu discurs sobresurt sobre el d'altres nens:

Me acuerdo de mi mamá y me hago pis, me acuerdo de la tía Mariló y también, me acuerdo de la enfermería en la cárcel y me meo del todo, me acuerdo de la celda donde estaba mi mamá con muchas más y ya ni te cuento. Y si pienso en cosas de ahora, pues mucho peor, porque ya no está mi mamá para cogerme en brazos y darme un beso, ni la tía Mariló con un boniato, ni Marina, que tenía un niño como yo y se murió de disentería, y la cárcel era muy fea y muy asquerosa, pero estaba mi mamá. (Ripoll, 2010: 83)

En ambdues obres els personatges estan interromputs per la violència i la por, però mentre que els nens de Ripoll encara recorden qui van ser els seus pares, els d'Hernández no saben res del seu passat. Les referències concretes són als pares adoptius i Orestes reconeix la seva transformació ideològica: «me convertí en heredero de los torturadores» (Hernández, 2001: 23). El seu germà de criança, Pilades, és l'encarregat de completar la reeducació, i ho farà utilitzant la mateixa excusa que els seus progenitors: «estamos en un país en guerra. Saber disparar es tan necesario como respirar» (2001: 24).

A mesura que l'obra avança es torna més confusa, en un intent de transmetre la indeterminació de les identitats, i els personatges comencen a convertir-se els uns en els altres. Electra en alguns moments és la mare d'Orestes, en altres n'és la germana, d'altres l'amant, però quan fan l'amor els esbufecs de plaer es converteixen en crits de sofriment i Orestes ocupa el lloc de Pílades. A vegades Pílades és l'apropiat i Orestes el que dóna puntades al ventre de la dona, el que tortura. Qualsevol pot ser víctima, victimari, expropiat o immolat.

4. Conclusiones

És significativa la diferència en la reconstrucció de les expropiacions des de l'àmbit teatral i des de l'espai de la novel·la. D'una banda, les narratives sobre aquests nens despallats es valen del discurs historiogràfic (*Mala gente que camina* de Benjamín Prado, *Si a los tres años no he vuelto* d'Ana Cañil), a tal punt que el fan l'epicentre de la narració, donant un marc més descriptiu i lligat a proves empíriques dels fets. D'altra banda, les representacions teatrals, tal com hem vist, utilitzen els mateixos discursos com a font, però queden supeditats a un treball sobre el cos dels actors que insisteix a figurar un ambient més oníric i espectral. Amb aquest recurs la dramaturgia

intenta portar al present de l'espectador els desapareguts, els perduts a les fosses i als orfenats. En aquesta elecció, més enllà de la intenció estètica, hi ha un propòsit d'intervenció social, un ús públic del passat recent i una construcció activa de la memòria de la qual es fa partícips els espectadors. El missatge el resumeix l'ancià de Mayorga a *El cartógrafo*: «Vuelve a la calle y abre bien los ojos. Y pregúntate qué debe ser recordado. Serás tú quien salve o condene» (2010: 26).

D'aquesta manera, ambdós gèneres responen a la necessitat de reparació i a una reconstrucció dels episodis traumàtics, no obstant això, l'impacte visual del qual es pot valdre el teatre ha permès que obres com *Los niños perdidos*, *Si un día me olvidaras* i *NN12* puguin veure's reforçades per personatges poc usuals en la narrativa de la memòria (fantasmes, esperits). Aquestes obres han utilitzat les posades en escena per transmetre allò que la novel·la exemplifica a través de la insistència històrica, per interpel·lar l'espectador i perquè el record dels perduts trobi el seu lloc en la memòria col·lectiva.

Bibliografía

- ABUELAS; et al. (2004): *Identidad. Construcción Social y Subjetiva. Primer Coloquio Interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo*, Buenos Aires: CONADI.
- AGAMBEN, G. (2007): *Infancia e Historia*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ARMENGOU, M.; BELIS, R. y VINYES, R. (2002): *Els Nens Perduts del Franquisme*, Barcelona: Proa.
- COHEN, E. (2006): *Los narradores de Auschwitz*, México: Editorial Fineo.
- DOÑA JIMÉNEZ, J. (2012): *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas*, Madrid: horas y Horas.
- FREUD, S. (1973): *Lo siniestro*, Buenos Aires: Ediciones Noé.
- GATTI, G. (2011): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires: Prometeo.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, R. (2001): *Si un día me olvidaras*, Madrid: Caos Editorial.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, R. (2011): *Todos los que quedan*, [en prensa].
- KOHAN, M. (2008): *Dos veces junio*, Buenos Aires: Sudamericana.
- KOHAN, M. (2010): *Cuentas Pendientes*, Barcelona: Anagrama.
- LUENGO, A. (2004): *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín: Edition Tranvía.
- MAYORGA, J. (1996): «Crisis y crítica», *Primer Acto*, 262, 118.
- MAYORGA, J. (1999): «El dramaturgo como historiador», *Primer Acto*, 280, 8-10.
- MAYORGA, J.: *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000* en <http://www.muestrateatro.com>
- PAVLOVSKY, E. (1989): *Potestad*, Madrid: Fundamentos.
- PERI ROSSI, C. (1992): *La rebelión de los niños*, Barcelona: Seix Barral.
- PRADO, B. (2007): *Mala gente que camina*, Madrid: Santillana.
- RIPOLL, L. (2010): *Los niños perdidos*, Oviedo: KRK Ediciones.
- SALABERT, J. (2009): *Hijas de la ira*, Madrid: Nocturna Ediciones.
- SOUTO, L. (2011a): «Mala gente que camina: de la expropiación a la reconstrucción de la memoria», *Olivar. Revista de Literatura y Culturas Españolas*, 16, 71-95
- SOUTO, L. (2011b): «La expropiación de la memoria. Ficciones sobre los niños robados durante el franquismo y la dictadura argentina» *Revista Internacional de los Estudios Vascos. Literaturas Ibéricas y memoria histórica*, 8, 218-233.
- SOUTO, L. (2013): «La profecía de Cristina Peri Rossi. Restituir la Identidad y reponer la Memoria», *Del lado de acá. Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Roma: Aracne Editrice, pp. 327-336.
- TORRES, R. (2005): *Desaparecidos*, Barcelona: RBA Coleccionables.
- VINYES, R. (2002): *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A.

#10

HAURREN JABETZE BIDEGABEARI BURUZKO ANTZERKIA ESPAINIAN. ANTZEZLEKUA NORTASUN- ETA MEMORIA-EREMU GISA

Luz C. Souto

Valentziako Unibertsitatea

luz.souto@uv.es

Aipatzeko gomendioa || SOUTO, Luz C. (2014): "Haurren jabetze bidegabeari buruzko antzerkia Espainian. Antzezlekua nortasun- eta memoria-eremu gisa" [artikulua linean], *452°F. Literaturaren teoria eta literatura konparatua aldizkaria*, 10, 50-66, [Konsulta data: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero10/10_452f-mono-luz-c-souto-eu.pdf>

Ilustrazioa || Laura Castanedo

Itzulpena || Maialen Berasategi

Artikulua || Jasota: 14/06/2013 | Komite zientifikoak onartuta: 31/10/2013 | Argitaratuta: 01/2014

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkatarizarako - lan eratorririk gabe



Laburpena || Hamar urte baino gehiago igaro dira Ricard Vinyesek frankismoan galduriko umeei buruz zenbait ikerketa egin zituenetik; orain, posible da panorama bat osatzea gai horrek Espainiako narratiban eta antzerkian izandako eraginaren inguruan. Diskurtso historiografikoak bi genero horiek jorratzen ditu beti, baina antzerkiak egitateen oinarria gainditu du, pertsonaia oniriko eta espektralagoak sortuta. Horren erakusgarri dira Raúl Hernández Garridoren *Si un día me olvidara* eta Laila Ripollen *Los niños perdidos* obrak. Sarrera gisa, Argentinan aurrez gai berari buruz idatziriko lan batzuk ekarriko ditugu gogora, horietan izan baitira eredu bai Espainiako ume lapurtuen inguruan ikertzeko garaian, bai eta antzezlanetako pertsonaiak sortzekoan ere.

Gako-hitzak || Haurren jabetze bidegabekia | Frankismoa | Antzerkia | Memoria.

Abstract || More than ten years after Ricard Vinyes' research on lost children during Francoism, it is possible to set up a picture of the impact of this subject in Spanish narrative and theater. While the presence of the historiographical discourse persists in the treatment of both genres, drama overcomes the factual basis by introducing more dreamlike and spectral characters. Such is the case of Raúl Hernández Garrido's *Si un día me olvidaras* and *Los niños perdidos* by Laila Ripoll. The Argentinian precedent will frame this discussion, since it has been used as a reference not only for historical research but also for the literary representation of the issue of stolen children during Franco's dictatorship in Spain.

Keywords || Appropriation of Children | Francoism | Theatre | Memory.

Si consideraban positivo el resultado, seguramente llevarían la idea a sus propios sitios, para que otros estados, otros niños, otras sociedades, otros opresores, otros oprimidos, copiaran la fórmula.

Cristina Peri Rossi

0. Sarrera

Argentinako azken diktaduran egin ziren gehiegikeria guztien artean, haurren jabetze bidegabeak izan zuen eraginik handiena belaunaldi berriaren nortasuna mamitzeko orduan; izan ere, hainbeste jende desagertzea aski mingarri ez, eta beren seme-alaben ideologia nola eraldatzen zen ere ikusi behar izan zuten, nola hezi zituzten haur haiek, estatu-kolpea piztu zuten ideal berberak babes zituzten. Leonor Arfuchek honela azaldu zuen sentimendu hori: «El arrebatu de la identidad, del derecho a ese relato que me constituye como sujeto, es un doble delito: el escándalo del arrebatu de las genealogías y el de su perversión» (*Abuelas*, 2004: 70).

Latinoamerikako kasua erreferentzia gisa harturik, berehala ondorioztatu zen Francoren diktaduran ere beste hainbeste gertatu zela, baina, hala ere, 2002. urtera arte ez zen jakin errepublikanoen umeen patuaren inguruko ikerketen berririk. Argentinan, zenbait kalkuluren arabera, 500 haur inguru ebatsi zituzten; Espainian, berriz, 43.000 inguru, eta hori, 50eko hamarkadaren erdialdera arteko lapurretak soilik zenbatuta¹. Bi herrialde horietako antzerkigintzak – bakoitzak bere ezaugarriak izanik ere– narratibarekin bat egin du bidea, hasiera-hasieratik. Dena den, zenbait desberdintasun ere izan dira antzerkiaren eta narratibaren artean, hala nola pertsonaien trataera eta obrek hartzailearengan izandako eragina. Antzerkian, harreman zuzena izaten da ikusleekin, eta, horren ondorioz, memoria pizteko bi eginkizun zuzen sortu dira genero horretan: lehena, gertakariak salatu eta ikusleei informazioa ematea – nobeletan ere bada halakorik, baina antzerkian berehala-berehalako eragina izaten du–; bigarrena, berriz, bide ematea haur lapurtuen afera nolabait konponduko duen militantzia-esparru bati –joera hori usuagoa izan da Argentinan, Espainian baino–. Horrela, haurren jabetza bidegabearen gaia jendaurrean jorratuta, antzerkia engaiatua egon da beti, nola memoriarekin, hala nortasun galduak argitzeko lanarekin –beranduegi ez zen kasuetan, bederen–. Antzezlan horiei esker, memoria kolektiboaren beste dimentsio bat sortu zen: «La existencia de ese recuerdo social ayuda a ordenar los recuerdos individuales, y también da un sentido de permanencia y cierta lógica dentro de la colectividad» (Luengo, 2004: 24)

Argentinan, Eduardo Pavlovskyren *Potestad*² da gai horri buruzko

OHARRAK

1 | Espainiako datuak Ricard Vinyesen ikerketetan daude: *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco* lanean, batetik, eta *Los niños perdidos del franquismo* izenekoan, bestetik –bibliografian daude biak–. Espainian, zenbait lege sortu ziren lapurreta horiek denak legeztatzeko. Horretarako zen, esaterako, 1940ko martxoaren 30ean emaniko agindu bat; haren arabera, estatuaren tutoretzapean egongo ziren, aurrerantzean, gurasoak fusilatua edo kartzelatuak zituzten haur guztiak. 1941eko abenduaren 4ko lege batek, berriz, estatuari baimena ematen zion haur horien izenak aldatzeko. Bi entitatek kudeatu zuten ume haien patua: Mesedearen Patronatuak lehenik, eta San Pabloren Patronatuak gero. 1945eko irailaren 1etik aurrera, berriz, amarengandik bereiziriko haurren kopurua handitu egin zen; izan ere, zentroak orduan hasi ziren espetxeraturiko emakumeen seme-alaben ardura hartzen –haurrak 3 urte bete arte gera zitezkeen amarekin; maiz aski, ordea, jaio orduko banatzen zituzten haiengandik–.

2 | Gehiegi ez luzatzearen, lan honetan aipamen baino ez diegu egingo Argentinako obrei.

obra aitzindaria –1985ean estreinatu zuten, *La historia oficial*³ filma estreinatu zen urte berean–. Aurrerapen handi horren ondoren, 90eko hamarkadaren amaierara arte ez zen sortu kontakizun gehiagorik, eta mende berriarekin batera lortu zen, aurrenekoz, gaia erabat finkatzea eta hainbat ikuspegitatik jorratzea⁴. Gorabehera horiek testuinguru politikoaren ondorio izan ziren, baita lehenengo gobernu demokratikoei harturiko neurriena ere, 1986ko 23.492. legearekin hasi (*Puntua eta Amaiera* deritzon legea), eta *aro menemista* izeneko hamarraldiarekin segitu. 1998an, Elsa Osorio gaia pizten saiatu zen berriro, *A veinte años*, Luz obrarekin; berez, Argentinako irakurleek ez zuten oso ondo hartu eleberririk, baina, behintzat, haur-jabetzen gatazka azaleratzeko balio izan zuen. 2000. urtean, gaia zeharo finkatu zen antzerkiaren esparruan, *Teatro por la Identidad* proiektuari esker –Abuelas de Plaza de Mayo taldearen jardueren barnean–. Ziklo hartako testuen lehen argitalpenean soilik, 36 obra sortu ziren, idazle berrienak batzuk, idazle ospetsuenak bestetzuk⁵; den-denak, oraindik argitu gabe zeuden nortasunak argitzeko xedez idatziak. Hamar urte igaro dira, eta proiektua zabalduz doa: gaur egun, Argentinan ez ezik, nazioartean ere egiten dituzte emanaldiak.

1. Espainiako haur-lapurretei buruzko lehenbiziko antzezlanak

Espainian, bi obra izan ziren produkzio osoaren buru: aurrena, Raúl Hernández Garridoren *Si un día me olvidarás* (2000), memoriaren boomaren hasiera-hasieran estreinatua. Antzezlan horrek Argentinako lekukotzak ditu oinarritzat, baina datu kronologiko eta toponimikorik batere aipatu gabe. Horrela, pertsonaia intenporal batzuen eta ekintza-esparru alegoriko baten bidez, preso errepublikanoen seme-alaben lapurreta salatu zuen Hernándezek, Ricard Vinyesek 2002an argitaratutako ikerlanari aurrea hartuta. Hernández Garridok halako antzezlanak egitea erabaki izana eta nortasunaren gaia hautatu izana adierazgarri historiko bat da, obra sortu zen garaian –Espainiako memoria artean zedarritzen ari zela– gertatzen ari ziren aldaketen adierazgarri –aldaketa horien ondorioz, esaterako, Espainiako Memoria Historikoaren Legea sortu zen 2007an–. Hernándezen obra bezain aitzindaria izan zen *Quinteto de Buenos Aires*⁶ (1998), Vázquez Montalbánena. Liburu horretan, haurra zela lapurtua izan zen neska baten kasua ikertzea egokitzen zaio Carvalho detektibeari; amaieran, gazteak nor den jakiten du. Ester Cohenek, *Los narradores de Auschwitz* liburuan, azaldu zuen zenbait idazlek buru argiz hartu zirela aurrea beren garaiko hainbat gertakiriri, eta honako hau erantsi zuen: «La literatura nada tiene que ver con la profecía, sino más bien con la capacidad de «leer» su época de manera tal que sus «conclusiones» puedan, con el paso del tiempo, ser interpretadas, en más de un sentido, cercanas a lo

OHARRAK

3 | 1985eko apirilaren 3an estreinatu zuten. Bertan, argi azaltzen dira Argentinako haurren jabetza bidegabean aferan parte izan zuten pertsonaiak: militarrek, horien emazteak –bai konplize izandakoak eta bai, kontrara, salaketa jarri zutenak–, seme-alaben bila zebiltzan amak, abantailaren bat –ekonomikoa zein «familiarra»– erdiestearren armadari lotu zitzaizkion zibilak, erbestetik itzultitakoak eta ebatsitako umeak berak.

4 | Hona hemen, besteak beste, Argentinan garai hartan izan ziren narratiborik garrantzitsuenak: *A veinte años*, Luz (Osorio, 1998), *Dos veces junio* (Kohan, 2002), *Los topos* (Bruzonne, 2008), *La casa de los conejos* (Alcoba, 2008), *Cuentas pendientes* (Kohan, 2010), *Una mancha más* (Plante, 2011), *Diario de una Princesa Montonera. 110% Verdad* (Pérez, 2012), *¿Quién te crees que sos?* (Urondo, 2012) eta *El pájaro de hueso* (Carman, 2013). Eleberririk horietako batzuk fikziozkoak dira osoro; beste batzuk, berriz, desagertuen seme-alabek idatzi zituzten, eta autofikziozkoak dira.

5 | Artikulu honetan ez dira jorratuko obra horiek. Informazio gehiago nahi izanez gero, eskura dago proiektuaren webgune ofiziala: <http://www.teatroxlaidentidad.net>.

6 | Interesgarria da ikustea zer-nolako kezka izan zuten bi idazleek Argentinako azken diktadurako haur-lapurreten ondorioz nortasuna galdurikoen inguruan eta nola, urte gutxi batzuk geroago, arazo hura Francoren diktaduraren testuingurura eraman zen.

que realmente sucede a posteriori»(2006: 34).

Espanian haur-jabetze bidegabei buruz egin zen bigarren antzezlanaren Ricard Vinyesen ikerketen ondoren taularatu zen: *Los niños perdidos* (2005), Laila Ripollena. Erregimenaren zentroetara eramane zituzten ume errepublikanoei buruzkoa da, eta inolako itzulitururik gabe azaltzen du zeinen bortitz tratatzen zituzten haur horiek haien arduradunek, hots, bai *de factoko* estatuko funtzionarioek eta bai hainbat elizkidek. Ripollen antzezlanaren eszenaratu eta urtebetera, Benjamín Pradok *Mala gente que camina* (2006) argitaratu zuen; frankismoak iraun bitartean ebatsi zituzten haurren inguruko lehen eleberria izan zen, bai eta garrantzirik handiena lortu duena ere, bere tokitxo eskuratu baitu Espainiako gaur egungo memoria-narratiban⁷.

2. Diskurtso historikotik antzezlekura

Bi antzezlanek, nola Ripollenak hala Hernándezenak, gerra-ereduak inausiriko nortasunen berri ematen dute, eta galera horrek dakarren sufrikario fisiko eta psikikoa ere deskribatzen dute –sufrikario bat halakoa, ezen pertsonaien eta testuaren beraren bilakaera ere markatzen baititu–. Baliabide ezberdinak erabiliz egin zituzten bi antzezlanak, baina, hala ere, oso antzeko ondorioa dute, eta horrexetan dago, hain zuzen, memoriari buruzko mezua. Bi-bietan, ideia bera gailentzen da: desagertuek kontatu behar dutela historia; haien fantasmek. Bi antzezlanak daude hildakoz josiak, denboran trabatuta gelditutako umez, egiazko izenik gabeko hurrez, bere tragedian irauten duen haurtzaro batean izozturik gelditutako pertsonaiaz. Eszenak etengabe errepikatzen dira, asperrazteraino, eta horrek esanahi bakarra dauka, segur aski: bukatu gabeko gatibualdi bat; tortura bat tai gabe hedatzen dena, amairik ez duena, betiko sufritzen dena. Antzezlan horiek iraganeko kontakizun bat iltzatzen dute orainaldian, haren interpretazio historiko bat emateko helburuz. Bi obretan konpromiso politiko argi bat dago. Honela azaltzen du hori Mayorgak: «El teatro histórico es siempre un teatro político. Abriendo la escena a un pasado y no a otro, observándolo desde una perspectiva y no desde otra, el teatro interviene en la actualidad» (1999: 9).

Si un día me olvidarás obran, Argentinako azken diktadurako biktimen lekukotzak «egiazko» oihartzun gisa azaltzen dira: horregatik, lan hori berariaz da memoria-kontakizun bat, bai eta nortasuna galtzeari buruzko ohartarazpen bat ere. Hain zuzen, obra argitaratu zenean berretsi zen hori; izan ere, «acotación» izeneko atal bat erantsi zitzaion, eta, bertan, idazleak, zer iturri erabili zituen azaltzeaz gain, memoriaren alde borrokan segitzeko aldarrikatu zuen, antzezlaneari

OHARRAK

7 | Antzezlanen analisia lehenestearren, ez dut sakonduko haur-jabetzei buruzko eleberrietan. Aipaturiko nobelen ezaugarrien gainean informazio gehiago eskuratu nahi izanez gero, honako hauek kontsultatu daitezke: Souto, L. (2011a, 2011b, 2013).

gertatzen direnak berriz ere gerta ez daitezzen. Taularatzean ere, nabaria da ikusleari eragin nahia; izan ere, hainbat talde eta elkartek bildutako egiazko lekukotzak aditzen dira –besteak beste, Abuelas de Plaza de Mayo, Asociación Madres de Plaza de Mayo, Nunca Más eta Amnistía Internacional taldeenak–.

Los niños perdidos obran, bestalde, ez da erabiltzen ezein dokumentu historikotako testurik, baina izenburuan eta deskribapenean bertan ahalegin handiz egiten zaio aipamen *Los niños perdidos del franquismo* dokumentalari. Ricard Vinyesen ikerlanean oinarrituriko lan hori Armengouk eta Belisek zuzendu zuten, eta Kataluniako telebistak eman zuen, 2002an. Dokumental hori alor ugaritako hainbat lanen inspirazio izan da; horietako bat –garrantzitsuena, beharbada, biktimen erreparazioa eta laguntza azpimarratzen dituelako– *El caso de los niños perdidos del Franquismo (2008)* obra da, Miguel Ángel Rodríguez Ariasena.

Ripollen antzezlanean, lekukotzen grabazioak agertu ordez, zenbait ahots aditzen dira istorioaren zati batzuetan, beste mundutik etorritako soinu batzuk: «ahotsak» dira (Las Voces), fikziozko desesperazioa egiazkoarekin berdintzen duten boz batzuk. Ekintza osoa ganbara batean gertatzen da, eta, bertan, mugimendua eten egiten da jaurtigaien hotsarekin. Unean-unean, zenbait soinu-uhin besterik ez da entzuten, heriotzak izozturik, bai eta haur batzuen auhena ere:

LAS VOCES El aire. No me des más golpes. ¡No, al agua no! Tiene fiebre. A la enfermería. ¿Dónde está mi niño? Tengo hambre. Me duele. Destacamento hospicio. Todos al tren. Al desván por meón. Este niño está muerto. Mi hijo, quiero ver a mi hijo. Tu hijo está muerto. A este niño lo han matado a palos. No sé nadar. Tengo hambre. ¡Mamá! ¿Dónde está mi mamá? [...] A tu padre lo han fusilado. ¡No me pegues más! Aceite de ricino. Tiene gusanos [...] ¡Mi niño, no me quitéis a mi niño! Verdugos. Quiero salir. (Ripoll, 2010: 74)

Fikziozko ahots horiek, hain zuzen, pertsonaiak umezurztegira heldu aurreko oinazeak ekartzen dituzte gogora: traumaren aztarrenak agertzen dituzte, baina Vinyesek bildutako hitz batzuen antza ere badute, Rafael Torresek *Desaparecidos* obran (2002) deskribatutakoena, Eduardo Ponsel *Los niños republicanos en la guerra de España* lanean (1997) hautaturikoena, eta Juana Doña eta Tomasa Cuevasek beren lekukotzetan esandakoena⁸. Figura historikoak ezkutuan jarduten dira obra honetan; dena den, fikziozko gisara azaltzen badira ere, ez dira obrako ahots errealean aurkako: aitzitik, haien osagarri dira, irauteko behar berbera dutenez gero.

OHARRAK

8 | 2002ra arte ez zen gizartean zabaldu Espainiako diktaduran haurrak ebatsi zirenik, baina, berez, salatua zegoen lehenago ere, zapaldiriko herritarren kontakizunetan, inplizituki; batik bat, espetxe frankistetan preso egon ziren emakumeen hitzetan –Juana Doña, Tomasa Cuevas eta Carlota O’Neillen lekukotzetan, esaterako–.

3. Nortasunak jokoan

Ripollen antzezlanean, espazio bakarra dago: umezurztegi bateko ganbara. Bertan, kanporako bi irteera ikusten dira, biak ere galaraziak, haurrek obrako heldu bakarrari (Sor) dioten beldurra dela medio. Teilatuko leihoa da kanporako lotura umeentzat: Lázarok bertatik egiten die txiza behetik igarotzen diren neskatilei, eta usoak eta saguzarrak ere hortik sartzen dira ganbarara; haurrak, ordea, ezin dira irten. Eta atera hurbiltzen ez dira ausartzen, haren atzean egia baitago; atea irekitzeak berekin dakar existitzeari uztea, hilda daudela jakitea, eta horregatik gelditzen dira barrenean, jolasean, hamaika gauzaz oroitzuz eta zenbait altzari hondaturekin elkarreraginean: hiru zatiko armairu ispiludun bat, bionbo bat, dentista-aulki bat, santuen irudi osatugabe batzuk. Armairu barruan dauden zenbait oihal eta mozorro erabiltzen dituzte beren tragedia antzezteko. Ganbaran, apala da argia, eta apenas ikusten den ezer; haurrek, baina, etengabe errepikatzen dituzte hurbileneko helduen, hots, heldu garaileen diskurtsoak eta jarrerak. Antzezlaneko pertsonaiak honako hauek dira: Cucachita, Marqués, Lázaro, Tuso, Sor eta Ahotsak (Las Voces). Ekintzari dagokionez, berriz, zenbait joko antzezten dira, zenbait mugimendu ludiko zoritzarreko, hurrenez hurren, haurren bizitzaren eta historiaren kontakizunari atea irekitzen diotenak.

Las aventuras de Pinocho (Collodi, 1883) obratik abiatuta, eta jostailuen herrialdean sartu-irten bat egin ondoren, Agambenek historiari eta jokoari buruz hausnartu zuen; azaldu zuen nola alderdi ludikoak bizitza inbaditu eta denbora azeleratzen duen. Kontuan harturik erritua eta jokia elkarri lotuta daudela –«el rito fija y estructura el calendario, el juego en cambio, aun cuando todavía no sepamos cómo ni por qué, lo altera y lo destruye» (2007: 98-99)–, ganbarako haurrek urteak emango dituzte han itxirik, ohartu gabe denborak aurrera egin duela leku makur horretatik kanpora; egunez egun, antzina esparru ekonomikokoak ziren objektu ugari erabiliko dituzte (oihalak, ispiluak, besaulkiak), baita objektu sakratuak ere (santuen figurak), eta jostailu bihurtuko dituzte: denbora deuseztatzeko jostailu. «La esencia del juguete [...] es entonces algo inminentemente histórico: e incluso podría decirse que es lo histórico en estado puro» (Agamben, 2007: 102). Ganbarako objektuetan bizirik dago oraindik gizakiaren denborazkotasuna; objektu horiek, itxuraldatu eta jostailu bihurtuta, barnean duten historikotasuna mamitzen dute. Umeez manipulatu egin dituzte, miniatrazko bilakatu, eta, ondorioz, «jada ez den» horren zatiek finko eusten diete haurrei, beren deserrotzearen kontakizunean.

Aurreneko zatian, Sorrek parte hartzen duenean, agerian gelditzen dira tratatu fisiko eta psikikoak. Lehen orrialdeetatik aurrera, ordea, Sor desagertu egiten da pertsonaia gisa; haren ordean, Tuso hartzen

mozorrotzen da, eta hainbeste beldurtzen dituen moja hori imitatzen du. Meta-antzezpene hori une honetan eteten da:

se escuchan pasos terroríficos que resuenan en toda la habitación. La Sor abre un ojo y corre a esconderse en el armario, sin tantear; los niños, aterrorizados tras el biombo, contienen la respiración. [...] Se abre la puerta del armario y aparece el Tuso. Es un deficiente de unos cincuenta años. Aún conserva parte del hábito del disfraz de Sor, pero se ha quitado el rostrillo y la toca. (Ripoll, 2010: 56-57)

Antzezpene honetan, haurrek atzemaileen mundua antzeratzen dute, horixe izan baitute azken urteetako eredu zuzen, heriotza fisikoaren ondoren ere irauten duen eredu. Sor (Tuso) esne-katilu bat eskuan duela azaltzen da agertokian, eta katuak balira bezala tratatzen ditu adiskideak; edatera hurbiltzen ez direnez, irainka hasten zaie: lehenik, espero zitekeen bezala, laido batzuekin hasten da –«condenados chiquitines», «salvajes, que estáis sin civilizar»–, baina, azkenean, ondorengoen gaia ateratzen du. Ripollek haur-jabetzen arrazoi ideologikoa azaleratzeko baliatzen ditu Sorren mespretxuak.

Umezurztegi horietako doktrinak Antonio Vallejo Nágera psikiatraren teorietan du oinarria; haren ustez, marxismoa buruko gaitz bat zen, kutsagarria eta herentziazkoa. Kontzeptu hori izan zen haur-jabetzeen funtsa: erregimenaren aurkako familiei seme-alabak kendu, eta erregimenaren aldeko familiei ematea; arima galduak berriro hezi eta «salbatzea», balio «aratzetan» oinarrituriko gizarte bat sortzeko. Teoria bat ere bazen, ustezko gene gorri bat bazegoela, eta, horren ondorioz, segregazio- eta bereizkeria-neurri ugari egin ziren, zeinak espetxe frankistetan, Laguntza Sozialaren egoitzetan eta erlijio-zentroetan ezarri baitziren.

¡Cómo se nota la sangre que lleváis! [...] ¡Hijos del demonio! ¡Anticristos! [...] Sois la manzana podrida y licenciosa que, si la dejamos, emponzoñará a nuestra esperanzadora juventud. Sois la hez de este mundo y del otro. Piojosos. ¡Judíos! Habéis heredado de vuestros progenitores los siete pecados capitales [...] No habéis sabido vencer la sangre que os corrompe [...] mejor hubiera sido haber acabado con vosotros igual que con vuestros padres. (Ripoll, 2010: 42, 45, 52-53)

Tuso moja imitatzen ari denean, haren ahotsean aditzen da Vallejo Nágeraren proposamena: psikiatrak beharrezkotzat zuen haurrak segregatzea, arraza espainiar benetakoa kontserbatzeko bide gisa.

La raza es espíritu, España es espíritu, la Hispanidad es espíritu. Perecerán las razas, las naciones y los pueblos que por extranjerizarse no sepan conservar su espíritu. El espíritu racista siempre ha estado latente en España, como lo pregonan los expedientes de limpieza de sangre necesarios en pasados siglos para habilitarse para los cargos públicos y pertenecer a las corporaciones gremiales. (Vallejo Nágera, 1987: 515)

Vallejo Nágera Alemania naziarekin lotuta zegoen zuzen-zuzenean, baina hark proposatzen zuen arraza-kontzeptuak ez zeuzkan oinarrian alemanen kanon berberak, baizik eta Hispanitatearen hazitzat zituen balioak. *Irredentas* liburuan, Ricard Vinyesek hiru irizpideren arabera azaldu zuen psikiatrak arrazaren gainean zuen ideia: «gizartearen» irizpidea –zaldunen garaietakoa–, «talde sozialaren» irizpidea (aristokrazia) eta «gobernuaren» irizpidea –diziplina militarrena, zeina bertute patriotikoetan oinarritzen baitzen eta klaserik apalenek mehatxatzen baitzuten–.

Haurrek, jolasean, ez dute mojarrena bakarrik egiten: erregimeneko beste eragile batzuk ere imitatzen dituzte, hala nola Veneno andereño ospetsua. Juana Doñaren esanetan, Veneno andereñoak, zaintzen zituen presoek ez ezik, lankideei berei ere pizten zien izua, zaharra eta ankerra zelako, eta aspaldiko metodoak erabiltzen zituelako; harro zegoen ez zelako beste funtzionario horiek bezalakoa, falangisten emazte izateagatik «santuhartu» gisa jarritakoa. «El mundo de la “Veneno” se limitaba a las cuatro paredes de la cárcel, donde vivía tan presa como las mismas reclusas; no podía ni sabía desenvolverse fuera de aquellos muros donde tenía poder para hacer y deshacer a su antojo» (Doña, 2012: 197). Lázarok, ganbaran, Venenoren ahotsez, galdetzen du:

LÁZARO ¿Quién sois?
TODOS ¡La organización juvenil!
LÁZARO ¿Qué queréis?
TODOS ¡La España una, grande y libre!
LÁZARO ¿Qué os sostiene?
TODOS ¡La sangre de nuestros caídos!
LÁZARO ¿Quién os guía?
TODOS El caudillo
LÁZARO ¿Qué os mueve?
TODOS ¡El recuerdo de José Antonio!
LÁZARO ¿cuál es vuestra disciplina?
TODOS ¡La Falange!
LÁZARO ¿Cuál es vuestra consigna?
TODOS Por el Imperio hacia Dios
LÁZARO ¿Cuál es vuestro grito?
TODOS ¡Arriba España! ¡Viva Franco! ¡Bien! ¡Bien!
(Ripoll, 2010: 67-68)

Rol-joko horrekin, Ripollek bi helburu betetzen ditu: batetik, haurren jabetze bidegabearekin loturiko gertakari eta izen historikoen berri ematea; bestetik, ikus-entzuleei kolpez eragitea, erregimeneko eragileak askoz ere izugarriago bihurtzen baitira haurrek haien rola hartzen dutenean, umeek berek errepikatzen dituztenean behiala kondena izan zituzten hitz haiek. Haurrek berek betikitzen dute jasotako tratu txarren eszena; umezurtegiako indarkeriak jolas-eremua hartzen du oso-osorik, eta hezibide militar bilakatzen da haurren leku zena. Literatur lan ugarrtan azaldu izan dira haurrak

gerrako partaide gisa jolasean⁹; obra horietan, sarraskiaren objektuak entretenigarri bilakatzen dira. Dena dela, haurrengan beste begirada bat ere islatzen da, haien adinari ez dagokion bat: helduen borrokan esku hartu nahia. *El cartógrafo-Varsovia, 1:400.000* antzezlanak da begirada horren erakusgarri; bertan, Mayorgak neskak baten eginkizunaren berri kontatzen du: haurrak bere ghettoaren mapa bat marraztu behar du, hura desagertu baino lehen. Neskak bere irakasle bati kontatzen dio nola doan aldatuz ghettoa –bonben eraginez etengabe eraldatzen baita–, harik eta, azkenean, onartzen duen arte ez dagoela zer marrazturik. Dozenaka urteren ondoren, neskaren eta maparen mitoak muga oro gainditzen du, eta heroiak zer bukaera izan ote zuen hausnartzen da obran:

Llevo sesenta años oyendo la leyenda del mapa. En distintas versiones. [...] Una la sitúa a la niña en Treblinka. Otra la salva y la lleva a Nueva York para convertirla en una autoridad mundial en cartografía. En la tercera versión, mi favorita, la niña abandona el mapa para unirse al levantamiento: deja de observar la catástrofe para combatirla. (Mayorga: 66)¹⁰

Ikusten denez, hautaturiko amaiera zorientzuan neskak ez da salbatzen, ez dio ihes egiten Varsoviako hondamendiari; aitzitik, matxinadan parte hartzen du, eta horrek, heroikotasuna ez ezik, heldutasun behartu bat ere ematen dio haurrari, gerrak ezinbestean pizturiko heldutasun bat. Obra ugaritan azaldu izan da indarkeria haurtzaro *heldu* baten eragile gisa; Argentinako kasuaren inguruan, esaterako, honako hauetan: *La casa de los conejos* (nobela, Laura Alcoba, 2008) eta *Infancia Clandestina* (film luzea, Benjamín Ávila, 2012)

Ganbarako umeengana itzulita: haiek, armarik eta panpinarik ez dutenez –ez osorik, bederen–, mozorrotzera jolasten dira, eta trenetara. Lokomotor eta bagoi horiek, ordea, han-hemen sakabanaturik, hasieran elementu xalo gisara azaldu arren, galdutakoaren oroitzapen bilakatzen dira azkenerako. Trenek jada ez dute gogora ekartzen ez abenturarik, ez bidaiarik; orain, trenak espetxe dira, deuseztatze-esparruetatik joan-etorrian ari diren immolatuen desfile:

CUCA ¿Y si jugamos a los trenes, que es muy emocionante? [...] LÁZARO [...] ¡Atención, atención, el destacamento hospicio al tren! Chaca chaca cham piii, piii. [...] CUCA ¡Tengo sed!, ¡quiero agua! LÁZARO ¡Atención, atención: No hay más agua ni más sardinas hasta llegar a Madrid! Chaca chaca chaca. CUCA [...] Y pasaban los días y las noches. Y dos sardinas con un vaso de agua. Hacía mucho frío. Olalla se murió y olía muy mal. Luego se murió Antón, entonces olía peor. Nos arrimábamos a una ventanita que había, muy alta, muy alta, para poder respirar. [...] Gritamos tanto que no se podía dormir ni nada de nada. Luego, al cabo de unos días, ya gritábamos menos. [...] Y pasaban los días y no llegábamos

OHARRAK

9 | *Los niños de la guerra* liburuan, Josefina Aldecoak hamar kontakizun bildu zituen, gerra-garaian bizi izan ziren zenbait idazlerenak; bertan, argi eta garbi lotuta ageri dira haurtzaroa eta bonbak, haurtzaroa eta galera. Kontakizun horietan, haurren xalotasuna desagertu egiten da bat-batean hazi beharrenda ondorioz, baina, era berean, erakusten da ohiz kanpoko egoera horiek normaldu egiten direla ikuspegi ludiko baten bidez. Juana Slabertek, Aldecoaren formatuari jarraituz, *Hijas de la ira* argitaratu zuen 2009an, eta, bertan, Espainiako gerra zibilean haur izandako hamar emakumeren lekukotzak daude bilduta.

10 | *El Cartógrafo* obrako aipuak *on line* bertsio batetik hartuak daude: *Colección Virtual Dramaturgia Contemporánea* bildumatik (<http://www.muestrateatro.com>).

11 | Salbuespen-egoeretako «normaltasun» ideari dagokionez, Josefina Aldecoak esperientzia hori jorratu zuen bere haurtzaroari buruzko kontakizun batean: «A esto se reduce una dictadura, a sentir como anormal la normalidad de las democracias» (Salabert, 2009: 108).

a ninguna parte. [...] Entonces abrió la puerta un guardia civil y dijo «¡Qué mal huele!», y dijimos: «Es que se han muerto unos niños». (Ripoll, 2010: 80-81)

Obran, jolasen egunerokotasun kutsua aldatu egiten da, zoritxarrez normal bilakaturiko egoera ezinezko baten siniestrotasunaren ondorioz¹¹. Ikusleei arreta handiena emango diena, beharbada, gertakariak kontatzeko modu gertukoa izango da: antzezlan bihurturik ikustea historiaren zati diren gertakari horiek, bizirik irtendakoek kontatutakoari esker jakin ditugun horiek. Kontakizun batean, Juana Doñak Alacantetik Madrilerainoko bidaia deskribatu zuen, ustekabeko kartzela bihurturiko tren horrek eginiko geldialdi oro azalduta: «El tren estaba largas horas parado y cuando andaba lo hacía a paso cansino, era la lentitud de la muerte, otro niño había muerto en el vagón» (2012: 80). Doñaren lekukotzek zabaldu zieten bidea Ripollen eta Hernándezen antzezlanen gisako obra engaiatuei, bai eta Tomasa Cuevasenek ere, zeinak natural bezain soraio kontaktu baitzituen konta ezin daitezkeenak ere:

Alguien con poder había ordenado desde algún despacho gubernamental que partiera una expedición infantil hacia un destino desconocido para los pasajeros y sus madres, «un tren de hierro y madera que hacía chas, chas». Un tren en marcha cargado de hijos de reclusas no es un hecho banal, accidental. Era una empresa que exigía una decisión política y un apoyo logístico suficiente. (Armengou, 2002: 58)

Une horretan, izu-ikara sakondu egiten da fikzioa eta errealitatea elkarrengandik hain gertu ikusita, hain hurrean biak ere, umeen jolas etengabeen artean. Egunerokotasunaren duten laborria jolasaren beste alderdi bat baizik ez da. Freudek siniestrotasunaren inguruan sortutako ideiak egunerokoa arrotzen du, eta horrek eraldatu egiten ditu gorputzak. Konfiantza pizten ziguten horiek –mozorroak, adibidez, edota tren-jolasak– arrotz eta etsai bilakatzen dira, errepresioaren ondorioz. Siniestrotasuna ez da ganbarako itxialdiaren irudi soilik; goseak eta izuak oinazeturiko haur giltzapetuen irudi ere bada: gizaki ez diren gizakiak dira umeak; trantsizio- eta toles-figura batzuk, desesperazio betean betikotuak; beren kontzientzia propioari ez, baizik Tusoren oroitzapenari erantzuten dioten espirituak –gaixo mental bat da Tuso, iragan bortitz hartan harrapaturik gelditu zena–.

E. Jentsch destacó, como caso por excelencia de lo siniestro, la «duda de que un ser aparentemente animado, sea en efecto viviente; y a la inversa: de que un objeto sin vida esté en alguna forma animado» [...] «Uno de los procedimientos más seguros para evocar fácilmente lo siniestro mediante las narraciones [...] consiste en dejar que el lector dude de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómatas». (Freud, 1973: 21)

Ume galduak bizirik gabeko pertsonaiak dira. Ikusleak haien heriotzaren berri jakiten duenean, umeek betikotzen dituzten jolas

horiek –zorigaitzokoak denak ere, hain basatiak eta naturalki bortitzak izaki– bi aldiz siniestro bihurtzen dira: haurrak gorputz absenteak dira, dena estaltzen duen gerra baten harrabotsean galduak. Obraren azkenera arte, Tusorekin jarduten dute, eta, nahiz eta haren irudimenean bizi diren, publikoaren aurrean ere azaltzen dira, eta ikus-entzuleek ez dute beste aukerarik zorigaitza onartzea baino: haurrak hil egin dituzte. Sorrek leihotik behera bota zuen Cuca; Lázaro eta Marques odolusteraino jo zituzten; eta Tusok –bizirik irten zen bakarrak– hartu zion mendeku mojari:

TUSO ¡Y yo no quería! ¡Pero cuando vi que empujaba al crío por la ventana y que se liaba a palos con vosotros con esa saña...! ¡Me entró un coraje...! ¡Así que até una cuerda de lado a lado de la escalera y esperé a que bajara! ¡Y cuando llegó a mi altura... la empujé! ¡No se cayó sola, la tiré yo! [...] Luego vi que ya no respiraba, así que escondí la cuerda y fui a quitarle las llaves para sacaros de aquí [...] No me dejaron ni acercarme [...] Y yo seguí todo el rato «Que hay dos niños, que hay dos niños» pero nadie me hacía caso. Pa mí que sabían con el pastel que se iban a encontrar y pensaron que cuanto más tarde mejor. (Ripoll, 2010: 109-111)

Los niños perdidos obra garai beltz baten erakusgarri da: salbuespen-egoeretan eguneroko ziren zenbait gertakari ekartzen ditu orainera, egungo ikus-entzuleei arrotz suerta dakizkiekeen jazoera batzuk. Jabetzean fikziozko gertaera horiek benetan gertatuak direla, publikoak beste era batera hartzen du antzezlan, eta memoria-politika bat eratzen da horrela. Mayorgak honela azaltzen du hori: «En cada obra de teatro se hace o se deshace conciencia, se construye memoria o se destruye» (1996: 118).

Bada Espainian beste obra bat haur-lapurretari eta nortasuna bilatzeari buruzkoa, hartzaileengan antzeko eragina duena: *NN12*, Gracia Moralesena (SGAE saria, 2008). Antzezlan horretan, Ripollenean ez bezala, ez zaio informaziorik ezkututzen ikusleari; aitzitik, aurreneko eszenan erakusten da nor dagoen hilik –Patricia Luján Alvares irakaslea, torturatua eta eraila–, nor ari den egiaren bila –gazte bat, jakin nahi duena ea Patricia bere ama zen–, nor den hiltzailea –agure bat, Patriciaren espethezain izandakoa– eta nor den «zentzuaren militantea»¹² –auzitegi-antropologo bat–. Obran ez da esaten istorioa non eta noiz gertatu den. Nola eszenografia hala pertsonaiak erraz lot daitezke bai Argentinarekin eta bai Espainiarekin. Moralesen antzezlanaren ardatza da biktimak berak ikusi egiten duela NNaren –izenik gabearen– nortasuna argitzeko prozesua; Quirogaren ipuinetan bezala, *beste munduak* agertokia hartzen du. Patriciak, beraz, erditzean baino ikusi ez zuen seme hori nola itzultzen den ikusten du. Azkenean, auzitegi-antropologoaren lanari esker, ama-semeek –desagertuen unibertsoaren alde banatan, baina ikus-entzuleen aurrean– libre izatea lortzen dute, eta nor diren jakitea.

OHARRAK

12 | Termino hori Gabriel Gattik sortu zuen; pertsonen desagerrarazteek bortxaz aldatutako horri guztiari zentzu emateko lanean aritzen diren artxibozain, antropologo, psikologo eta abarrak izendatzeko erabiltzen da.

Irizpide antzekoekin, Raúl Hernández Garridoren *Si un día me olvidaras* obran haurtzaro traumatiko batean harrapatu rik geldituriko heldu batzuen jolasa kontatzen da. Pertsonaiak, Moralesen lanean bezala, ez dira garai jakin batekoak. Obran zehar zenbait lekukotza entzuten dira, eta horiek pentsarazten digute Argentinako diktaduran gertatzen dela dena, baina beste datu guztiak ez dira batere zehatzak; bonbak erori eta erori aditzen dira, eta pertsonaiak gorputzez gorputz borrokatzen dira: horrek gehiago gogorarazten du Espainiako agertoki bat Buenos Aireseko bat baino.

Obra honen ardatza bikoizte-ekintza bat da: bikoizte horiek hedatu egiten dira, eta nortasunaren arazoa mamitzen dute horrela. Hasteko, izenak bikoizten dira: tragedia klasikotik hartuak daude zuzenean (Píldes, Electra eta Orestes), baina, aldi berean, XX. mendeko tragedia irudikatzen dute. Horrez gain, rolak ere bikoizten dira – Ripollek ere erabili zuen baliabide hori bere obran–: bai Orestesek eta bai Píldesek hartzen dute «lapurtuaren» estigma. Antzezlanaren lehen lerroetatik antzematen dira izenen inguruko joan-etorriak.

Lo podemos llamar Píldes, aunque su nombre auténtico es insignificante [...] El otro, nervioso, intranquilo. Sería pretencioso llamarlo Orestes [...] La mujer, llamadla Electra, pero también Clitemnestra o Ifigenia. O mejor, llamadla simplemente la mujer. (Hernández, 2001: 11)

Nortasun-zalantza hori, izenen ugariaren bidez irudikatua, ezaugarri usua da haurren lapurretari buruzko antzezlanetan, gai horren inguruko nobela eta ipuinetan bezalaxe, bai Latinoamerikan eta bai Espainian. Hona hemen adibide batzuk: *La rebelión de los niños* (Peri Rossi, 1980), *A veinte años Luz* (Osorio, 1998), *Cuentas pendientes* (Kohan, 2010), *Dos veces junio* (Kohan, 2002), *Quinteto de Buenos Aires* (Vázquez, 1998), *Mala gente que camina* (Prado, 2006) eta *Si a los tres años no he vuelto* (Cañil, 2011). Testu horietan guztietan, zalantzak pizten dira izen bereziekin, eta duda horien bidez irudikatzen da lapurreten aztarrena. Hernándezen azken obran (*Todos los que quedan*), agerikoa da nola eusten dion idazleak oraindik gai berari, hots, Estatuaren bortizkeriak baldintzaturiko nortasunaren gaiari. Obra horretan, Ana Cerrada Lebrón bere aitaren bila hasten da. Aita, ustez, Mauthausenetik askatu zuten errepublikano bat da. Baina, halako batean, nortasun bikoitz batek agertokia hartzen du: Juan Cerrada dela dioen gizon hori, egiaz, aleman bat da, desertore izateagatik heriotzara kondenatua eta izenez aldatua, bere benetako izenak gogora ekartzen dizkiolako Espainiako gerran hildako zibilak.

Si un día me olvidaras obran, Electrak maleta bat darama. Bertan dauka gordea iraganaren eta nortasunaren sekretua. Maiz, Píldes eta Electra borrokan hasten dira, eta, horietako batean, maleta lurrera erori, eta zabaldu egiten da; orduan ikusten dute barrenean trapu odoleztatu mordo bat besterik ez dagoela. Oihal horiek, obra osoan,

erditzearen eta heriotzaren oroigarri izango dira; haur-lapurreta, gertakari traumatiko gisa, bere hartan geldituko da Orestesen subkontzientean, eta behin eta berriz itzuliko zaio irudi oniriko moduan, bai eta janzki zikinduak ikustean ere. Elkarrizketak laburrak dira, lokabeak zenbaitetan; ozeanoa aipatzen da tai gabe, eta soto bat, Orestes oinazetzen duena, eta Orestesek behin eta berriz amesten dituen mamuak –Ripollen testuan Tusorekin gertatzen zen moduan–:

ORESTES No voy a bajar. Nadie vive en el sótano.

ELECTRA Nadie.

ORESTES Se lo pediré a mi hermano. Bajaré por mí.

ELECTRA ¿Estará de acuerdo?

ORESTES Le pediré que levante un muro para olvidarnos que allá abajo hay un sótano. No quiero volver a oír las voces que suenan allá abajo.

ELECTRA Sería mejor pensar que todo es un sueño, una fantasía. Que no estoy cerca de ti, que no he venido hasta ti para abrirte los ojos.

No me puedes ver. Pero dentro de poco estaré a tu lado. (Hernández, 2001: 15)

Electrak, bila eta bila ari dela, Piladesi aurre egin beharko dio azkenean, Orestes salbatu eta babestu ahal izateko, Pindarok deskribaturiko Elektra mitologikoak egin zuen bezalaxe –herrialdetik atera zuen anaia, Klitemnestrak hil ez zezan–. Kasu honetan, baina, salbazioa ez da ihes egitea, baizik eta egia jakitea, hots, satora jaistea, oroitzapenetara jaistearen parekoa baita hori; memoria bilatzean datza salbazioa, horixe izaki pertsonaien borrokaren erantzuna. Electrak agerian uzten du zer dagoen maleta barruan: «en mi maleta ni hay ropas ni objetos innecesarios. Sólo recuerdos, para ti. Quiero que me escuches». Eta gero, atzera segitzen du, Pilades tartean jarri arren: «Píldes levanta el arma y aúlla, como un lobo. La mujer se desvanece en el aire antes de rozar la piel de Orestes» (2001: 20). Orduan, Piladesen uhuria nahastu egiten da lekuko garrasiarekin –han hondoan segitzen baitute–, ganbarako umeen oroitzapenaren ahots hilezkorrekin, eta desagertu-zerrenden isilarekin, zeinek obra eta historia osoa betetzen baitute. «Etxemina»; *Heimweh*, Primo Levik esango liokeen gisan: «Sabemos de dónde venimos: los recuerdos del mundo exterior pueblan nuestros sueños y nuestra vigilia, nos damos cuenta con estupor que no hemos olvidado nada, cada recuerdo evocado surge ante nosotros dolorosamente nítido» (2011: 81).

Orestesek gogora ekartzen du bere aita-amatzakoak istripu batean hil zirela, eta susmoa pizten zaio ez ote zen haur lapurtu bat izan; orduan hasten da anaien arteko liskarra. Leku batekoa edo bestekoa izatearen inguruko borroka da; familiari buruzko egiaren gaineko liskar bat, eta, kasu honetan, memoria kolektiboaren ingurukoa ere bai:

ORETES Sé la verdad. Me la dijo ella... mamá.

PÍLADES No puede ser posible.

ORESTES La oí de sus labios. De los labios que tantas veces me besaron, a los que tantas besé. La historia de dos hermanos que no lo eran, de dos gemelos con distinto padre y distinta madre. La simulación oficial, la cruel impostura. Anoche volvía soñar. Ella venía hacia mí. Mi niño, me llamaba. Pero yo olía a sangre. Era un vestido viejo y sucio, lleno de mentiras. (2001: 25)

Orestes odol-usainaren oroitzapenarekin hasten bere benetako nortasuna osatzen –«abro los armarios. Están llenos de abrigos y me ahoga el olor a sangre»–; usaimenak egia jakiteko behar gorri antzinakoa pizten dio. Aita-amatzakoak ikusten ditu hilda, baina baita ama ere, irekirik, hari haurra atera eta ebasteko; gorputz bat beti hor dagoena baina, era berean, hor ez dagoena, *desagerturik* dagoena.

Hain zuzen, desagertuek zeresan handia dute: «ponen en cuestión dos soportes fuertes de la vida social: *la identidad* y el *lenguaje*. La identidad, en efecto, se tambalea, no sólo la del propio detenido-desparecido, también la de su entorno [...] el lenguaje se tuerce» (Gatti, 2011: 18). Kontraesanez beteriko eremu ezegonkor horretan, antzerkiak nolabaiteko haustura bat baliatu behar du behar bezala adierazi ahal izateko desagertuen zentzua birrintzen dutela. Hernándezek, Ripollek eta Moralesek aktoreak erabiltzen dituzte haustura hori adierazteko: dagoeneko ez dagoen zerbait antzezten dute, hots, nortasunak desagertu egin direla. Era berean, hutsaren kontzeptua ere erabiltzen da: Electrak itsasoaren parean deitzen dio hutsari, nola deitzen baitio Elektra mitologikoak ere, Agamemnonen hilobiaren aurrean.

Mira. Es un mechón de cabello de mi hermano. Un homenaje de mi desconocido hermano a nuestros padres muertos, ante su tumba, el Océano. Fíjate, podría creerse que es de mi propio cabello [...] Apoyé mis cabeza contra su huella y oí sus pasos, a través de la distancia. Los reconocí, los he seguido, cruzando fronteras y atravesando guerras, hasta llegar aquí. (Hernández, 2001: 29)

Laila Ripollen haurrak ere saiatzen dira gurasoez oroitzen; umezurztegiko bakardade klaustrofobikoan murgildu aurreko bizimoduari lotzen zaizkio, nahiz eta aurreko bizimodu hori ere mingarria izan. Cucachita taldeko gazteena da, txiza gainean egiten duena, bai eta amaz gehien mintzatzeko dena ere; hark jartzen dio ahotsa sufrikarioari, eta haren hitzak besteenen gainetik gailentzen dira:

Me acuerdo de mi mamá y me hago pis, me acuerdo de la tía Mariló y también, me acuerdo de la enfermería en la cárcel y me meo del todo, me acuerdo de la celda donde estaba mi mamá con muchas más y ya ni te cuento. Y si pienso en cosas de ahora, pues mucho peor, porque ya no está mi mamá para cogerme en brazos y darme un beso, ni la tía Mariló con un boniato, ni Marina, que tenía un niño como yo y se murió de disentería, y la cárcel era muy fea y muy asquerosa, pero estaba mi

mamá. (Ripoll, 2010: 83)

Bi obretan, bortizkeriak eta izuak izozturik bizi dira pertsonaiak; dena den, Ripollen hurrek gogoan dituzte oraindik gurasoak, eta Hernándezenek, aldiz, ezer ere ez dakite beren iraganari buruz. Aita-amatzakoei baino ez zaie aipamen egiten zuzenean, eta Orestesek onartu egiten du bere ideologia-aldaketa: «me convertí en heredero de los torturadores» (Hernández, 2001: 23). Haren anaiorde Piladesek osatzen du haren heziera berria, gurasoen aitzakia bera erabiliz: «estamos en un país en guerra. Saber disparar es tan necesario como respirar» (2001: 24).

Obra, aurrera egin ahala, gero eta nahasgarriagoa bilakatzen da, nortasunen zehaztugabetasun hori adierazteko helburuz, eta pertsonaiak elkarren artean nahasten hasten dira, bata bestea bihurtuta. Electra, zenbaitetan, Orestesen ama bilakatzen da; beste zenbaitetan, haren ahizpa; beste batzuetan, haren maitale; baina sexu-harremanak dituztenean, plazerezko arnasestuak oinazeko garrasi bilakatzen dira, eta Orestesek hartzen du Piladesen lekua. Batzuetan, Pilades haur lapurtua da, eta Orestes, berriz, emakumearen sabelari ostikoak jotzen dizkiona, torturatzaila. Edonor izan daiteke biktima, biktima-egile, haur lapurtu edo immolatu.

4. Ondorioak

Adierazgarria da zer alde dagoen antzezlanen eta eleberrien artean haur-jabetza bidegabeen istorioak kontatzeko garaian. Narrazioetan, diskurtso historiografikoaz baliatzen dira (*Mala gente que camina*, Benjamín Pradarena; *Si a los tres años no he vuelto*, Ana Cañilena), eta horiexek bihurtzen dira narrazioaren erdigune; horrela, nobeletan marko deskriptiboago bat osatzen da, gertakarien frogaren enpirikoei lotuago dagoen marko bat. Antzezlanetan, berriz, ikusi dugun bezala, diskurtso horiek berak erabiltzen dituzte iturri gisa, baina gero azpian gelditzen dira, aktoreen gorputzaren lanaren mendean, eta giro oniriko eta espektralago bat sortzen da. Baliabide horrekin, desagertuak –hots, hobietan eta umezurztegietan galdutako horiek denak– ikus-entzuleen garaira ekartzen saiatzen da antzerkia. Hautu horren helburua, estetikoa ez ezik, gizartean esku hartzea da, iragan hurbila publikoki erabiltzea eta memoria modu aktibo batean eratzea, ikus-entzuleak memoria horren lekuko bilakatuta. Mezu hori Mayorgaren agureak laburtzen du ondo, *El cartógrafo* obran: «Vuelve a la calle y abre bien los ojos. Y pregúntate qué debe ser recordado. Serás tú quien salve o condene» (2010: 26).

Horrela, bi generoek erantzuten diote erreparazioaren beharrari, eta biek agertzen dituzte gertakari traumatikoak; hala ere, antzerkiak irakurri ez ezik ikusi ere egin daitezkeenez, *Los niños perdidos*,

Si un día me olvidaras, NN12 eta halako antzezlanak irmoagoak izaten dira, memoriari buruzko narratiban ohikoak izaten ez diren pertsonaia batzuez baliatuta –mamuak, espirituak–. Antzezlanek eszenaratzearen bitartez adierazten dute, hain zuzen, noblek historia etengabe gogoratzaz azaltzen duten hori. Horren xedea da ikus-entzuleari erantzun bat galdatzea, eta desagertuen oroitzapenak leku bat hartzea memoria kolektiboan.

Bibliografía

- ABUELAS; et al. (2004): *Identidad. Construcción Social y Subjetiva. Primer Coloquio Interdisciplinario de Abuelas de Plaza de Mayo*, Buenos Aires: CONADI.
- AGAMBEN, G. (2007): *Infancia e Historia*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ARMENGOU, M.; BELIS, R. y VINYES, R. (2002): *Els Nens Perduts del Franquisme*, Barcelona: Proa.
- COHEN, E. (2006): *Los narradores de Auschwitz*, México: Editorial Fineo.
- DOÑA JIMÉNEZ, J. (2012): *Desde la noche y la niebla. Mujeres en las cárceles franquistas*, Madrid: horas y Horas.
- FREUD, S. (1973): *Lo siniestro*, Buenos Aires: Ediciones Noé.
- GATTI, G. (2011): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*, Buenos Aires: Prometeo.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, R. (2001): *Si un día me olvidaras*, Madrid: Caos Editorial.
- HERNÁNDEZ GARRIDO, R. (2011): *Todos los que quedan*, [en prensa].
- KOHAN, M. (2008): *Dos veces junio*, Buenos Aires: Sudamericana.
- KOHAN, M. (2010): *Cuentas Pendientes*, Barcelona: Anagrama.
- LUENGO, A. (2004): *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín: Edition Tranvía.
- MAYORGA, J. (1996): «Crisis y crítica», *Primer Acto*, 262, 118.
- MAYORGA, J. (1999): «El dramaturgo como historiador», *Primer Acto*, 280, 8-10.
- MAYORGA, J.: *El cartógrafo. Varsovia, 1: 400.000* en <http://www.muestrateatro.com>
- PAVLOVSKY, E. (1989): *Potestad*, Madrid: Fundamentos.
- PERI ROSSI, C. (1992): *La rebelión de los niños*, Barcelona: Seix Barral.
- PRADO, B. (2007): *Mala gente que camina*, Madrid: Santillana.
- RIPOLL, L. (2010): *Los niños perdidos*, Oviedo: KRK Ediciones.
- SALABERT, J. (2009): *Hijas de la ira*, Madrid: Nocturna Ediciones.
- SOUTO, L. (2011a): «Mala gente que camina: de la expropiación a la reconstrucción de la memoria», *Olivar. Revista de Literatura y Culturas Españolas*, 16, 71-95
- SOUTO, L. (2011b): «La expropiación de la memoria. Ficciones sobre los niños robados durante el franquismo y la dictadura argentina» *Revista Internacional de los Estudios Vascos. Literaturas Ibéricas y memoria histórica*, 8, 218-233.
- SOUTO, L. (2013): «La profecía de Cristina Peri Rossi. Restituir la Identidad y reponer la Memoria», *Del lado de acá. Estudios Literarios Hispanoamericanos*, Roma: Aracne Editrice, pp. 327-336.
- TORRES, R. (2005): *Desaparecidos*, Barcelona: RBA Coleccionables.
- VINYES, R. (2002): *Irredentas. Las presas políticas y sus hijos en las cárceles de Franco*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A.