

# 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](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.<sup>1</sup> 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*<sup>2</sup> 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*<sup>3</sup>. 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.<sup>4</sup> 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 renom<sup>5</sup>. 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*<sup>6</sup> (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 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). 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 espanyola<sup>7</sup>.

---

## 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 «verídic» 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 testimonis<sup>8</sup>. 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 guerra<sup>9</sup>, 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)<sup>10</sup>

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'heroïcitat 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 desfilada 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 normal<sup>11</sup>. 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»<sup>12</sup> (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.