

#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 pertsonaia 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 ardurua 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 bestetuz⁵; 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 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) 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 sabemos 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. Umeek manipulatu egin dituzte, miniaturazko bilakatu, eta, ondorioz, «jada ez den» horren zatiek finko eusten diete hurrei, 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 hartaz

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 ugaritan 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 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

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 kontatu 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. Egunero sufritzen 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, adibiez, 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-seeek –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 jaitea, 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 froga 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, nobelekin historia etengabe gogoratuz 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.