

#10

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

Luz C. Souto

Universidad de Valencia

luz.souto@uv.es

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

Ilustración || Laura Castanedo

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

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



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

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

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

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

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

Cristina Peri Rossi

NOTAS

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

0. Introducción

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

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

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

1. Las primeras dramaturgias españolas sobre el robo de niños

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

2. Del discurso histórico a la puesta en escena

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

3. Identidades en juego

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

nombres:

Lo podemos llamar 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)

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

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

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

ELECTRA Nadie.

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

ELECTRA ¿Estará de acuerdo?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. Conclusiones

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

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

Bibliografía

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