

**CUERPOS DESAPARECIDOS
Y MEMORIA TRANSNACIONAL A ESCENA:
NN12 DE GRACIA MORALES**

**MISSING BODIES
AND TRANSNATIONAL MEMORY ON STAGE:
NN12 BY GRACIA MORALES**

ALBA SAURA CLARES

GEXEL / UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Resumen: A través de esta investigación, queremos volver nuestra mirada a *NN12*, uno de los textos más destacados de la teatrística española Gracia Morales (dramaturga, actriz, poeta, docente) para estudiar el contexto de su producción y el diálogo que establece con una memoria transnacional, compartida entre España y los países del Cono Sur. De esta forma, nos interesa estudiar las claves de la obra desde una perspectiva transfronteriza y ubicarla en un contexto compartido de justicia transnacional, en el encuentro entre países en pos de

la memoria histórica; además, buscamos analizar cómo desde el teatro se convoca una retentiva comunitaria que, lejos de alejarnos en las especificaciones de cada trauma, nos puede unir en la visión de una tragedia compartida, como la que generaron los diferentes regímenes totalitarios en Europa y Latinoamérica, aspecto donde se ubica con especial determinación la relación entre España y los países del sur del continente americano.

Palabras clave: Teatro, Memoria, Historia, Gracia Morales.



Abstract: Through this research, we want to turn our gaze to *NW12*, one of the most outstanding texts by the Spanish playwright Gracia Morales (playwright, actress, poet, teacher) to study the context of her production and the dialogue she establishes with a transnational memory. , shared between Spain and the countries of the Southern Cone. In this way, we are interested in studying the keys of the work from a cross-border perspective and placing it in a shared context of transnational justice, in the meeting between countries in

pursuit of historical memory; In addition, we seek to analyze how from the theater a community retention is convened that, far from moving away from the specifications of each trauma, can unite us in the vision of a shared tragedy, such as the one generated by the different totalitarian regimes in Europe and Latin America, an aspect where the relationship between Spain and the countries of the South American continent is located with special determination.

Key words: Theater, Memory, History, Gracia Morales.

Transición española y diálogos transoceánicos por la justicia

La dictadura franquista se desarrolló en España desde el final de la Guerra Civil Española, en 1939, hasta el fallecimiento del caudillo el 20 de noviembre de 1976. Cuatro décadas en las que el poder autoritario ejerció diferentes prácticas criminales que quedaron acalladas, ocultas bajo la tierra, y cuyo reconocimiento sigue suponiendo, a día de hoy, una situación controvertida para la sociedad española, entre quienes reclaman la necesaria labor de cuidado a las víctimas como aquellos que buscan acallar el pasado y que el olvido impida el castigo. Esta situación es resultado directo del desarrollo de la dictadura (tanto por su propia extensión como por el asentamiento de sus lógicas en la sociedad española), el fallecimiento por muerte natural del dictador y el propio proceso transicional español. En este sentido, como en el caso al que aquí remitimos con la obra de Morales, la propia ciudadanía, las asociaciones, las investigaciones académicas y los espacios artísticos han debido ocupar el espacio institucional acallado y han llevado a debate público las atrocidades acontecidas durante el régimen franquista.

Si nos fijamos en el caso concreto del llamado teatro de la memoria, observamos en la actualidad cómo continúa presentándose un campo de trabajo en plena vigencia. Se trata de una temática que se desarrolla con la misma fuerza en este siglo XXI como medio para paliar el silencio institucional¹. En este sentido, la

¹ Al analizar el teatro de la memoria y su desarrollo sobre los escenarios españoles, Floeck y García Martínez (2011) cartografían tres etapas: el “consenso e identificación (1975-1982)”, “Crítica y reconciliación (1987-1990)” y, por último, “Contra-memorias, post-memoria y meta-memoria (1993-hoy)”.

mirada compartida con países con los que existen importantes vínculos históricos, como los del Cono Sur de América, ha servido para enfatizar ese reclamo.

Tras la muerte natural del dictador en España, se inició un proceso transicional que no está exento de numerosas deudas ante el ansiado encuentro de este país con la democracia. Como reconoce Aguilar Fernández, la débil situación económica, las continuas amenazas terroristas o incluso el temor a un futuro golpe de estado generaron un “deseo obsesivo de ‘nunca más’ repetir la guerra” (Aguilar, 2008: 236), lo que favoreció que, ante la necesidad de continuidad, se escondiera un silencio impuesto y una política de olvido hacia los hechos acontecidos y se generara, como analiza Montoto Ugarte, un “relato mítico de la Transición” (2014: 126). El mismo ha sido puesto en tela de juicio por la propia ciudadanía, especialmente por las generaciones más jóvenes que encuentran los espacios obsoletos de ese discurso, como mostraron las reivindicaciones del movimiento ciudadano del 15-M (2011). Dicho proceso transicional se vio, además, reforzado por el fallido golpe de Estado del 23 de febrero de 1982, el cual también intensificó la credibilidad en Juan Carlos I como monarca, teniendo como consecuencia que se construyera

un proceso transicional en el que (...) ese *medio* (un uso ideológico del consenso y el diálogo que tiene como objetivo, en un primer momento, poder superar ese miedo, esa amenaza de un golpe involucionista) acabó convirtiéndose en *fin en sí mismo*. (Montoto, 2014: 127)

Si bien este contexto construyó un necesario espacio de consenso, también se asentaron discursos y planteamientos que no afrontaban el pasado dictatorial. En este sentido, como analiza Aguilar, se asentó la visión de la Guerra Civil “como si un virus transmisor de locura se hubiera extendido por todo el país” (Aguilar, 2008: 317), lo que difundió a su vez la idea “del ‘todos tuvimos la culpa’ al ‘ninguno fuimos realmente culpables’” (Aguilar, 2008: 318). Esa falta de asunción de culpa impidió un juicio público a los actos cometidos por el régimen y, en la cuestión que convoca a la obra de Gracia Morales, dejó sin espacio legal los crímenes, tanto de guerra como los que tuvieron lugar durante la dictadura, como la búsqueda de los cuerpos desaparecidos y el trabajo forense hacia las fosas comunes, los cuales siguen realizándose, mayoritariamente, gracias a iniciativas ciudadanas, las cuales se enfrentan con su labor a lo que Char Prieto denomina como “el Holocausto olvidado del franquismo” (2011: 38).

En este sentido, la transición española, que había sido espacio referencial en la finalización de otros procesos dictatoriales, como el de Argentina (1976-1983), Uruguay (1973-1985) o Chile (1973-1990), pronto descubre en sus traumas no enfrentados, en las huellas no solventadas o en los problemas de reconocimiento sobre los hechos acontecidos muchos más espacios baldíos que un modelo a seguir. Así se puede observar en la investigación comparativa de Winn et al. (2013), *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el*

Cono Sur, donde se pone en evidencia, entre otros aspectos, cómo en Argentina, en contraposición a lo ocurrido en países como España, “la ‘cuestión de los derechos humanos’ se transformó en un elemento clave de la transición democrática” (Lorenz, 2013: 32) y, frente a lo acontecido en este país, la memoria se convirtió en “el deber de la Argentina posterior a la dictadura militar” (Sarlo, 2005: 24). El aparentemente exitoso desarrollo de la transición democrática española comienza a descubrir, con el avance de las décadas, que no había hecho frente a cuestiones básicas de justicia transicional, con una total “ausencia de una Comisión de la Verdad y, por tanto, de la ‘verdad oficial’ que reclaman las asociaciones de víctimas” (Aguilar, 2008: 435).

Por ello, “Los trabajos de la memoria”, como titularía a su estudio Elizabeth Jelin (2010), se han gestado en el ámbito español desde iniciativas ciudadanas y, frente al silencio, a través las generaciones actuales se viene recuperando un daño que continúa interpelando a la sociedad, intentando ayudar a las víctimas no solo vilipendiadas por el acto criminal, sino también por el olvido institucional.

No obstante, si bien España ha girado la vista a muchas cuestiones de su pasado reciente, sí que ocupó un espacio destacado en el ámbito de la justicia transnacional, cuando en 1996 llevó a juicio las denuncias contra las dictaduras militares de Chile y Argentina en la Audiencia Nacional de Madrid, impuestas por los exiliados latinoamericanos en este país. Como analiza Nina Elsemann, se estableció “un espacio transatlántico en la prosecución penal – con Madrid como centro de los debates sociales, judiciales y políticos sobre las violaciones de derechos humanos cometidas en el Cono Sur –” (Elsemann, 2005: 108), con ejemplos paradigmáticos como el caso de Augusto Pinochet.

Ante el éxito de estos juicios, muchos españoles iniciaron sus propias reivindicaciones judiciales. Estos requerimientos no escuchados en España encontraron respuesta, no obstante, al otro lado del Atlántico, donde se inició la Querrela Argentina contra los Crímenes del Franquismo, definida por Montoto Ugarte como “una causa penal internacional de gran envergadura. Se documentan en la actualidad más de trescientos querellantes y muchos más denunciados de varios países” (Montoto 2014: 134); como analiza esta investigadora, la elección venía dada “por la relación del propio país argentino con España, vinculados estrechamente por una historia común y los diversos flujos migratorios que la acompañan” (Montoto, 2014: 133).

Así, en la historia de los países del Cono Sur, como en la española, desde otros espacios se trabaja conscientes de la fuerza de lo testimonial y la necesidad de recomponer la memoria resquebrajada y no reconstruida en el tiempo transicional. Pues, como refiere Ricard Vinyes, las políticas del olvido crean

una ‘ciudad inmoral’ (...) porque lo inmoral es aquello que la ciudad oficial considera incómodo, doloroso, no ejemplar o presuntamente conflictivo, y que en consecuencia la Administración encubre. (Vinyes, 2014: 179)

En este sentido, como afirma Saúl Sosnowski, “la memoria articula la historia de los pueblos e impone una ética” (1997: 52). Y esa ética es la que buscan imponer trabajos como *NN12* de Gracia Morales, motivo de este estudio.

El contexto de escritura: lo universal desde la tragedia humana

El marco de historia comparada construido se afianza en varios pilares que remiten al momento de escritura de la obra de Morales, como a continuación mostraremos, desarrollado en la primera década del siglo XXI. Además, la propia formación de la autora (como Catedrática de Literatura Hispanoamericana) y sus intereses artísticos, la conducen a ofrecer en su obra un trabajo tan anclado en la historia reciente de España como superador de esta, con la mirada puesta en un diálogo sobre las dictaduras europeas y latinoamericanas. Su propia desubicación, como observaremos, la enunciación desde un no-lugar en coordenadas geográficas e históricas lo ancla, sin embargo, a una temática completamente local, emplazada en la tragedia en un sentido humano que se enfrenta sin tapujos para hacer justicia.

Sobre su contexto de escritura, si bien puede no haber una repercusión directa en su trabajo, sin duda hay un espacio de creación y debates memoriales del que se ha visto alimentada la mirada de la autora. Así, queremos referirnos a dos hechos del campo intelectual y académico: la publicación de las primeras investigaciones sobre el robo de bebés en España, con la presentación del documental *Els nens perduts del franquisme*, y el desarrollo de Teatro x la Identidad, el festival promovido por las Abuelas de Plaza de Mayo, en este mismo país.

Como analiza Luz Souto (2013; 2014), dedicada en sus trabajos a las relaciones entre España y Argentina sobre el robo de bebés durante procesos dictatoriales, será en 2002 cuando en España se hagan públicas las primeras investigaciones y, ante el desconocimiento sobre esta temática y la falta de trabajo de reparación al respecto, apunta la investigadora que:

La mirada transatlántica de los robos fue necesaria en el comienzo de las investigaciones españolas, había que entender el proceso y buscar soluciones. Argentina fue el primer país en dar nombre a la sustracción de menos por parte del Estado *de facto*. Designó el acto delictivo, lo describió y lo sistematizó por medio del concepto “apropiación”. Esto permitió la creación de un espacio legal y combativo para la restitución, y más tarde, la imputación y encarcelamiento de los responsables. Era de esperar que cuando se descubrieran los sucesos del franquismo se volviera la vista hacia el antecedente argentino. (Souto, 2014: 72)

No obstante, señala Souto que la situación española difiere históricamente de la Argentina, pues en el caso de la dictadura franquista esta práctica tiene como antecedente el desarrollo de la Guerra Civil, la cual generó miles de niños huér-

fanos y donde se inició un programa continuado de trato con los infantes que se asentó durante las cuatro décadas de dictadura, las cuales se vieron culminadas por el descrito e insuficiente proceso de transición democrática. Desde el inicio de la guerra se pierde la contabilización de apropiaciones indebidas de niños y niñas que continuarán llevándose a cabo durante los años franquistas y que, en muchos casos, se realizará de forma reconocida ante la ciudadanía. Como apunta Souto:

Los centros del Auxilio Social, que actuaron como espacios concentracionarios para niños, no estaban escondidos, sin embargo, nadie cuestionaba lo que sucedía tras sus muros. Por el contrario, colaborar en su funcionamiento era percibido como una acción filantrópica. (Souto, 2014: 72-73)

En este sentido, la investigadora propone el uso del término “expropiación” de niños, frente a la “apropiación” argentina, ya que “se trata de una acción consumada por la administración, no por particulares” (Souto, 2014: 74), pues “en el Régimen de Franco se instituyó un marco legal para la expropiación de niños, ejemplos de este son la orden del 30 de marzo de 1940 y la ley del 4 de diciembre de 1941” (Souto, 2014: 74).

Un referente importante para el desarrollo del teatro memorial en relación a la temática de las desapariciones y la expropiación de niños será la aparición de *Els nens perduts del franquisme* (2002), un documental firmado por Ricard Vinyes, Montse Armengou y Ricard Bellis, así como las consiguientes publicaciones académicas que llevaron a cabo, las cuales descubrieron ante la sociedad a este grupo de víctimas olvidadas por la ciudadanía. No solo se descubrió esta tragedia olvidada, sino que se puso en evidencia su desarrollo sistemático, mostrando cómo los robos:

no fueron clandestinos como en el caso argentino (...) La España vencedora creía necesario reeducar a los niños de los rojos, hubo teorías que avalaron la segregación y un proceso de normalización pública. (Souto, 2014: 74)

Unido a este contexto, resulta necesario referirnos también a un hecho escénico, menos reseñado habitualmente, pero sumamente significativo en el desarrollo de propuestas teatrales sobre memoria histórica o el robo de bebés, como *Los niños perdidos* de Laila Ripoll (2005) o *NN12*, la obra que aquí nos concierne, cuya temática trabaja, pero también excede este caso concreto. Nos referimos a la realización en España de Teatro x la Identidad, el festival organizado por las Abuelas de Plaza de Mayo para promover la aparición de sus nietos perdidos y el debate social sobre el pasado dictatorial².

² La mención a Teatro x la Identidad en España se hará, en esta ocasión, de forma limitada, apoyando el contexto de nuestro estudio. No obstante, en un artículo anterior pudimos

El colectivo de Madres de Plaza de Mayo (1977), nacido para enfrentarse en Argentina a la dictadura cívico-militar (1976-1983) y las sistemáticas desapariciones forzosas llevadas a cabo, pronto descubrió que la magnitud del crimen era aún mayor, pues, en muchos casos, con sus hijos e hijas también les habían arrebatado a sus nietos y nietas. Así se inicia Abuelas de Plaza de Mayo y, en su conjunto, conforman uno de los colectivos más destacados en las luchas memorialísticas, de suma relevancia en el ámbito de justicia contra la represión y el trabajo hacia las víctimas y sus familias, que ha incidido determinantemente en ámbitos como el campo de la genética, la justicia o los debates memorialísticos a nivel mundial³.

Dentro de las acciones llevadas a cabo, en el año 2000 este colectivo inició los ciclos de Teatro x la Identidad, que continúan vigentes hasta la actualidad. Se trata de un evento que busca, a través de la experiencia teatral, seguir convocando a la sociedad en debates sobre la memoria y los crímenes acontecidos, así como poder llamar la atención de aquellos hombres y mujeres que podrían ser niños arrebatados durante la dictadura. Por ello, en su estreno el 5 de junio de 2000, se subía el telón a un hecho teatral de marcado carácter político, que se conforma hasta la fecha como una “herramienta para cumplir con una función que consideramos esencial: actuar para no olvidar, actuar para encontrar la verdad”⁴.

Más allá de la relevancia de este festival en Argentina, aspecto que ha sido evidenciado también por el ámbito académico, nuestro interés es fijarnos en su expresión y desarrollo más allá de estas fronteras. Será en 2004 cuando Estela de Carlotto, presidenta de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo, promueva junto a Manuel Callau, actor argentino asentado en España, la celebración de una réplica de Teatro de la Identidad en Madrid. Su objetivo era promover el debate dentro de una sociedad a la que habían emigrado numerosos jóvenes desde las décadas anteriores. Será el 14 de junio de 2004 cuando se inicie este evento, duradero hasta el 12 de julio, en diferentes salas independientes de Madrid.

Además de la importancia histórica de este desarrollo, resulta especialmente determinante el efecto que produjo. Si bien el primer año se llevaron a cabo representaciones de textos que habían sido desarrollados en Teatro x la Identidad en Argentina, el festival continuaría realizándose en España en 2007, 2008 y 2009, no solo anclado al debate sobre los bebés robados y los reclamos argentinos, que seguirían prevaleciendo, sino ampliando la problemática hacia la

acercarnos con mayor detenimiento a la realización del ciclo en este país. Para más información, remitimos a Saura-Clares (2019).

³ Remitimos, para una mayor profundización en este colectivo, a los trabajos de Gabriel Gatti (2011).

⁴ Información extraída de la página web institucional del ciclo, www.teatroxlaidentidad.net.

cuestión de la memoria histórica y los derechos humanos, en este caso mirando a la historia española. Se construye, de esta forma, un espacio de reflexión conjunta entre ambos países gracias a este ciclo.

Así, por ejemplo, en la edición de 2007, las propuestas dramáticas, por autores argentinos y españoles, generaban con sus relatos un diálogo transnacional entre los dos procesos dictatoriales. Tuvieron lugar representaciones como *Mi día más bonito*, de Eduardo Navarro y Leticia Santa Fe, sobre dos niños exiliados durante la Guerra Civil, de creación española, o *Cecilio, Pura, Verónica* de Vita Escardó, del lado argentino, cuyo recorrido conducía por diferentes tiempos y espacios entre España y Argentina y su historia compartida. La tendencia proseguirá en los ciclos de 2008 y 2009 en el Teatro Alfil, con paridad entre textos de ambos países, cuyo desarrollo reseña Amestoy (2009).

También en 2008 escribe Morales *NN12* y como confirman el contexto y los hechos descritos, el debate en España contra la expresión dictatorial estaba desarrollándose con suma fuerza y se intensificó en el encuentro judicial, intelectual y artístico con otros contextos posdictatoriales, conscientes de la fuerza del diálogo compartido para reclamar el reconocimiento a las víctimas. Como señala Brenda Werth, el desarrollo de eventos como Teatro x la Identidad corrobora el diálogo transfronterizo y “provides a rich case for studying the production and reception of human rights issues transnationally” (Werth, 2010: 190).

Si bien estos espacios de encuentro son especialmente significativos, lo cierto es que el teatro de la memoria ya era un campo de trabajo que venía desarrollándose y que había acogido nuevas expresiones a partir de la década del noventa. Como percibe Antonia del Amo, frente al teatro más político de los ochenta, donde el autobiografismo mostraba urgencia de “zanjar para ‘pasar página’” (Amo, 2014: 43), aparecen nuevas voces en consonancia al propio sentimiento de la sociedad. Se trata de experiencias escénicas donde “es ‘el espíritu mismo de la transición’ lo que se pone en tela de juicio” (Amo, 2014: 48). En ellas, como observaremos en el análisis de *NN12*, se convoca:

Teatro político, rememorativo y reivindicativo que acude al pasado reciente nacional (Guerra Civil, franquismo y transición) para replantear el vínculo entre identidad y memoria colectivas. (Amo, 2014: 39)

***NN12*: investigación y verdad desde las víctimas**

Los estudios de Carmen Márquez (2015; 2015a) o Lourdes Bueno (2018) sobre la obra de Gracia Morales, han profundizado en su dramaturgia y vienen conformando la imagen de esta creadora multifacética, una mujer dedicada a varias áreas teatrales, aspecto que compagina con su desarrollo profesional en el ámbito universitario. Morales (Granada, 1973) es dramaturga, actriz, poeta, docente e investigadora del área de literatura hispanoamericana y forma parte del colectivo Remiendo Teatro, quien estrenó esta obra donde ella misma actuó en el papel de la Forense. Importantes premios dramáticos, como los otorgados por

SGAE o el Premio Marqués de Bradomín, entre otros, y la traducción y puesta en escena de sus obras a nivel internacional avalan, por sí mismos, su labor. *NN12* es una de las obras más destacadas de esta dramaturga, a la que han volcado su atención otros trabajos, como el análisis ofrecido por Ibáñez Quintana (2014), la lectura de Gabriele (2015), la referencia en el estudio comparado de Ruiz Cano (2016) o el estudio y aplicación didáctica al aula por parte de Díaz Marcos (2020).

Sobre la construcción de *NN12*, en relación a la perspectiva de este artículo, ella misma ubica su producción en el contexto de diálogo transnacional sobre los crímenes dictatoriales que venimos construyendo. En un ensayo sobre su obra lo define como un texto “definitivamente transfronterizo, tanto por su gestación como por su resultado final” (Morales, 2019: 443), cuyo germen rememora en el siguiente contexto:

Día 23 de diciembre de 2007, vuelo Roma-Madrid. Yo iba leyendo un reportaje sobre el trabajo que realiza el Equipo Argentino de Antropología Forense, titulado “La voz de los huesos”. Mientras sobrevolábamos el Mediterráneo, pude revisar con atención cada palabra del artículo, fijarme en las fotografías, contemplar rostros, expresiones, detenerme en el testimonio de los que eran entrevistados... Y entonces una imagen apareció nítida en mi mente: una forense frente a los restos de un cadáver, realizando el estudio de los huesos, mientras la persona muerta es testigo de ese proceso de investigación. (Morales 2019: 443)

A partir de este momento, inició un proceso de investigación profunda hacia su creación, que la condujo a un diálogo más allá de las fronteras nacionales, espacio donde deseó ubicar su pieza, en el limbo de la memoria y la justicia:

Siento que esa herencia que yo conservo no se limita a lo acontecido en España, sino que funcionaría como he comentado, de forma “transfronteriza”. Y esto se debe, me parece, a mi propia formación: yo he “presenciado” una sesión de tortura leyendo *Pedro y el capitán* del uruguayo Mario Benedetti o viendo películas argentinas como *La noche de los lápices* o *Garage Olimpo*; he reflexionado sobre la apropiación de bebés con la inolvidable *La historia oficial*; me he estremecido escuchando las voces de padres y madres de desaparecidos/as en Santiago de Chile; me he conmovido hondamente con el testimonio sobre los campos de concentración leyendo a Primo Levi, etc... Y por supuesto también me afectan nuestras historias de aquí, las nacionales y las personales: el miedo de mi madre (que nació en 1933) cuando le conté que estaba escribiendo *NN 12*; la ausencia en mi hogar de mi abuelo paterno, que salió de este país hacia América en los años 50 y ya nunca regresó; la vivencia desde esta ciudad granadina donde se sigue buscando el cadáver de Lorca... (Morales, 2019: 445)

NN12 pone el foco de atención en uno de los espacios más importantes para la investigación sobre los crímenes, que se repite en los diferentes países, replicando su importancia no solo por su trabajo, sino en su implicación con el caso ana-

lizado. Nos referimos a los médicos forenses y los equipos arqueológicos que se enfrentan a descubrir la verdad oculta en las fosas comunes. Además, como ocurre en España con el equipo de arqueólogos del CSIC, con investigadores como Francisco Ferrándiz, destacan como las instituciones que han apoyado las causas y los reclamos de la ciudadanía. El artículo “Fosas comunes, paisajes del terror” (Ferrándiz, 2009) se adentra con claridad en la problemática.

La obra nos sitúa en una desubicación temporal en un sentido contextual. No hay una geografía concreta o una historia nacional determinada a la que haga referencia, lo que universaliza la fuerza de la propuesta en la unión general con los crímenes cometidos y trágicamente similares en los diferentes regímenes dictatoriales. Como percibe Lourdes Bueno:

Esta indeterminación que (...) es conscientemente buscada por la autora, proyecta las obras hacia un plano de interpretación más universal. Los personajes de las piezas pueden pertenecer a cualquier sitio y a cualquier época porque se encuentran en una especie de “tierra de nadie” que nos impide localizarlos físicamente en un punto concreto, de ahí que, como la propia dramaturga confiesa, “esta naturaleza a-geográfica de muchos de mis textos ha facilitado, por ejemplo, que varios de ellos hayan sido montados en Hispanoamérica sin necesidad de ser adaptados. (Bueno, 2012: 82).

No obstante, la autora reconstruye con precisión la historia y el juego en el tono realista que se deja embaucar por la ficción, en la aparición de los fantasmas del pasado, como observaremos, los “muertos vivos” (Guzmán, 2012), como apuntaría la investigadora estadounidense para referirse al teatro de la memoria en relación con las obras de Laila Ripoll y extensivo a otras dramaturgias memoriales. A su vez, se sumarán diferentes juegos teatralistas en la estructura de la obra. La propuesta se inicia con un gancho dramático: un hombre leyendo un recorte de periódico y cuya presencia, a pesar de que su identidad no se descubra hasta que se desarrolle la trama, se mantendrá durante toda la representación jugando con el peso de su cuerpo en escena y el diálogo que establece en el transcurso de la investigación y que motiva el desarrollo de la acción.

La obra mantiene el hilo dramático en la investigación de la forense y se inicia con la apertura de la fosa común donde se descubren doce cadáveres, hasta la asunción de la verdad y la identidad de la última de ellas, la sujeto desconocida número doce. El inicio de la propuesta, en un tono científico, relata los trabajos de investigación docente y el encuentro con los huesos de NN12. Para ello, se juega con el documento y la recreación del mismo, ficcionalizándolo, visualizándolo en escena a través de la escena inicial donde la forense presente el caso como si de una conferencia se tratara. Como reconoce Gracia Morales, el texto no corresponde a la tendencia poética, muy en boga en la actualidad, del teatro documento, pues no utiliza los elementos reales como un mecanismo para enfatizar la verdad, sino que trabaja desde la ficción. Escribirá la dramaturga:

Aunque me parezca enriquecedor y necesario el desarrollo de lo que se ha venido llamando “teatro-documento”, considero también que es absolutamente legítima y urgente la presencia de una teatralidad que se asume desde el principio como ficción sobre una verdad histórica. (Morales, 2019: 445)

Gracia Morales se encuadraría en lo que Antonia del Amo denomina en la actualidad como “*docu-memento*”, donde se conjugan aquellas propuestas escénicas donde se “reescibe la historia desde la reivindicación de la memoria (...)”. Un teatro que atestigua, crea memoria y alimenta la transmisión del pasado para mejor edificación del presente” (2017: 389-390), no utiliza las fuentes documentales de forma directa, sino que las “subjetiviza e histrioniza” (Amo, 2017: 390).

Morales establece un trabajo ficcional a partir de la documentación e investigación histórica, cuyo desarrollo se evidencia necesariamente en escena, pero no desde la recreación de unos documentos concretos. Como ella misma rememora del proceso de creación:

La temática que aborda *NN12* es, de forma directa, la desaparición de personas durante los conflictos bélicos y las dictaduras. Antes de ponerme a escribir, pasé varios meses leyendo, viendo cine y documentales, acercándome a materiales de la memoria histórica española, pero también a testimonios de Argentina y Chile; no obstante, no me limité solo al ámbito hispánico, sino que me propuse ampliar mi investigación a otros ámbitos: la guerra de la antigua Yugoslavia, las vivencias de los campos de concentración nazis... Quise, de algún modo, evidenciar esta base plurinacional con las tres citas que encabezan la publicación del libro: una de Rafael Alberti, otra de Primo Levi y la última de Juan Gelman. (Morales, 2019: 443)

Resulta sumamente interesante que el desarrollo dramático, a través de la voz de la forense, sea representado por una mujer, ocupando ya un lugar privilegiado en su mirada y en su dedicación a la víctima que, de alguna forma, se convierte en trasunto del recorrido realizado por la propia escritora y que se enfatiza en su representación como actriz en el montaje de Remiendo Teatro.

El relato de las fosas comunes se hará desde un tono tan científico como escabroso, que llega a conmovir desde el propio golpe punzante de su narración ante el espectador. Su tono neutro inicial, junto a las imágenes proyectas y en la respuesta ficcional a los asistentes a la conferencia se va descubriendo, con el avance de la trama, en su compromiso humano y personal con la cuestión tratada. Como reconoce Patricia, la víctima protagonista de esta historia:

Ahora nos estáis sacando afuera. Separándonos, nos estáis separando y dejándonos así extendidos, limpios, bien colocados. Pero, ¿queréis escuchar todo / todo esto que / lo que traemos para contaros? (Morales, 2008: 13)

Uno de los mayores intereses de la propuesta es cómo Morales ocupa la voz de las víctimas dotándole de voz, aquella que les fue arrebatada durante la dictadura. Así, el cuerpo NN12 no solo ocupa la escena desde sus huesos recobrados, sino que ella misma como fantasma aparece desde el inicio y acompaña toda la investigación llevada a cabo hasta descubrir quién fue y la historia de su hijo perdido. En este sentido, el tono científico de la forense contrasta radicalmente con la belleza de las recreaciones de Patricia, la víctima, quien nos habla desde la tierra, quien comparte con nosotros la tragedia de todos los que aún aguardan bajo los pies el descubrimiento de sus cadáveres, con los que mantiene oníricas conversaciones que recrean, no sin cierta comicidad, su dolor, su tristeza, la necesidad de recobrar su identidad. El lirismo es entonces el camino de la expresión que devuelve la vida a esta mujer para hacer justicia.

A lo largo de la trama descubrimos que la tragedia es mayor incluso que el asesinato en sí mismo, lo que va recomponiendo el público junto a dos de los personajes, la forense y Esteban, un joven de veintiséis años que se descubre de forma sorpresiva ante una tragedia personal: los huesos que descansan sobre la mesa forense pertenecieron a su madre. Esta fue buscada incansablemente por los padres, ahora ya fallecidos, tras ser apresada de casa a los veintiocho años. La prueba de ADN concluye que hay un vínculo, hasta el momento desconocido, entre la mujer y Esteban. Además, simbólicamente hay otro vínculo que le une también con la forense: la falta de cierre de la fontanela mayor en el cráneo, una deformación de nacimiento que comparten ambas mujeres y que proyecta a la forense con más fuerza hacia esa mujer y la necesidad de conocer la verdad.

La investigación descubre que Patricia fue asesinada poco tiempo después de dar a luz; no obstante, la tragedia se intensifica cuando se corrobora que entre el tiempo en que fuera apresada y el nacimiento del bebé debieron pasar al menos dos años. Es decir, ella quedó embarazada en el mismo cautiverio donde tuvo a su hijo.

La obra mantiene en todo momento un interesante doble plano entre la habitación forense y la presencia del hombre mayor anteriormente descrito. Como analiza Lourdes Bueno, el doble juego espacial, que afecta también a lo dramático, como observaremos, intensifica el interés del tratamiento teatral de esta obra:

En *NN12* este desdoblamiento cronotópico se complica aún más, ya que al empleo de dos espacios distantes, aunque pertenecientes al mismo momento histórico, como son el laboratorio forense, por un lado, y la casa del Hombre Mayor, por el otro, se les une un tercer espacio *simbólico* que está representado por el personaje de NN y que nos retrotrae a una época muy lejana y muy cercana a la vez, el de la dictadura franquista. El espacio “irreal”, que tanto Mercedes como NN introducen en sus respectivas historias, logrará, en ciertos momentos, impregnar de irrealidad los hechos verídicos y reales que se nos presentan ante los ojos. (Bueno, 2012: 82)

Dramáticamente, ante las pruebas del cadáver hará falta sumar otro elemento esencial en los trabajos de la memoria y por el descubrimiento de la verdad: el testimonio. En este caso, el de Irene Cabriel, una joven enfermera que conoció en la cárcel a Patricia y que relata cómo un militar, Ernesto Navia de San Juan, que llegó a ser condecorado como capitán, se encaprichó de la joven, la violó, la dejó embarazada y, tras el parto, le arrebató al niño, alegando que había nacido muerto, y finalmente la asesinó. Este relato contrapone la carta leída por Irene y por Esteban, el hijo, que comienza a conocer la verdad sobre los hechos, en dos planos que se van acercando entre la historia a través de la verdad. Así, podremos conocer el propio dolor de Patricia ante el recuerdo, el descubrimiento desde ultratumba de que su hijo sí que sobrevivió al parto, el reencuentro con el dolor y el odio que sintió hacia ese embarazo fruto de una violación y el descanso alcanzado en el relato entre ambos.

No será esta la única ocasión en la que se contrapongan los dos planos, sino también cuando el relato del militar se complete con la canción de Marlene Dietrich: “Vor der Kaserne / Vor dem grosen Tor / Santd eine Laterne / Und steht sie noch davor / So woll’n wir uns da wieder seh’n...” (Morales, 2008: 13). Aquí se iniciará otra temática común en el tratamiento del teatro de la memoria: el nombre. Patricia fue nombrada como Marlene por el militar y el proceso de reconocimiento de su tragedia es también un reencuentro con su nombre, con su identidad, rebelándose frente a la opresión desde su propio yo. Así la escucharemos aclamar:

Porque allí hasta los nombres se nos cambiaban (y tú / tú) tenías que decirte una y otra vez el nombre real para no olvidarlo, Patricia Luján Alvares, Patricia, no Marlene, Patricia, para seguir existiendo y no desaparecer / no desaparecer del todo al final / no desaparecer del todo de ti misma (Morales, 2013: 26).

Como este personaje reconoce sobre los cuerpos de los desaparecidos, el descanso se alcanza al recobrar el nombre como símbolo de su identidad: “Como si todos los muertos sin nombre nos pusiéramos juntos, oyéndonos apretados, para quedarnos menos solos” (Morales, 2008: 13). Esta temática será también común en los ciclos de *Teatro x la Identidad*, junto con la recreación testimonial. Según analiza Araceli Arreche, a través de la metáfora del nombre:

se desarrolla la querrela entre lo real y lo simbólico, condensando la discusión en torno de la apropiación ilegal de niños y, a su vez, ratificando la necesidad de restitución de la identidad de los mismos. (Arreche 2014: 24)

En la temática de los bebés robados, Esteban relata la realidad dramática vivida, la reeducación que legalmente defendió el franquismo a partir de la expropiación de niños y su reclusión en orfanatos con el fin de darle una vida alejada de sus

padres, quitándoles también el nombre y la identidad familiar. Nunca buscaron a los abuelos de Esteban, jamás lo acercaron a un relato familiar, sino que vivió durante años ante la seguridad de que sus progenitores lo habían abandonado a su propia suerte. En el encuentro con Patricia, alcanza también su propia identidad y el perdón de madre e hijo en el abrazo virtual a través de las cartas compartidas en escena.

La obra nos regala, en última instancia, dos reclamos ante las sociedades actuales que eluden su compromiso con los crímenes dictatoriales. En primer lugar, en el encuentro entre Esteban y su padre, el militar que violó y asesinó a la que fuera su madre, privándole no solo del cariño materno, sino también de toda su vida y su propia identidad. Ante las desavenencias de este hombre, y dejando la historia inconclusa de lo que podrá ocurrir, la obra cubre el espacio de justicia merecida para las víctimas y sitúa, en un plano onírico de suma fuerza, un diálogo entre Patricia y su opresor, con el fin de liberarse del dolor teniendo por vez primera voz para desafiar al victimario.

Conclusiones

La obra de Morales, como hemos podido analizar, se inscribe en un contexto de diálogo transfronterizo en la lucha por los crímenes que emanan del autoritarismo y establece una profunda conexión con los trabajos que vienen realizándose en España, en un contexto donde el teatro ha comprendido su función social por la memoria del pasado traumático, un lugar donde relaciones como las establecidas con Argentina suponen un importante valor. *NN12* es un gran canto de justicia que va más allá de la concreción tempoespacial para conformarse desde una concreción humana. Desde la visión privilegiada que la autora es capaz de tener con los diferentes regímenes dictatoriales, construye la tragedia desde la universalización, porque el dolor por los cuerpos desaparecidos, por los niños robados, por los crímenes de lesa humanidad que siguen acallados, no afecta solo a un país, sino que nos compromete desde una reivindicación por la memoria en un contexto transnacional. Y con obras como *NN12*, estamos situándonos en el camino de la necesaria recuperación de la verdad. Finalizando con las palabras de Patricia en esta obra:

No desaparecimos, porque seguimos existiendo allí donde / seguimos existiendo allí lejos / una hora y otra y otra antes de morir. Solos / tan solos / perdidos / tan fuera de esos pequeños trozos de vida que eran nuestros. Nuestros / construidos poco a poco. (Morales 2008: 26).

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar Fernández, Paloma (2008): *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza.
- Amestoy, Ignacio (2009): "Teatro x la Identidad en Madrid. Argentina y España, memorias paralelas". – *Primer Acto*, 330, 115-118.
- Amo Sánchez, Antonia (2017): "El teatro como *docu-memento*: conexiones y paradojas entre materiales históricos y ficción teatral en *El triángulo azul* (2014), de Mariano Llorente-Laila Ripoll y *J'attendrai* (2015), de José Ramón Fernández". En Romera Castillo, J., Gutiérrez Carbajo, F. y García Pascual, R. (coords.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI* (pp. 385-397). Madrid: Visor.
- Arreche, Araceli Mariel (2014): "Teatro x la Identidad, 2001-2012. Emergencia y productividad del movimiento en torno a un debate identitario". En *Memorias del I Foro Académico de Ciencias Sociales y Humanidades: Desafíos de la Argentina en el siglo XXI* (pp. 20-30). Buenos Aires: Ediciones UADE.
- Bueno, Lourdes (2012): "La realidad más 'irreal'. Técnicas posmodernas en la dramaturgia de Gracia Morales". *Don Galán: revista de investigación teatral*, 2, 81-85.
- Bueno, Lourdes (2018): *Desaparecidas. Protagonistas muertas en la dramaturgia femenina contemporánea*. Murcia: Editum Teatro.
- Díaz-Marcos, Ana María (2020): "NN12 de Gracia Morales: teatro y memoria histórica". *Contextos: Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales*, 45, s/p.
- Elsemann, Nina (2012): "Nuevos espacios del saber en la justicia transicional: Argentina y la lucha global contra la desaparición forzada". *Iberoamericana*, 12, 48, 101-112.
- Ferrándiz, Francisco (2009): "Fosas comunes, paisajes del terror". *Revista de dialectología y tradiciones populares*, LXIV, 1, 66-94.
- Floek, Wilfried y García Martínez, Ana (2011): "Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975". En Reinstädler, J. (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, (pp. 97-119), Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Gabriele, John P. (2015): "The Global Contexture of Recent Spanish Theater: Two Exemplary Plays". *Anales de la literatura española contemporánea*, 20, 2, 605-622.
- Gatti, Gabriel (2011): *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido en los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Guzmán, Alison (2012): "Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera, Que nos quiten los bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos, y Santa Perpetua*". *Don Galán: revista de investigación teatral* 2, 1-5.
- Ibáñez Quintana, Nuria (2014). "La memoria histórica en escena: *NN12* de Gracia Morales". *Gestos*, 29, 58, 182-192.
- Jelin, Elizabeth (2012): *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Lorenz, Federico/ Winn, Peter (2013): "Las memorias de la violencia política y la dictadura militar en la Argentina: un recorrido por el año del Bicentenario". En Winn, P., Stern, S., Lorenz, F., Marchesi, A. (eds.), *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria histórica en el cono sur* (pp. 25-149). Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Montoto Ugarte, Marina (2014): "Una mirada a la crisis del relato mítico de la Transición: la 'Querrela argentina' contra los crímenes del franquismo". *Kamtchatka*, 4, 124-145.
- Márquez Montes, Carmen (2015): "Miradas diversas y sociales en el teatro de Gracia Morales". En López Criado, F. (ed.), *Diversidad en la literatura, el cine y la prensa española contemporánea* (pp. 87-99), Ed. Andavira.
- Morales, Gracia (2008): *NN12*. Madrid: SGAE.
- Morales, Gracia (2019): "Interrupciones del suministro eléctrico, Quince peldaños y *NN12*: una trilogía "transfronteriza" sobre la memoria". *Orillas*, 8, 439-446.
- Prieto, Char (2011): *El holocausto olvidado: guerra, masacre, pacto, olvido y recuperación de la memoria histórica española*. Madrid: Pliegos.
- Ruiz Cano, Marina (2016): "La supervivencia del drama contemporáneo español: (re)escrituras híbridas". En Batlle, C., Gallén, E. & Güell, M. (eds): *Drama contemporani: Renaixença o extinció? Actes del col.loqui internacional a la Universit  Paris-Sorbonne* (pp. 253-264), Barcelona: Punctum / Institut del Teatre.
- Sarlo, Beatriz (2005): *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Saura-Clares, Alba (2019): "Diálogos teatrales entre Argentina y España. Discursos dramáticos por la recuperación de la memoria histórica". En Eser, P., Schrott, A. y Winter, U. (eds), *Transiciones democráticas y memoria en el mundo hispánico. Miradas trasatl nticas: historia, cultura, política* (pp. 267-286). Berlín: Peter Lang.
- Souto, Luz C. (2013): "Las narrativas sobre la apropiación de menores en las dictaduras española y argentina. El relato de la memoria y de la identidad". En *Olivar*, 14, 20, s/p.

- Souto, Luz C. (2014): "Panorama sobre la expropiación de niños en la dictadura franquista. Propuesta terminológica, estado de la cuestión y representaciones en la ficción". *Kamchatka*, 3, 71-96.
- Sosnowski, Saúl (1997): "Políticas de memoria y olvido". En Bergero, A. y Reati, F. (eds.), *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990* (pp. 43-58). Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Vinyes, Ricard/ Armengou, Montse/ Belis, Ricard (2002): *Los niños perdidos del franquismo*. Barcelona: Plaza y Janés.
- Vinyes, Ricard (2014): "La buena memoria. El universo simbólico de la reconciliación en la España democrática. Relatos y símbolos en el texto urbano". *Ayer*, 96, 4, 155-181.
- Werth, Brenda (2010): *Theater, Performance and Memory Politics in Argentina*. New York: Palgrave Macmillan.