

**“¿Por qué a nosotros?”
El teatro y los verdugos en las voces del más allá**

Juan Hernando-Vázquez

El entonces presidente del gobierno español, José Luis Rodríguez Zapatero, dijo en 2006: “Recordemos a las víctimas, permitamos que recuperen sus derechos, que no han tenido, y arrojemos al olvido a aquellos que promovieron esa tragedia en nuestro país” (cit. Vinyes 56). Subrayaba, quizás inconscientemente, la mayoritaria tendencia en la literatura española del presente siglo sobre la Guerra Civil a empatizar con las víctimas del franquismo y a recuperar la memoria de las atrocidades cometidas adhiriéndose a las prerrogativas del “deber de memoria” (Stafford 2).¹ El concepto de “deber de memoria” en la cultura comienza a partir de la exposición pública de las atrocidades ocurridas durante la Segunda Guerra Mundial.² Hace referencia a la necesidad de que los testigos y supervivientes de los campos de concentración y exterminio relaten sus experiencias traumáticas con el propósito de conseguir una visibilidad pública imposible durante un largo periodo de tiempo (Cuesta 42). El concepto se asocia a una deuda con las generaciones pasadas ya que: “Debemos a los que nos precedieron una parte de lo que somos” (Ricoeur 121).³ Para Reyes Mate, “[e]se imperativo anamnético, cuyo objetivo es hacer justicia y evitar la repetición, no es un requisito sentimental, ni sólo moral ... Es un mandato de re-pensar todo a la luz de la experiencia de la barbarie” (*La piedra desechada* 12).

La “buena memoria” del Estado, como señala Ricard Vinyes, ha evolucionado de una memoria de olvido o reconciliación, a una que privilegia la visibilidad de las víctimas del franquismo, pero al mismo tiempo, oscurece la del verdugo arrojándolo al olvido. Dicho posicionamiento impide evaluar las causas y razones detrás de las atrocidades y potencia una memoria histórica como sinónimo de la memoria emocional de las víctimas del franquismo en lugar de una conciencia histórica que permita el cuestionamiento crítico.

“Conciencia” no es sólo un “conocimiento reflexivo de las cosas” (Aguilar 61), sino también inquisitivo, ya que presupone un distanciamiento del carácter emotivo y subjetivo con respecto a la memoria. Es pertinente entonces, establecer una distinción entre un teatro de memoria histórica, que suele “propiciar interpretaciones del pasado más bien simples o abstractas que . . . tienden a incorporar ingredientes mitológicos, supuestamente útiles para reforzar la identidad del grupo y dotarlo de coherencia interna,” con otro de conciencia histórica donde la reflexión aglutinadora de memorias y la mirada distanciada sea el objetivo (61-62).

El dramaturgo Juan Mayorga, por su parte, sostiene que “un espectáculo teatral, como un mapa, ha de construirse a partir de la pregunta ¿Qué quiero hacer visible?, que conduce a la pregunta ¿Qué excluyo? . . . el hombre de teatro se pregunta qué ha de excluir para dar a ver qué” (Mayorga 90). Este artículo analiza la dialéctica entre la presencia y la ausencia de los verdugos en las representaciones que parten de las mismas fosas comunes, y establece la postura que el espectador toma frente a los roles de víctima, perpetrador y testigo. En *El volcán de la pena escupe llanto* (1997) de Alberto Miralles, *Soliloquio de grillos* (2003) de Juan Copete, *Pies descalzos bajo la luna de agosto* (2008) de Joan Cavallé y *NN 12* (2008) de Gracia Morales, se observa una evolución del concepto de “deber de memoria” problematizando ese “otro” en el que se ha convertido el verdugo.⁴

El primer dramaturgo en tratar el tema fue José Martín Recuerda (Granada, 1926–Motril, 2007) en *La llanura* (1947), obra que llegó a ser representada en tres funciones tras una miríada de recortes y cambios.⁵ La escritura y la representación de esta obra supuso un acto moral, dado que en aquella época podría haber desembocado en la muerte y desaparición del dramaturgo.⁶ Su argumento resulta de gran contemporaneidad: una mujer busca la fosa de su marido asesinado por los nacionales y, motivada por un “deber de memoria,” prioriza dar con el paradero de la víctima desaparecida sobre las represalias de su gesto. Martín Recuerda creaba un desafío que anticipaba la corriente de contra-memoria de los años noventa y principios del siglo XXI, situando su drama junto al espacio latente y público de la llanura que afecta a todos los personajes y motiva los conflictos entre ellos. Por el contrario, en la dramaturgia más reciente, la acción ocurre en la misma fosa o con una participación activa de los muertos. Otro caso similar se da en *Santa Perpetua* (2009) de Laila Ripoll (Madrid, 1964): Perpetua, santa capaz de ver el pasado, el presente y el futuro, propició el asesinato de un hombre que no le correspondía sentimentalmente durante la Guerra Civil. El cadáver está enterrado en la dehesa de sus tierras y el sobrino de éste demanda que se le devuelva la bicicleta que llevaba la víctima en el momento del asesinato. El enfrentamiento entre el familiar que reclama lo que considera justo y la negativa por parte de Perpetua a admitir su culpa y aceptar las demandas del sujeto entretejen la estructura

de la pieza. Como en *La llanura*, el eje del conflicto se desarrolla alrededor de una fosa, enfrentando dos memorias, la de la víctima y la del colaborador necesario del asesinato.

Las obras de teatro que se adentran explícitamente en las fosas comunes hacen visibles a los muertos, permitiendo interpretar literalmente el hecho de contar “from below” (Richards 136) (“desde abajo”). A su vez, la imagen del perpetrador se desdobra en dos representaciones diferentes: el verdugo directo de los asesinatos en la retaguardia y el verdugo del presente que quiere dejar el pasado de las víctimas en el olvido. En esta línea, Jeffrey Blustein afirma: “The victims of trauma are harmed twice over: first, by the violent acts and, second, by their remaining silent about them” (339) (a las víctimas del trauma se les daña dos veces: primero, con los actos violentos y, en segundo lugar, guardando silencio sobre estos). El olvido y el silencio se interpretan como una nueva violencia contra las víctimas del franquismo.

Tzevetan Todorov distingue cuatro papeles principales en los relatos del bien y el mal: criminal, víctima, bienhechor y beneficiario. Al añadir la polarización *nosotros* y *otros*, las víctimas y los bienhechores se identifican con el primero, mientras que el verdugo se convierte en el nuevo enemigo al margen de la humanidad (*Remedio* 10–11). Considera que el uso de la memoria del pasado no será constructivo mientras se haga sólo en favor de un reconocimiento fácil con la víctima y su dolor o con los héroes irreprochables, dejando al margen de la humanidad a “los agentes del mal,” dado que “la ‘bestia inmundada’ no está fuera de nosotros, en un lugar y un tiempo lejanos, sino en nuestro interior” (*Remedio* 37). Al llevar estas consideraciones al personaje dramático, Francisco Ruiz Ramón considera que el mejor drama histórico es aquel que, entre otras características, incluya una “tensión entre fuerzas y valores antagónicos,” haga valiosos a víctimas y verdugos, sustente los motivos que les mueven a la acción y, aunque favorezca uno de los lados de manera ética o política, deje la decisión de juzgar y elegir al espectador (*Apuntes* 388). En la construcción dramática más reciente se tiende a elaborar personajes complejos para las víctimas, mientras que los perpetradores se quedan en tipos contruidos a partir de “rasgos elementales, que en su origen eran estereotipados o tópicos, pero que con el tiempo han configurado una tradición literaria” (Alonso de Santos 133).

Las fosas materializan y operan como metáfora de lo que el régimen quiso ocultar y borrar de la historia, trazando unas políticas de la memoria basadas en la restauración de la justicia. Exhumar una fosa es abrir el pasado, abrir la herida mal curada del trauma a favor de las víctimas del franquismo. El “olvido” oficial de las fosas comunes fue el precio a pagar por la supuesta reconciliación oficial. Cuando en el año 2000, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica abrió más de ciento cincuenta fosas y recuperó unas 1.400 víctimas,⁷ se estimaba que existían todavía un total de 2.246 fosas

pendientes de exhumación repartidas en las diecisiete comunidades autónomas (memoriahistoria.org).⁸ Se recuperaban así no sólo los cuerpos de los fusilados durante el “terror caliente” y la posguerra, sino también el trauma inacabado que sus muertes dejaron en la sociedad española. La creciente visibilidad de los “desaparecidos”—término transnacional que hace referencia a las víctimas de las dictaduras del siglo XX (en el Cono Sur)—se inserta en la historia popular como “the most dramatic manifestations of the upsurge in memories of the war” (Michaels 136) (las manifestaciones más dramáticas del incremento en memorias de la guerra),⁹ dotando a la memoria histórica de vigencia. Si Ulrich Winter entiende que los huesos “transmiten la memoria de aquel trauma” y que su reaparición es “un regreso del hecho traumático mismo, que se expresa a través de la víctima y exige el reconocimiento de ésta” (25–26), Ángel Loureiro rebate este argumento al afirmar: “Although the dead are mute they can speak volumes, but only through commitment to a political stance. The remains of murdered individuals buried in a mass grave acquire significance only when we project onto the corpses our interested political allegiances” (235) (aunque los muertos están mudos pueden hablar bien alto, pero solo mediante el compromiso político. Los restos de los enterrados en una fosa común adquieren significación solo cuando proyectamos sobre los cadáveres nuestras lealtades políticas). Mientras el centro del conflicto en estas obras teatrales reside en el olvido de las fosas como materialización de los fantasmas ocultos en la España democrática y apolítica, su mensaje apela a una serie de resignificaciones de acuerdo a las diferentes concepciones del “deber de memoria,” y fomenta un diálogo no inocente con el más allá que insta al lector-espectador a tomar conciencia y a actuar de acuerdo a unas expectativas político-sociales y morales.¹⁰ Como explica Rosemary Jackson, lo fantástico es un modo dramático que da cabida a lo no-dicho, a lo no-visto de la cultura, “that which has been silenced, made invisible, covered over and made ‘absent’” (4) (lo que se ha silenciado, hecho invisible, ocultado y hecho “ausente”).¹¹ También Jo Labanyi coincide en ver la memoria como “the afterlife of the past in the present” (*Testimonies* 193) (la vida de ultratumba del pasado en el presente). Cuando el trauma del pasado emerge en el presente, es imposible para el testigo “mantenerse neutral” ante el conflicto entre la víctima y el verdugo, “the bystander is forced to take sides” (Herman 8) (el transeúnte se ve obligado a tomar partido). Así, obras como *NN 12* y *Soliloquio de grillos* se acercan al teatro de memoria histórica como signos de la memoria de las víctimas del franquismo, mientras que *El volcán de la pena escupe llanto* o *Pies descalzos bajo la luna de agosto* caerían dentro del de conciencia histórica, al situar frente a frente distintas interpretaciones del pasado.

La imagen esquemática del verdugo en *Soliloquio de grillos* (2003) de Juan Copete

Soliloquio de grillos, concebida como homenaje a Federico García Lorca, asesinado en 1936 por los rebeldes (Ferrándiz, “Exhuming the defeated” 44), hace visible el drama de la búsqueda de familiares muertos durante la contienda y la negligencia del Estado en lo que respecta a desenterrar e identificar cadáveres de las numerosas fosas que quedan aún por abrir en España. Juan Copete (Mérida, 1963) se adhiere a una rica tradición teatral en Extremadura que cuenta con dramaturgos como Miguel Murillo o Manuel Martínez Mediero, preocupados también por la memoria de los vencidos.¹²

Tras escribir un artículo de opinión llamado “Cunetas llenas de vida” para el *Periódico de Extremadura* en 2002 a tenor de la fosa abierta en Candeleda, Castilla-León, donde encontraron los cuerpos de tres mujeres, Juan Copete dramatiza la historia de las tres víctimas afirmando que: “sólo la muerte de estas desdichadas mujeres es real” (11).¹³ El argumento desarrolla la espera de tres muertas en una fosa común a ser encontradas y la analepsis de la noche del asesinato. Vitorina, Sacramento y Olvido huyen de los fascistas tras haber sido rapadas y humilladas en su pueblo al grito de “pelona, pelona,” en un espectáculo de crueldad que, al decir de Fernández de Mata, señala cómo “Female relatives of so-called Reds (*rojos*) were given degrading haircuts (the *pelonas*), were paraded around with their shaved heads through the street, had their clothes torn, were taunted through songs” (285). En paralelo, la obra se enmarca en un presente atemporal en el que las protagonistas muertas y bajo tierra esperan ser encontradas.

De manera implícita, la representación del verdugo está limitada a la atmósfera de peligro que Vitorina, Sacramento y Olvido sufren en su huida. En la escena dos, la acotación específica que llegan con “miedo,” “ojeras” y “los pies maltrechos y doloridos” (18). Estas circunstancias desvelan que su llegada es tan solo la última parada después de una larga persecución. El espectador-lector sabe que no saldrán ilesas de esa noche. La tensión dramática se desplaza a sus pasados y a las diferencias que comparten y las han llevado al destino común. El verdugo se dibuja indirectamente a partir de las conversaciones de las protagonistas sobre su situación persecutoria. Al decir de Vitorina, “aunque todavía no sé de qué [estamos huyendo]” (22), “Yo no he hecho nada. ¿Por qué me persiguen?” (53), o “Yo sólo soy una pobre mujer” (54), se acentúa la inocencia de los tres personajes y la crueldad de quienes las persiguen. En paralelo, el breve diálogo de dos hombres, que pasan cerca de la cuneta donde se encuentran escondidas, para orinar, pone de manifiesto lo que el Otro fascista opina de ellas:

HOMBRE 1. ... Eso son cosas de los rojos y otros indeseables.
 HOMBRE 2. Al paredón con tanto hijodeputa. (60)

El verdugo se hace explícito en una de las diez escenas. La voz en off, que no la presencia física de los fascistas, llega al espacio donde se ocultan las tres mujeres. El Sargento verbaliza su deseo de dar “mucho café a las putas y masonas” (79) evocando las palabras que se atribuyen a Queipo de Llano al ser preguntado por el destino de Federico García Lorca: “café, mucho café” (Casasnovas 112). Lo que se subraya aquí es la otredad de las víctimas, anticipando el modelo del aparato represivo franquista durante y tras la contienda, al construir al enemigo como otro, un extranjero o anti-español, algo que “threatened the nation if they were not purged, re-educated, jailed or, at the extreme end, eliminated” (Golob 135) (amenazaba la nación si no eran purgadas, reeducadas, encarceladas o, en los casos más extremos, eliminadas). En esta línea, Vitorina declara que se ve perseguida “por las ideas envenenadas que le vendieron a mi hombre” (25), apuntando a la visión de *contagio*, o *contaminación psicológica* de las ideas políticas de izquierda, consideradas contaminantes (Nussbaum 93). El “pánico moral” frente a tal contaminación, justificó la persecución y tortura de los grupos de izquierda percibidos como amenazantes, mostrando que la amenaza es un discurso construido por la oficialidad sobre lo que puede desestabilizar los valores morales de una sociedad (Nussbaum 250–53).¹⁴ Además de los asesinatos motivados por intereses personales que encubrían las ideologías, la consigna fascista fue eliminar a cualquiera catalogado como “rojo.” En este sentido, el general Emilio Mola señalaba que los *rojos* eran más que meros enemigos ideológicos: “they were immoral; they were traitorous; they were anti-Spanish; they were atheists; they went against all that was good” (Fernández de la Mata 289) (eran inmorales; eran traidores; eran anti-españoles; eran ateos; estaban en contra de todo el bien). Son estas aseveraciones las que justifican la necesidad de eliminar a las protagonistas, posicionamiento que entra dentro de la lógica del terror que justifica la muerte y eliminación de los sujetos marcados. La amenaza exterior, sin embargo, se economiza en unas pocas frases por personajes-tipo cuya función es afianzar la peligrosidad y urgencia. La obra no profundiza en las razones de los verdugos y se proyecta hacia la víctima, porque como apunta Copete: “Todas claman por el derecho a ser recordadas y erigirse en su propia memoria, que es la nuestra” (12). Partiendo de la división de roles de Todorov, la imagen del verdugo directo del asesinato refleja la encarnación del mal plasmado en unas voces estereotipadas en off que suplantan al *otro*, propiciando que el espectador empatice con las víctimas de manera emotiva, adhiriéndose a la demanda de justicia.

En un ejercicio de imaginación, Copete decide establecer una elipsis entre la llegada de los fascistas y la última escena, cuando encuentran los restos,

omitiendo los fusilamientos. La compañía emeritense Triclinium Teatro decidió escenificar esta escena clave y convertirla en el clímax de la obra. Las tres mujeres se tapan los ojos con los pañuelos que cubren sus cabezas rapadas, y se arrodillan de espaldas al público con el ciclograma destilando tonalidades rojas, aludiendo tanto al carácter violento como a la llegada del amanecer. Se escuchan las súplicas de Vitorina y Sacramento antes del disparo, así como unos versos de Lorca que vuelven a la boca de Olvido, rotos tras el sonido de la pistola. En el mismo montaje se incluye una voz en *off* al final que reza:

Entre el 18 de julio de 1936 y finales del año 1947, se calcula que, sólo en Extremadura, el número total de desaparecidos fue doce mil personas. Sólo en la ciudad de Mérida, existen 700 expedientes de personas desaparecidas habiendo sido documentada en el cementerio actual de la ciudad, la fosa de muertos comunes más grande de España con casi cuatro mil cadáveres. Durante esos 11 años, treinta mil personas aproximadamente fueron declaradas desaparecidas en España.

Es este fragmento lo que convierte el texto en una reivindicación explícita colectiva: su anécdota es sólo una historia entre treinta mil que aún quedan en España por revelar. *Soliloquio* tiende a un teatro de memoria histórica por posicionarse en el lugar de la víctima y por intentar sacar a luz historias no contadas de la guerra. Frente al tiempo y espacio sobre la fosa donde reina el olvido, las protagonistas muertas encarnan a las víctimas que “pueden verse aisladas y encerradas en una repetición ritualizada de su dolor, sin elaboración social” (Jelin, *Trabajos* 62).

La instrumentalización de los muertos: el volcán de la pena escupe llanto (1997) de Alberto Miralles

Alberto Miralles (Elche, 1940–Madrid, 2004) es uno de esos autores de la resistencia franquista para quien la democracia supuso un ostracismo mediático, cuando no una explícita crítica, y la casi imposibilidad de acceder profesionalmente a subvenciones estatales o estrenos en los teatros públicos.¹⁵ Definió sus piezas breves como “punzaduras,” un teatro que hiriera al espectador, “picotazos a la sensibilidad para que el escozor provoque la reflexión de las conciencias” (Ruggeri Marchetti 17) y *El volcán de la pena escupe llanto* no es excepción. Esta obra, ganadora del Premio Internacional Margarita Xirgú en 1997, aborda la instrumentalización de las víctimas por la política de

derecha e izquierda desde una perspectiva fársica. El conflicto principal está concebido a partir del deseo de una víctima de “descansar para siempre a salvo de la memoria, en el ámbito de lo oscuro” (159) contra las revisiones y los usos que se han hecho de su persona por los diferentes poderes fácticos. En este sentido, Miralles entiende que, a la larga, “el poder no corrompe sino que iguala” (*Aproximación* 111).

La pieza podría relacionarse con lo que Pirandello denominó ‘humorismo’ en contraste con lo cómico, donde se hermana “la gracia, la ironía, lo cómico y lo patético, estableciendo un juego de contrarios que . . . mueve a la risa franca y espontánea y que, inmediatamente después, se transforma en sabor amargo” (Herrerías 173). La hibridación de lo cómico y lo fantástico la acerca a la posmodernidad de los textos actuales (De Beni 134). Si la característica principal de la narrativa fantástica es el oxímoron, “a figure of speech which holds together contradictions and sustains them in an impossible unity, without progressing towards synthesis” (Jackson 21) (una figura retórica que une contradicciones y las sostiene en una unidad imposible, sin progresar hacia la síntesis), el resultado de la confrontación entre ambos planos—el real de la fosa que remite al asesinato y el irreal distorsionado por el tono sarcástico e irónico de las vicisitudes de su imagen a lo largo de las décadas—no es una síntesis, sino una contradicción que provoca el distanciamiento. A nivel empático, el receptor se identifica tanto con la víctima como con la figura del *otro* repartida en diferentes verdugos que amplían la primera violencia de la muerte. Hace borrosas las barreras entre *nosotros* y *otros*, y expande la denuncia hacia la repetición del verdadero problema: la condición humana.¹⁶

La obra está contada desde el punto de vista del maestro asesinado, quien selecciona los recuerdos que considera relevantes y reflexiona sobre la naturaleza mutable de la memoria y sobre las borrosas fronteras entre héroes y víctimas.¹⁷ Desde una instancia personal, narra subjetivamente la experiencia existencial del paso de la vida a la muerte la noche del paseo para, en la segunda parte de la obra, construir un nuevo sujeto que opera como recreación ficticia de la humanidad. El coro de personajes que le rodea se describe por el nombre que reciben y se divide en tres grupos: (1) la voz oficial del periodo dictatorial representada por el falangista, el jefe del movimiento, el intelectual fascista; (2) la voz democrática revisionista de la contra-memoria política y democrática en los comunistas, los conspiradores, los militantes, el secretario, el hispanista; y (3) la voz del pueblo en mujeres, estudiantes, pintor, judío, masón, esposa y paseantes.

En la rememoración de la noche del “paseillo,” la memoria trae consigo escenas que él no vivió pero que expanden el contexto del asesinato: el sonido de puertas y ventanas cerrándose mientras se lo llevan a una muerte segura y la conversación de dos mujeres racionalizando el sentido del asesinato, “si era maestro no iba a ser falangista” (142). El miedo hace que el pueblo decida

no ver para evitar así convertirse en la siguiente víctima, privilegiando los valores vitales—la necesidad de supervivencia—sobre los morales. En palabras de Todorov: “En el primer caso, lo que más cuenta es, en primer lugar, la preservación de mi vida y, en seguida, el mejoramiento de mi bienestar. En el segundo, considero que . . . preservar la calidad humana es más importante que preservar la vida” (*Límite* 46).¹⁸

A partir de aquí, la obra avanza a lo largo de las décadas mostrando el uso político de la memoria por parte de los diferentes poderes fácticos, plasmando la ya mencionada teoría de Loureiro sobre la significación política de los muertos enterrados en las fosas comunes (235). Cabe señalar que la decisión de analizar la evolución de la memoria de la víctima de manera cronológica y de modo auto-reflexivo, ofrece como ventaja evitar contraponer dos periodos significativamente separados en el tiempo sin tener en cuenta la diferencia de contexto. Como indica Michael Richards: “In order to evaluate the recent popular challenge to the established narratives of the war . . . it is necessary to understand the process by which the narratives were produced and evolved” (“Grand Narratives” 141) (para evaluar el reciente desafío popular a las narrativas canónicas de la guerra . . . es necesario entender el proceso mediante el cual las narrativas se producían y desarrollaban). Con ello, el dramaturgo toma en consideración una multiplicidad de memorias vivas sobre el pasado y las contrapone a la memoria de la víctima.

La condición dinámica *post mortem* recorre diferentes estadios: víctima necesaria, víctima ejemplar, héroe, leyenda y mito. Los dos primeros promovidos por la voz oficial del régimen, los otros tres invocados desde el pueblo e inscritos en el seno de la campaña comunista en París. El maestro se enfrenta al uso instrumental de los muertos desde la voz oficial de los fascistas que le acusan de haber instigado a los estudiantes a través de lecciones “corruptoras y masónicas . . . sedimento de pastizara revolucionaria, campos de ateos y germen de herejes” (149), y después, tras el intento fallido de hacerle desaparecer de todo archivo y así borrar la mera existencia de la víctima (Fernández de Mata 292), acusándole de “maricón,” “ladrón” y “cornudo” (150). La necesidad del nuevo régimen de crear una víctima necesaria adscribiéndole atributos ficticios asociados a la profesión del protagonista—maestro—posibilitan la acusación de adoctrinamiento peligroso en las juventudes y añaden un cariz revolucionario a sus lecciones, intentando justificar con ello la razón del asesinato. Dicha estrategia resulta paradójica, al mostrar cómo las lecciones del nuevo maestro falangista reflejan un revisionismo sin fisuras propio del nacionalcatolicismo. La víctima necesaria señala cómo el régimen de Franco usó la Otriedad como estrategia para justificar sus actos, convirtiendo al enemigo en un ser anti-español y amenazante, por lo que su eliminación, cárcel o re-educación eran la única salida (Golob 135). El intento fallido de eliminar el nombre del archivo—actas y cédulas—, promueve una segunda fase donde

de “muerto necesario” pasa a ser “víctima ejemplar” a través de la denigración de su memoria. La reunión entre el Falangista, el Jefe del Movimiento y el Intelectual Fascista pone de manifiesto el poder de las emociones sobre las ideas. Idean que el maestro fue quien robó las “635 toneladas de oro de la República” (150) destinadas a “colegios,” “hospitales” y “asilos,” es decir, a niños, enfermos y ancianos. “La prensa del Movimiento se encargará de propagarlo” (150), dice el Jefe del Movimiento, consciente del poder de la propaganda, “una de las más poderosas armas del poder y, en esa medida, una expresión que ha dejado de ser inocente” (Monleón 114).

Por el contrario, desde el pueblo convierten al maestro en héroe, leyenda y mito, nombres que reflejan la necesidad de materializar la esperanza en un individuo. La violencia no terminó con aquel disparo en su nuca—“Violada la intimidad de mi muerte, mi vida fue mixtificándose hasta lo inverosímil” (152)—, sino que continuó a través de estas re-significaciones de la sociedad necesitada de una imagen que encarne sus anhelos.

Pero también el maestro es instrumentalizado por miembros del Partido Comunista exiliados en Francia y sus políticas de contra-memoria. La memoria colectiva del pueblo inventa su propio mito, y a su vez, el mito es usado por el Partido Comunista en París, que lo convierte en héroe para la causa revolucionaria: “Como hubiera dicho el maestro,” “El maestro dijo,” “El maestro escribió” (153). Durante los años cincuenta, surge la necesidad imperativa de certificar su muerte, ya que ésta “fija la vida y dispensa gloria sin riesgo” (155). El poder de las emociones para la creación del héroe clásico se hace patente en la reunión entre el secretario y los militantes del partido, “martirio,” “sacrificio,” “heroico,” “lucha por la libertad” (155–156), a la vez que se amplía su “obra” literaria. La paradoja de crear un héroe mientras se convierten en villanos quienes instrumentalizan a las víctimas, desvela los entresijos de cualquier política de la memoria. Se trata así de necropolíticas que amplían la violencia hacia la víctima incluso una vez que ha dejado de existir. Frente a estas representaciones, la realidad anodina del maestro, “La medida era el molde de mi ser” (145), hacen la cuestión del asesinato aséptica, sin sentido, y acentúan por contraposición las ficciones que se crean en torno al protagonista. La crítica no se circunscribe a los poderes de franquismo y antifranquismo, sino a los de la democracia, ya que “el pueblo, harto de un pasado en el que todos tenían mucho que callar, decidió cimentar su futuro sobre el olvido” (157).

Los “reversionistas” se encargan de re-escribir la historia ficticia de la víctima deshaciendo el mito y su obra, y los “paseantes” recuerdan que la sociedad civil estuvo de alguna manera en complicidad con el olvido y silencio impuesto de nuevo en la transición. En la conclusión, la memoria del más allá juzga con la mirada distanciada a todos y a todo, recordando que, al final, tan solo queda la fosa bajo un supermercado de próxima apertura.

El personaje de la esposa da otra vuelta de tuerca al descubrir que el in-

cidente desencadenante de la muerte del protagonista resulta ser “un vulgar crimen pasional” (159). Miralles se decanta por un asesinato movido por emociones individuales: “El disparo en la nuca se lo dio mi amante, el falangista” (159). La verdad, folletinesca—tanto por las razones del crimen como por las personas que lo perpetraron, la esposa y el falangista—, contrasta fuertemente con la leyenda, el mito y el héroe construido a lo largo de los años.

El *otro*, el perpetrador, no pronuncia palabra y su ausencia permite evitar la representación maniquea del mal, su visibilidad se limita al disparo, ya que alguien tuvo que apretar el gatillo. Se aleja de los posicionamientos políticos que tienden a construir al *otro* como un monstruo, y al *yo* como víctima o héroe.¹⁹ El Maestro de Miralles materializa un espectro alejado de la tradición del fantasma con cuentas pendientes, evita la interpelación directa del espectro que vuelve para pedir cuentas por el crimen cometido. Lo único que permanece real es el disparo que, como un eco, se repite durante la primera parte. Alejándose del relativismo nihilista, el disparo funciona como un hecho real, mientras que las interpretaciones del mismo se tergiversan a lo largo de cuarenta años, haciendo que el espectador se pregunte qué queda en la realidad que sea real.

El volcán de la pena escupe llanto se inscribe en el teatro de conciencia histórica, al cuestionar la propia noción de memoria histórica y la polifónica re-significación de un acontecimiento histórico de acuerdo a intereses personales. No minimiza la tragedia, ni la disculpa, entiende que: “Cuando los hermanos luchan entre sí, no se puede ser primo” (142), apuntando a una tercera España y deshaciendo así el mito de los dos bandos, ya que, de acuerdo a las ideologías totalitarias, “cualquier persona moderada es un adversario . . . [y] cualquier adversario, un enemigo” (Todorov, *Tentación* 47). Esta comprensión no relativiza el crimen, sino que, por el contrario, ahonda en las causas. La propuesta de Miralles da un repaso a responsabilidades de diferente signo y culpabiliza a la sociedad tras el “Próxima apertura, Supermercado” que se coloca sobre la fosa, mostrando cómo el pueblo y la sociedad permisiva e inactiva se convierten en cómplices de los hechos.

**Cuando los muertos salen de sus fosas:
Pies descalzos bajo la luna de agosto (2008) de Joan Cavallé y
NN 12 (2008) de Gracia Morales**

Pies descalzos bajo la luna de agosto y *NN 12* descentralizan la tragedia, universalizando el drama a través de signos ambiguos que convierten el conflicto en tema transnacional, y comienzan su acción dramática con el encuentro de unos restos, con lo que plantean explícitamente el conflicto en el plano de los

vivos. En este sentido: “The bones of the assassinated men and women found in mass graves are undisputable witnesses to the extreme violence committed against them. . . . Given the visibility of violence and suffering embodied in the bones, they also mediate between perpetrators and victims” (Fernández de Mata 297) (los huesos de los hombres y mujeres asesinados que se encontraron en fosas comunes son testigos indisputables de la violencia extrema cometida contra ellos . . . Dada la visibilidad de la violencia y el sufrimiento materializado en los huesos, ellos también median entre perpetradores y víctimas). En ambas, los huesos operan como fuente documental para esclarecer y reconstruir los hechos.

En el año 2008 se inauguró el premio teatral 14 de Abril, otorgado por el Memorial Democràtic de la Generalitat de Catalunya, premiando la obra *Peus descalços sota la lluna d'agost* del dramaturgo catalán Joan Cavallé. El objetivo de dicho premio era dar a conocer “los hechos, los personajes, las instituciones y, sobre todo, los valores relacionados con la lucha por la democracia, además de estimular la recuperación de la memoria histórica a través del teatro y conmemorar el aniversario de la proclamación de la II República de España” (Ragué-Arias, *Peus descalços* 42).²⁰

El elemento desencadenante de la acción dramática viene determinado por el descubrimiento fortuito en un pueblo indeterminado de cinco esqueletos, huella del pasado que desestabiliza la realidad presente: ¿quiénes son? ¿qué les pasó? ¿por qué nadie parece recordar nada? El Hombre de las Preguntas, un académico, viaja al pueblo para indagar en la memoria de los que vivían cuando sucedieron los hechos y el misterio se va despejando a medida que Cavallé contrapone diferentes memorias personales del presente que reinterpretan el pasado. Se trata de una guerra de memorias que se enfrentan, defendiendo diferentes posturas, oscilando entre el ‘deber de memoria’ explícito y el derecho al olvido. En este sentido, se aborda la polémica de cambio de milenio que, como apunta Ricardo García Cárcel, no es tanto una confrontación entre el recuerdo y el olvido sino la “de dos memorias: la beligerante y vindicativa de los derechos de los perdedores de la Guerra Civil, y la pactista o reconciliadora, hegemónica en los años de la transición política a la democracia” (26–27). Profundiza así en la brecha de interpretaciones que surge cuando el pasado reaparece en el presente, situando frente a frente distintas interpretaciones, esto es, diferentes memorias históricas.

Al decir de José F. Colmeiro, “la reaparición fantasmagórica del pasado se produce como una visita que irrumpe sin ser llamada cuando menos se lo espera” (31), los huesos de la familia asesinada desencadenan el conflicto interior de la sociedad rural, de los padres y los hijos: los primeros por guardar silencio, los segundos por no comprender dicho silencio. Señala la problemática del silencio y la complicidad por miedo a morir a manos de los verdugos, con lo que el comienzo de la obra supone un reabrir heridas que se creían

olvidadas. La culpa se adscribe al olvido y silencio de una comunidad que privilegió la supervivencia a los valores morales. El pueblo dudó frente a los verdugos al ser preguntado por la familia que vivía en las afueras, sentenciándolos a muerte. Fernández de Mata señala que en las exhumaciones emergen sentimientos de vergüenza, culpa y arrepentimiento, “by revealing the hard evidence of death in the midst of communities used to the silent and often complicit cover-up of the past” (292) (revelando las pruebas de la muerte en medio de comunidades acostumbradas al silencioso y a menudo cómplice ocultamiento del pasado). “Estábamos tan avergonzados de nuestra actitud que, aún con la sangre caliente de la masacre, vinimos corriendo a enterrarlos,” confiesa el médico para explicar el silencio (140). Este silencio responde, no al olvido impuesto desde la voz oficial, sino a un olvido “evasivo,” que, en palabras de Elizabeth Jelin, “refleja un intento de no recordar lo que puede herir . . . la voluntad de no querer saber, de evadirse de los recuerdos para poder seguir viviendo” (“¿Quiénes?” 122).

El conflicto se desarrolla en el presente, contraponiendo las interpretaciones que ese pasado provoca en la comunidad rural y en los distintos agentes que trabajan en el desvelamiento del misterio. Y si bien, aparentemente, la bipolaridad se establece entre el olvido y el recuerdo, algo más relevante subyace en el subtexto: el enfrentamiento entre saber o no saber (García Cárcel 27). “No saber / es mejor / que saber / si la verdad corta como un acero,” sentencia el Hombre de Todos los Tiempos (122).

El Estanque de la Luna, nombre del lugar donde se ha encontrado la fosa, es una “escenografía del horror” que, como explica Francisco Ferrándiz al hablar de exhumaciones reales, debe ser descifrada “como un proceso histórico con muchos episodios pero dos momentos claves: su producción y sembrado durante la contienda y la posguerra como parte integrante de una lúgubre puesta en escena del terror—por una parte—, y la excavación o reciclaje contemporáneo de aquellas violencias de retaguardia” (“Puesta en escena” 22). El testimonio de los muertos visibiliza la “producción y sembrado” y en el plano de los vivos se acomete la necesidad de insertarlo en la identidad colectiva. Las cuarenta secuencias que componen la acción dramática y los conflictos de la obra parten de este lugar simbólico y mítico, lugar de la herida abierta.

La obra se estructura en tres niveles temporales: (1) el lugar que ocupa el Hombre de Todos los Tiempos, maestro de ceremonias que distancia y al mismo tiempo universaliza el asesinato, (2) la memoria histórica y colectiva del presente entre diferentes agentes sociales: el pueblo y los vivos, y (3) el testimonio de los muertos. Cavallé recurre a roles generales, evitando la individualización del conflicto: la madre, el padre, el hijo, la hija, el abuelo, el forense, el médico y el alcalde. Sin embargo, en la secuencia XXXI, el Hombre de Setenta Años descubre que el nombre de la hija es Clara, otorgando a la víctima un papel diferenciador. Como si se tratara de círculos concéntri-

cos, los personajes giran alrededor del hecho del asesinato: cuanto más cerca, mayor involucración emocional. Así, los muertos se ubican en el primero, el pueblo en el segundo y por último, en la periferia, los vivos. En esta periferia, destaca el Hombre de las Preguntas, un académico, que viaja al pueblo para desentrañar, en las memorias del pueblo, el acontecimiento traumático.

Fuera de estas relaciones se encuentra El Hombre de Todos los Tiempos, “narrador generativo” (de acuerdo con la clasificación de Brian Richardson) que “resides in a distinct ontological level from that occupied by the characters” (685) (reside en un nivel ontológico diferente del ocupado por los personajes). Se limita a llevarnos por esta historia, “la historia de siempre, que va repitiéndose a lo largo de los siglos,” especifica Cavallé en la descripción del personaje (32). Como figura distanciadora brechtiana, expande el trauma singular más allá de las fronteras y el tiempo: “Quien los asesinó no inventaba la muerte / de indefensos civiles. Esto de encarnizarse / sobre cuerpos inermes se ha ensayado mil veces” (79). En palabras de García Cárcel, contribuye a desdramatizar la memoria histórica, “despejándola de su etiqueta de excepcionalidad” (61).

Los arqueólogos y el forense ofrecen una perspectiva científica que, en palabras de la antropóloga Layla Renshaw, “play a vital role in distancing this history, by communicating the scientific objectivity, political neutrality, and calm and methodical orderliness of the current exhumations” (140) (juegan un papel vital en el distanciamiento de esta historia comunicando la objetividad científica, la neutralidad política, y la calma y el orden metódico de las exhumaciones). El forense se aleja del sentimentalismo ateniéndose a los hechos del atroz asesinato múltiple: “fueron quemados, probablemente con la intención de desfigurarlos . . . El cráneo fue separado del cuerpo . . . Tiene la mandíbula partida en dos y el cráneo machacado” (75–77), así como la amputación de dedos de las manos, que “induce a pensar en una macabra voluntad, por parte de los asesinos de llevarse algún trofeo” (77). El carácter de la violencia perpetrada genera adjetivos como “ignominia,” “masacre” o “barbarie,” subrayando la dificultad de reconstruir el pasado en una narrativa lógica y apartando a los perpetradores del *nosotros*. El Hombre de las Preguntas señala a los verdugos, al decir: “Estos huesos no han perdido la carne porque sí . . . Un cerebro retorcido, un corazón podrido, un alma llena de sed de venganza fue la causa de todo esto” (98). El ‘deber de memoria’ se expande hacia la responsabilidad de los perpetradores más allá de la reparación moral de las víctimas: “¿A quién pertenecen estos cuerpos? ¿Cuándo les mataron? ¿Cómo les asesinaron? ¿Quién lo hizo y por qué? ¿Por qué les dejaron aquí? ¿Quién les cubrió de piedras? ¿Por qué?” (119).

El testimonio de los muertos se reparte en nueve secuencias, entrelazándose con las memorias personales de los diferentes agentes del plano real. A través del testimonio de los muertos llega una representación más concreta so-

bre los perpetradores, ampliando la mirada aséptica ofrecida por el forense. Su reconstrucción del pasado está estructurada desde la identificación, al revivir los sucesos de entonces, y el distanciamiento, al recordar desde el presente lo sucedido para despertar la conciencia crítica del espectador-lector. La entrada de los soldados presenta a los perpetradores alegres, cantando canciones, con banderas izadas. Sólo la madre comenta que “Su paso es seguro como una máquina,” dando una nota de frialdad deshumanizada a los vencedores (59). En la secuencia XII empieza el recuento de lo sucedido la noche del 12 de agosto. La madre, al decir que: “Aquellos hombres llegaban enfebrecidos por la victoria, daban miedo . . . tenían el alma endiosada . . . Sus bayonetas no habían encontrado estómago en los que hundirse,” sustenta la tesis de la locura en el plano de los vivos y el pueblo (71). En la reconstrucción rememorativa y vivida de aquella noche, se establece un contraste entre el terror de la víctima y la risa y la cotidianeidad del verdugo: “Parecían contentos. No paraban de reír” (82); “Uno de los soldados llevaba los bolsillos repletos de almendras. De vez en cuando se paraba y rompía unas cuantas con una piedra” (88). La imagen del verdugo está cargada de crueldad y barbarie: “Pegad / con toda vuestra mala leche. / Cada puñetazo debe arrancar / cien coágulos de sangre” (102). Les hacen creer que uno de ellos podrá salvarse, para luego matarlo de un disparo mientras “El militar y sus soldados reían” (107), violan a la madre y a la hija, juegan al fútbol con la cabeza del abuelo y terminan por engarzar una bomba al pecho del último superviviente: el padre. “Había sido testigo de la barbarie y ahora el testigo ya no era necesario” (107). La demanda para los vivos queda resumida en el título de la secuencia de los asesinatos: “Acordaos de nosotros.” Mientras que la pregunta hacia sus verdugos se repite cuatro veces: “¿Por qué a nosotros?” (105).

Los perpetradores directos de la matanza no forman parte de las disquisiciones del pueblo. Tan sólo el médico hace una alusión en la secuencia XXXVI: “Los soldados estaban ávidos de sangre. Necesitaban descargar el odio acumulado en alguna víctima . . . Los soldados necesitaban un cuerpo. Un chivo expiatorio” (140). La enajenación de los soldados llenos de ira remite al mito de la locura como causa de los asesinatos, subrayando cierta ausencia de responsabilidad moral, ya que la locura implica una patología que encubre las acciones individuales y mitiga o exorciza la culpabilidad de la conciencia, y por extensión, las responsabilidades morales.²¹

La última secuencia de la obra amplía la teoría de la locura desplazándola a la guerra a través de las cartas de dos soldados. El primero certifica la tesis de la locura: “la necesidad de sangre te hace apretar el gatillo aunque quien tengas delante esté indefenso. Cuando necesitas matar y no encuentras un enemigo sobre el que caer, dispararías sobre cualquier cosa. Ya sé que es duro, pero es lo que nos mantiene vivos” (152). En contraposición, el segundo soldado considera que: “Esto es inaguantable. Creo que es mejor el consejo de guerra, la vergüenza, el deshonor, incluso el pelotón de fusilamiento que

esta tortura continua de entrar cada día en combate y ver la muerte cara a cara” (153). Cavallé establece con estas dos cartas una distinción entre la responsabilidad moral y la culpabilidad legal (Todorov, *Límite* 140): acerca al verdugo hacia el *nosotros* sin justificar el acto monstruoso, sitúa al perpetrador en el contexto bélico y desplaza las causas hacia el drama de la guerra.

Al decir de Mayorga, “El teatro no debe aspirar a convencer a nadie de nada. En vez de adhesión, debe buscar conversación. No tiene que dar respuestas. Su misión es mostrar la complejidad de la pregunta y la fragilidad de cualquier respuesta” (95). *Pies descalzos bajo la luna de agosto* es teatro de conciencia histórica, al enfrentar diferentes memorias históricas y colectivas en un caleidoscopio que mueve al debate y donde la identificación empática del espectador-lector se problematiza, al tiempo que lo sitúa en una situación incómoda apelando a la acción moral y ética.

En el año 2008, la dramaturga y académica Gracia Morales obtuvo el XVII Premio SGAE de Teatro con su obra *NN 12*. Situada en un pueblo indeterminado, aborda la temática de los desaparecidos desde una óptica transnacional. La pieza se desarrolla en el laboratorio donde la forense trabaja para identificar el cuerpo NN 12. A través de un análisis de ADN localizan a Esteban, el niño robado de la fallecida y fruto de abusos sexuales, y, gracias a la documentación de informes, registros, cartas y fotos, descubren la identidad del cadáver, así como la del perpetrador de las violaciones continuadas: el teniente Ernesto Navia San Juan, el enigmático Hombre Mayor que desde el comienzo de la obra ocupa un espacio en la escena. Paralelamente, el fantasma de la fallecida contempla cómo la forense y su hijo van acercándose a la verdad mientras ella trata de reencontrar su identidad robada para superar el trauma.

Gracia Morales desarrolla en dieciséis escenas el proceso de investigación necesario para identificar uno de los cuerpos encontrados en una fosa. Cada escena remite a ese objetivo y los elementos dramáticos parten de las preguntas implícitas que surgen de los huesos: ¿Quién es? ¿Qué le ocurrió? ¿Por qué? La documentación para el esclarecimiento del misterio procede, necesariamente, de diversas fuentes: biológica, de los restos; administrativa, del registro de entrada de Esteban en el orfanato; judicial, sobre la detención de NN; y testimonial de los que, en primer lugar, señalaron el emplazamiento de la fosa y en segundo, de una amiga y compañera de prisión de NN, Irene, que desvela el nombre del verdugo. A estas cuatro fuentes se suma la voz de la víctima que, a diferencia de las representaciones fantasmagóricas analizadas anteriormente, no quiere recordar. De manera simbólica e inconsciente, la forense funciona como terapeuta de NN, ayudándola a recobrar su identidad y su agencia a medida que los hechos del pasado—el reconocimiento de su hijo Esteban, su identidad y el verdugo que la sometió—fuerzan a NN a recordar el trauma y a rellenar los huecos de su memoria.

El habla de NN, como si “estuviera rota y tuviera que ir recomponiéndose”

(19), materializa la imposibilidad de desarrollar una narrativa verbal y es signo de una memoria traumática (Herman 38). Esta identidad dañada está presente, asimismo, en el uso de la tercera persona para referirse a sí misma. Su discurso es metáfora del olvido, “representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada o negada” (Jelin, *Trabajos* 28), por lo que la recuperación de su identidad es correlativa a la recuperación de un discurso más coherente.

Los cambios se producen de manera gradual a medida que NN afianza conexiones con su hijo y la forense, y con relatos específicos de su pasado porque: “Recovery can take place only within the context of relationship; it cannot occur in isolation” (Herman 133). La relación más emblemática la establece con Esteban y culmina en la escena nueve a través de una fotografía de ella proyectada en el laboratorio, cultura material de lo que una vez existió. Esteban toca la foto y ella “reacciona a ese contacto, como si la estuviera tocando realmente . . . poco a poco, se va entregando . . . Esteban deja una mano quieta sobre el pecho de ella, en el lugar del corazón; NN coloca también allí su mano, como si estuviera apretando la de Esteban” (36).

Paralelamente, el perpetrador directo ha estado presente desde el comienzo de la obra, presencia extraña para el receptor que desconoce su propósito hasta bien entrada la acción. Mientras la primera acotación le describe bajo “Una luz tenue,” a medida que la investigación avanza, esa luz aumenta hasta llegar a crear un nuevo espacio entre el laboratorio y la casa del teniente, simbolizando la unión de los dos planos, el de la víctima y su opuesto, el del verdugo (11). Las acciones físicas del Hombre Mayor se caracterizan por su cotidianeidad, contrastando la línea de investigación llevada a cabo en el laboratorio forense. La demanda del ‘deber de memoria,’ contar la historia desde el sufrimiento de la víctima, se amplía hacia la figura del perpetrador, aquel que ocasionó el dolor y que, hasta ahora, había quedado en el ámbito oscuro. La demanda considera que alguien fue actante de las atrocidades del pasado, y ese alguien en *NN 12* goza en el presente de la obra de una vida “Perfectamente normal” (46). La forense, tras investigarlo, obliga a Esteban a enfrentarse a la verdad bombardeándole con la información que ha recabado sobre Ernesto Navia San Juan, su padre biológico: “Está casado. Tiene tres hijos. Y cuatro nietos” (46); “Hace poco cumplió sesenta y dos años” (46); “Su hija menor tiene tu misma edad. Es maestra. ¿No te parece irónico?” (46); “Posiblemente les hizo esto a más mujeres” (46); “Lo ascendieron. A capitán. Ahora está retirado y se dedica a jugar con sus nietos y a cuidar de su jardín” (47); “Te pareces un poco a él. Pero no mucho” (47); “Ha envejecido bien. Sólo tiene problemas para ver de cerca” (47). La injusticia subyace en la confrontación de las dos realidades: él está vivo y llevando una vida normal después de lo que le hizo a NN.

La conversación entre padre e hijo ofrece las excusas más comunes entre los testimonios de perpetradores: (1) Negar los hechos—“No debería hacer caso de todo lo que le cuenten” (53) o “se están contando muchas mentiras”

(54)—; (2) culpar a la víctima—“Pues colaboraría con ellos de alguna manera . . . Escondiendo fugitivos. Haciendo de intermediarios” (54)—; (3) apelar al cumplimiento del deber—“se hizo lo que se tenía que hacer. Nosotros teníamos una responsabilidad. Como soldados” (55)—. Como señala Herman, “After every atrocity one can expect to hear the same predictable apologies: it never happened; the victim lies; the victim exaggerates; the victim brought it upon herself; and in any case it is time to forget the past and move on” (8) (Tras cada atrocidad cabe esperar oír las mismas disculpas predecibles: nunca ocurrió; la víctima miente; la víctima exagera; se lo buscó; en cualquier caso, es hora de olvidar el pasado y seguir viviendo). El teniente se muestra bajo control en la situación hasta que Esteban le entrega las cartas de Irene que le señalan como el violador de NN: “¿De verdad cree que lo que dice aquí es cierto? . . . no tiene ninguna prueba” (56). Sin embargo, la ciencia puede determinar si es el padre de Esteban por medio de un simple análisis de ADN. La acotación especifica: “Por un momento, con menos serenidad de la que había mantenido hasta ahora” (57), señalando cómo el control del teniente se ve desestabilizado y su única salida es echar a Esteban de la casa. En la escena quince, antes de su enfrentamiento con NN, Ernesto pierde de nuevo los nervios destrozando y quemando las cartas y las fotos.

El proceso de NN para recuperar su identidad desemboca en la verbalización del trauma reprimido y, a través de él, una cartografía más precisa de la opresión y abuso a la que fue sometida por Ernesto Navia San Juan. El placer del verdugo se sustenta en el completo control sobre su víctima, “the common denominator of all forms of tyranny” (Herman 76) (común denominador de todas las formas de tiranía), que comienza desde la misma noche de la detención cuando a Patricia le cambió el nombre, “primera señal del individuo” (Todorov *Límite* 188), por Marlene: “Nos buscaban otro nombre allí y nos obligaban a usarlo. A Patricia le tocó llamarse Marlene . . . El que bautiza a un preso lo convierte en algo suyo” (49). El nombre perdido valoriza el objeto que se encontró en la mano derecha de la víctima: una medalla con las iniciales P.L.A., que le recuerda su identidad.

Mientras la forense describe en su análisis de los restos que: “No se encuentran señales de tortura que se puedan reseñar” (16), subrayando así la inexistencia de violencia física explícita, el teniente subyuga a NN mediante una violencia psicológica y sexual de control absoluto basada en el miedo: el cautiverio y la soledad en la oscuridad durante días provocan la pérdida del sentido del tiempo y de la autonomía de la víctima (Herman 76); los cambios de actitud en el verdugo, mostrándose alegre y con regalos, hablando de su familia, sobre recuerdos de su niñez, o incluso siendo cariñoso como se le habla a una amante, provocan otra mezcla psicológicamente dañina en Patricia, al estar agradecida y sentir compasión por el verdugo.



NN 12, Compañía Remiendo Teatro. Actores: Carolina Bustamante y Antonio Romero. Foto: Francisco León. 2009

Las violaciones son el último recuerdo traumático que NN verbaliza, y lo hace desde ese espacio intermedio que se crea entre el laboratorio forense y la casa del perpetrador: realidad y ficción se mezclan en el encuentro imposible de víctima y verdugo. Gracia Morales hace uso de lo que Herman denomina “revenge fantasy” (fantasía de venganza), por la cual “the victim imagines that revenge is the only way to restore her own sense of power . . . the only way to force the perpetrator to acknowledge the harm he has done her” (189) (la víctima imagina que la venganza es la única manera de restaurar su propio sentido de poder . . . la única forma de forzar al perpetrador a reconocer el dolor que le ha hecho) y que evoluciona hacia una justa indignación ante la negativa del perpetrador a admitir su culpa. Si como afirma Herman, “The purpose of the rapist is to terrorize, dominate, and humiliate his victim, to render her utterly helpless. Thus rape, by its nature, is intentionally designed to produce psychological trauma” (58) (el propósito del violador es aterrorizar, dominar y humillar a su víctima, dejarla completamente desvalida. La violación, por su propia naturaleza, está intencionalmente diseñada para generar trauma psicológico), la adhesión del miedo y el terror provoca en la víctima una desconexión con su “yo” íntimo:

y yo me repetía: no soy yo ¡no soy yo! Esto no es mío, todo esto no es, estoy lejos en otro sitio, no soy yo ¡no estoy! Y cuando salías yo quería

arrancarme, arrancarme entera de mí, y no había ni agua para lavarse y tenía que soportar tu sabor y escupía ¡escupía! Pero tu sabor seguía dentro ¡hijo de puta! ¡Tu sabor! ¡Hijo de puta! (64)

El testimonio de NN es una inmersión en el pasado congelado y explica lo que subyace bajo la canción *Lili Marlene* y el habla rota de su discurso. La víctima se hace sujeto histórico al recordar narrativamente el momento traumático, sumergiéndose en el duelo para la total recuperación. Tras su testimonio, le da la espalda al verdugo, ya no tiene poder sobre ella. Mientras, el perpetrador sigue convencido o queriendo convencerse de que ayudó a “Marlene,” evitando el reconocimiento del daño.

NN 12 se acerca al teatro de memoria histórica porque, a pesar de dar visibilidad a la figura del verdugo, la empatía del receptor se dirige hacia los roles de víctima en Patricia y Esteban, y de bienhechora en la forense. No hay empatía posible para el teniente. La pregunta para los vivos desde el plano ontológico de los muertos, desde las voces bajo la tierra—“¿queréis escuchar todo / todo esto que / lo que traemos para contaros?” (20)—, es contestada por la forense en la escena once: “tenemos que ser fuertes si queremos escuchar lo que tienen que contaros” (47). En la dicotomía entre olvido y memoria, la obra se inclina sin fisuras hacia la segunda como justicia hacia la víctima, y si bien el olvido del verdugo disfrazado de superación del pasado, es moralmente censurable, el derecho al olvido de Esteban debiera ser respetable.

Al margen del perpetrador directo individualizado, la obra aborda la temática de los niños robados y del sistema que permitía las dinámicas de sustracción para reeducarlos en un “ambiente sano,” señalando implícitamente el esencialismo biológico (41). En el presente, se acusa al colaborador necesario de la sociedad para seguir desapareciendo a las víctimas cada día: “¿Cuántas manos, cuántos ojos, cuántas bocas calladas y calladas se necesitan para seguir desapareciendo a los que sacaron de sus casas y todavía no aparecen?” (59). La tesis que sustenta *NN 12* se basa en que la única manera de superar el trauma es enfrentándose a la verdad para alcanzar una catarsis positiva para todas las víctimas y para todos los testigos presenciales.

Conclusiones

Las voces de los muertos en fosas comunes del teatro español demuestran una evolución acorde con el desarrollo que el tema ha tenido en la esfera social, política, filosófica o antropológica. Al decir de Reyes Mate, cualquier Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, no busca sólo exhumar

a los familiares y un enterramiento digno: “De paso, quiéranlo o no, están haciendo un juicio político al franquismo, a la transición y a la democracia que, sucesivamente, ocultó, se desinteresó o tardó en entender el alcance de la responsabilidad de una democracia” (*Herencia* 162). Si el teatro de memoria histórica actualiza un sufrimiento específico, desde el punto de vista de la víctima, desdibujando o extremando el carácter de los antagonistas, el de la “conciencia histórica” ahonda en los orígenes de ese enfrentamiento para conseguir alcanzar el “nunca más” implícito en el “deber de memoria.”

Soliloquio es la única de las cuatro obras analizadas que aborda los asesinatos desde la Guerra Civil, *El volcán* ahonda en la instrumentalización de las víctimas de acuerdo a diferentes memorias históricas a lo largo de las décadas, mientras que *Pies descalzos* y *NN 12* problematizan la cuestión de la memoria histórica en el presente con relación al sufrimiento de las víctimas. Mientras el verdugo directo de *NN 12* recibe un nombre propio y se materializa corpóreamente en la escena, el resto de los perpetradores se caracteriza por lo genérico: soldado, capitán, fascista y cabo, y acceden al mundo ficcional a través de preterizaciones narrativas en la reconstrucción del acontecimiento traumático, o a través de la voz en off en el caso de *Soliloquio de grillos*.²² De las cuatro obras, únicamente *Pies descalzos* esboza el “yo” íntimo de los soldados expandiendo las atrocidades, sin justificarlas, al contexto de la guerra y mostrando el miedo o la angustia que los acercan a la humanidad frente a los hechos monstruosos.

En todas las obras subyace la sensación de que los muertos del olvido están ahí, viendo nuestros movimientos desde un panóptico. El espectador sale de la sala o cierra el libro preguntándose si desde la otra ribera le están viendo y juzgando no ya Dios, sino los antepasados de España, aquellos abocados al olvido en pro del progreso del país. Lo fantástico como recurso dramático, entonces, materializa la presencia de una ausencia, por un lado la explícita de los que ya no están y, por otro, la implícita de las fantasmagorías de la España democrática. Los fantasmas empiezan a invadir el plano de los vivos, planteando nuevas preguntas que desplazan el deber de memoria desde el reconocimiento de las víctimas al cuestionamiento del papel de los perpetradores. En ese sentido, el tema de la memoria traumática en el contexto español está lejos de desvanecerse.

Volviendo a las palabras de Rodríguez Zapatero, la visibilidad del sufrimiento de la víctima es necesaria pero no a costa de hacer desaparecer la figura del verdugo en las antípodas de lo monstruoso. En este sentido, “comprender implica solamente que uno es capaz de ponerse provisionalmente en el lugar de otro, pero no de justificarlo” (Todorov, *Límite* 274).

Notas

1. Ciertas novelas han supuesto excepciones al intentar empatizar con la mirada del verdugo. Por ejemplo, *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, *El lápiz del carpintero* (2001) de Manuel Rivas o *Ayer no más* (2012) de Andrés Trapiello.
2. Theodor Adorno habló de un nuevo imperativo categórico, el imperativo de la memoria, cuyo objetivo es “reorientar el pensamiento y la acción para que la barbarie no se repita.” Según Reyes Mate la causa de este fenómeno encuentra su justificación en el olvido, convertido “en epicentro de un proyecto político” (*Historia y Memoria* 26–27).
3. El ‘deber de memoria’ como concepto universal que afecta a toda barbarie que tenga al sufrimiento como protagonista hace que las obras culturales que abordan el tema puedan trascender las barreras nacionales entrando en el ámbito global. Como afirma John P. Gabriele: “un autor teatral que quiere impartir un mensaje global evita deliberadamente la paradigmática construcción de una ‘realidad’ para crear un universo literario de ‘múltiples realidades’” (16–17).
4. *La habitación 42* (2009) de Victor Boira y *Al hoyo* (2010) de Antonio Morcillo abordan igualmente el tema de las fosas a través del discurso de los muertos. Quedan fuera del estudio porque la figura del verdugo directo es prácticamente inexistente, centrándose más en el perpetrador de la sociedad presente que aboga por el olvido y los mantiene bajo tierra. Hay una obra más, *La maleta*, de Claudio Cordero Güiza, pero al tratarse de una pieza breve publicada por la RESAD para la promoción de dramaturgos del año 2003, queda fuera del estudio. Otro aspecto sin analizar a falta de espacio reside en la facilidad y dificultad que tienen estos textos para acceder a un teatro. A este respecto, *El volcán de la pena escupe llanto* no ha sido llevado a escena por ninguna compañía profesional, tan solo se hizo una lectura dramatizada bajo la dirección de Denis Rafter.
5. En la tesis doctoral *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, de Berta Muñoz Cáliz, se hace un recorrido por todas las obras de este periodo y los recortes que sufrieron por parte de la censura. Recoge que *La llanura* se representó en noviembre de 1953, “suprimiendo todas las alusiones a la guerra y al personaje que había sido fusilado” (113). En 1999, tras cincuenta y dos años, fue representada, esta vez sin recortes, por el Centro Andaluz de Teatro (CAT), y dirigida por Helena Pimenta. Y en 2008 se representó en el teatro José Tamayo, en La Chana, Granada, bajo la dirección de Antonio Morell, al año de la muerte del dramaturgo. Para más información sobre la obra, los cambios que el mismo dramaturgo efectuó para cada representación y su relación con el ‘deber de memoria’, véase José Manuel Reyes (2010).
6. Piénsese en el caso de Cipriano Rivas Cherif, detenido por la Gestapo y entregado a España, condenado a muerte y luego, con la pena conmutada a treinta años de prisión, trasladado a diferentes cárceles. Destaca la del Dueso, donde montó un grupo de

teatro. Jerónimo López Mozo llevó a escena este capítulo de la historia en *La cúpula Fortuny* (2012). También el caso de Miguel de Molina, que tuvo que exiliarse después de sufrir persecución y prohibición de actuar en el país. Al menos tres obras traen su historia a la escena: *Miguel de Molina, la copla quebrada* (2008) de Borja Ruiz de Gondra, *Ojos verdes. Miguel de Molina in memoriam* (2011) de Marc Vilavella, y *Miguel de Molina al desnudo* (2014) de Ángel Ruiz.

7. Javier Cercas critica, en el prólogo a *El fotógrafo del horror* de Benito Bermejo, el equívoco que supone el nombre de la Asociación, puesto que no se trata de una recuperación de la memoria histórica de todos, sino de la memoria republicana o memoria de las víctimas del franquismo. Aunque, añade, eso no implica que el movimiento no sea justo y necesario (3). Las obras de teatro de memoria histórica irían en esa misma dirección: dan voz y visibilidad a las víctimas del franquismo, y cubren un espacio que la voz oficial del Estado omite.
8. La página oficial de la Ley de Memoria Histórica, *memoriahistorica.gob.es* demuestra un gesto que, aunque insuficiente, fue significativo moralmente. De acuerdo a la información que ofrece la página, “siguen enterrados sin identificar 133.000 cadáveres. Desde el año 2000 han sido exhumados unos 4.500 restos de cerca de 200 fosas anónimas” (García Cárcel 49).
9. La televisión y los medios de comunicación sirvieron para propagar esta cuenta pendiente con el pasado. Dos documentales que tuvieron una relevante audiencia entre marzo de 2003 y enero de 2004: *Les fosses del silenci* (2003) dirigido por Montse Armengou y Ricard Belis y *Las fosas del silencio* (2004), dirigido por Alfonso Domingo e Itziar Bernaola.
10. Samuel Amago recuerda cómo en la última década la terminología fantasmagórica ha crecido en el campo de los estudios culturales españoles (249).
11. El uso de lo fantástico se observa también en *El último dragón del Mediterráneo* (2001) de Alberto Miralles, *La frontera* (2003) y *Los niños perdidos* (2005) de Laila Ripoll, *Las raíces cortadas* (2003) de Jerónimo López Mozo, *Presas* (2005) de Ignacio del Moral y Verónica Fernández, *En la roca* (2005) de Ernesto Caballero, *Siglo XX... que estás en los cielos* (2005) de David Desola, *Cantando bajo las balas* (2007) de Antonio Álamo, y *La eternidad* (2012) de Jesús Carazo. Matteo de Beni estudia lo fantástico en el teatro español en *Lo fantástico a escena* (2012).
12. Ambos autores con obras relacionadas con la Guerra Civil. Miguel Murillo con *Perfume de la memoria* (1999), *Armengol* (2003) o *Y sin embargo... te quiero* (2008); Manuel Martínez Mediero con *El soldado desconocido* (2001) o *Alas de pollo* (2003).
13. La primera fosa abierta llevada a cabo con el consejo de expertos forenses tras la muerte de Franco fue en Priaranza del Bierzo en Castilla-León, en el año 2000. Antes del intento de golpe de Estado de 1981, algunas familias desenterraron por su cuenta a sus seres queridos, como señala Francisco Ferrándiz (41).
14. Frente a los muertos invisibilizados en las cunetas, “para los nacionales, ser víctima era ser ‘mártir’: el mártir es una víctima muy especial, que lejos de sufrir la humillación y el oprobio, se convierte en héroe sacrificial que ha elegido su persecución como

- agente histórico plenamente consciente . . . en el primer caso, los ‘mártires’ nunca fueron vilipendiados y deshumanizados, como sucedió en el caso de las víctimas ‘rojas’ (como se les llamaba públicamente) del terror franquista” (Labanyi, “Historias” 88).
15. Como afirma Todorov: “las actividades intelectuales y artísticas necesitan el apoyo material de los mecenas; cuando el mecenas es el Estado, éste puede elegir a los beneficiarios de sus generosidades en función de un juicio sobre lo que es tolerable y lo que no lo es” (*Límite* 193). La obra de Miralles, *Céfiro agreste de olímpicos embates (Come y calla que es cultura)* (1981) aborda el tema de la dificultad de hacer un teatro de vanguardia ante la imposibilidad de recibir ayudas estatales destinadas más a los clásicos que a los contemporáneos de la transición.
 16. A este respecto, afirma Ricardo García Cárcel: “A unos habría que decirles que el estatuto de víctima no lo establece la identidad política del muerto. La frase tan repetida de ‘tenemos una deuda con nuestros muertos’ no deja de ser retórica. El muerto acreedor no existe porque no es resucitable. La memoria no constituye un ajuste de cuentas con el pasado ni puede ser una fuente exclusiva de legitimidad, porque nunca es singular. Es innegable que todos los muertos son inocentes y todos tienen derecho a descansar en una tumba digna. Pero debería superarse la instrumentalización política de los muertos que parece asignar a cada generación su propio panteón ideológico. A los otros habría que decirles que la historia no se repite; lo que se reproduce es la condición humana con sus glorias y sus miserias” (56).
 17. Por lo que la misma construcción de la obra refleja la subjetividad y casualidad del funcionamiento de la memoria, que también escoge y selecciona los instantes que considera relevantes para la formación de una individualidad dentro del colectivo.
 18. Aunque no parece que sea la intención de Miralles, sí que señala con ese sonido el miedo de las gentes del pueblo, la connivencia con los asesinatos y la decisión, comprensible, de no alzar la voz por miedo a ser los siguientes. Una obra que enfrenta estos dos valores como conflicto principal es *¡Ay, Carmela!* donde Paulino representa los valores vitales y Carmela los morales.
 19. A este respecto, Todorov concluye aseverando que el uso de la memoria del pasado no será constructivo mientras se haga solo en favor de un reconocimiento fácil con la víctima y su dolor o con los héroes irreprochables, dejando al margen de la humanidad a “los agentes del mal,” dado que “la ‘bestia inmundada’ no está fuera de nosotros, en un lugar y un tiempo lejanos, sino en nuestro interior” (*Remedio* 37). Bulgákova, *la protagonista de Cartas de amor a Stalin* (1999) de Juan Mayorga, afirma que “incluso los hombres más odiosos creen tener razones para hacer lo que hacen” (223).
 20. La Ley del Memorial Democrático fue aprobada en octubre de 2007. En el año 2009 fue galardonada con el premio *Apatxes* de Helena Tornero y en 2010, *Zoom* de Carles Batlle.
 21. Para más información sobre la narrativa terapéutica, ver Illouz. *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*, 113–136.
 22. Por *preterización* se entiende narraciones del pasado traumático desde el presente.

Obras citadas

- Aguilar Fernández, Paloma. *Políticas de la memoria y memoria de las políticas*. Madrid: Alianza, 2008.
- Alonso de Santos, José Luis. *Manual de teoría y práctica teatral*. Barcelona: Castalia, 2012.
- Amago, Samuel. “Speaking for the Dead. History, Narrative, and the Ghostly in Javier Cercas’s War Novels.” *Unearthing Franco’s Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. Eds. Carlos Jerez-Ferrán y Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010. 242–261.
- Blustein, Jeffrey. *The Moral Demands of Memory*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- Boira, Víctor. *La habitación 42*. Madrid: Antígona, 2014.
- Casanovas, Julián. “Rebelión y revolución.” *Víctimas de la Guerra Civil*. Coord. Santos Juliá. Madrid: Temas de hoy, 1999. 55–177.
- Cavallé, Juan. *Pies descalzos bajo la luna de agosto*. Trad. Joan Cavallé y Gustavo Hernández Becerra. Tarragona: Arola, 2010.
- Cercas, Javier. “Prólogo.” *El fotógrafo del horror: la historia de Francisco Boix y las fotos robadas a los SS de Mauthausen*. Benito Bermejo. Barcelona: RBA, 2015. 3–8.
- Colmeiro, José F. *Memoria histórica e identidad cultural*. Barcelona: Anthropos, 2005.
- Copete, Juan. *Soliloquio de grillos*. Mérida: De la luna libros, 2003.
- Cuesta, Josefina. *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España en el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2008.
- De Beni, Matteo. *Lo fantástico en escena. Formas de lo imposible en el teatro español contemporáneo*. Pontevedra: Academia del Hispanismo, 2012.
- Fernández de Mata, Ignacio. “The Rupture of the World and the Conflict of Memory.” *Unearthing Franco’s Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. Eds. Carlos Jerez-Ferrán y Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010. 279–303.
- Ferrándiz, Francisco. “La exhumación como puesta en escena de la violencia.” *Primer Acto* 337: I (2011): 20–34.
- _____. “Exhuming the defeated: Civil War mass graves in 21st-century Spain.” *Journal of the American Ethnological Society* 40:1 (2013): 38–54.
- Gabriele, John P. *Lecturas globales del teatro español del siglo XXI*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2014.
- García Cárcel, Ricardo. *La herencia del pasado. Las memorias históricas de España*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2011.
- Golob, Stephanie R. “Volver: The Return of/to Transitional Justice Politics in Spain.” *Journal of Spanish Cultural Studies* 9.2 (2008): 127–141.
- Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—From Domestic Abuse to Political Terror*. New York, NY: Basic, 1992.

- Herreras, Enrique. *Notas y contranotas para una estética teatral: aportaciones de la escena al pensamiento contemporáneo*. Bilbao: Artezblai, 2016.
- Herrmann, Gina. "Mass Graves on Spanish TV. A Tale of Two Documentaries." *Unearthing Franco's Legacy. Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. Eds. Carlos Jerez-Ferrán y Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010. 168–191.
- Illouz, Eva. *Intimidaciones congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Madrid: Katz, 2007.
- Jackson, Rosemary. *Fantasy: The Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.
- _____. "¿Quiénes? ¿Cuándo? ¿Para qué? Actores y escenarios de las memorias." *El Estado y la memoria*. Ed. Ricard Vinyes. Barcelona: RBA Libros, 2009. 117–150.
- Labanyi, Jo. "Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea." *Iberoamericana* IV.24 (2006): 87–98.
- _____. "Testimonies of Repression. Methodological and Political Issues." *Unearthing Franco's Legacy. Mass Graves and the recovery of Historical Memory in Spain*. Eds. Carlos Jerez-Ferrán y Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010. 192–205.
- Loureiro, Ángel G. "Pathetic Arguments." *Journal of Spanish Cultural Studies* 9:2 (2008): 225–237.
- Mate, Reyes. *La herencia del olvido*. Madrid: Errata Naturae, 2008.
- _____. "Historia y Memoria. Dos lecturas del pasado." *La cultura de la memoria. La memoria histórica en España y Alemania*. Ignacio Olmos y Nikki Keilholz-Rulhe, eds. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2009. 19–28.
- _____. *La piedra desechada*. Madrid: Editorial Trotta, 2013.
- Mayorga, Juan. *Elipses*. Madrid: La uña RoTa, 2016.
- Miralles, Alberto. "Aproximación al teatro alternativo." *Assaig de teatre: Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 24 (2000): 97–114.
- _____. "El volcán de la pena escupe llanto." *Teatro breve*. Madrid: Fundamentos, 1998. 139–159.
- Monleón, José. "El cántaro Miralles." *¡Hay motín, compañeras! / El último dragón del Mediterráneo*. Madrid: Fundamentos, 2001. 93–115.
- Morales, Gracia. *NN 12*. Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor, 2010.
- Morcillo, Antonio. "Al hoyo." *ADE Teatro*, 130, 2010. 100–112.
- Muñoz Cáliz, Berta. *El teatro crítico español durante el franquismo visto por sus censores*. Tesis doctoral. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.
- Nussbaum, Martha C. *Hiding from Humanity. Disgust, Shame, and the Law*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2004.
- Ragué-Arias, María José. "Peus descalços sota la lluna d'agost: Premio 14 de Abril." *Primer Acto* 337:1 (2011): 43–44.
- Renshaw, Layla. *Exhuming Loss. Memory, Materiality, and Mass Graves of the Spanish Civil War*. Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2011.
- Reyes, José Manuel. "'El deber de memoria': ecos de Antígona en *La llanura* (1947–

- 2007).” *Anales de la literatura española contemporánea*, 35.2 (2010): 507–530.
- Richards, Michael. “Grand Narratives, Collective Memory, and Social History. Public Uses of the Past in Postwar Spain.” *Unearthing Franco’s Legacy. Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*. Eds. Carlos Jerez-Ferrán y Samuel Amago. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 2010. 121–145.
- Richardson, Brian. “Voice and Narration in Postmodern Drama.” *New Literary History*, 32.3 (2003): 681–694.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia y el olvido*. Trad. Agustín Neira. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Ruiz Ramón, Francisco. “Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX.” *AIH*, IX (1986): 383–388.
- Ruggeri Marchetti, Magda. “Presentación.” *Teatro breve*. Alberto Miralles. Madrid: Fundamentos, 1998. 17–20.
- Soliloquio de grillos*. Por Juan Copete. Dir. Esteve Ferrer. Actores: Paqui Gallardo, Ana Trinidad y Paca Velardiez. Triclinium Teatro. Sala Cuarta Pared, Madrid. 15 Sept. 2006.
- Sttaford, Katherine O. “Remembering the Perpetrators: Nationalist Postmemory and Andrés Trapiello’s *Ayer no más*.” *Dissidences. Hispanic Journal of Theory and Criticism* 5.9 (2014): Web. Nov. 2014.
- Todorov, Tzvetan. *Frente al límite*. Trad. Federico Álvarez. Madrid: Siglo XXI, 2009.
- _____. *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX*. Trad. Manuel Serrat Crespo. Barcelona: Península, 2002.
- _____. *La memoria, ¿un remedio contra el mal?* Trad. Manuel Arranz. Barcelona: Arcadia, 2009.
- Vinyes, Ricard. “La memoria del Estado.” *El Estado y la memoria*. Ed. Ricard Vinyes. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: RBA Libros, 2009. 23–66.
- Winter, Ulrich. “Localizar a los muertos” y “reconocer al Otro”: *lugares de memoria(s)* en la cultura española contemporánea.” *Casa encantada. Lugares de memoria en la España constitucional (1978-2004)*. Eds. Joan Ramón Resina y Ulrich Winter. Madrid: Vervuert-Iberoamericana, 2005. 17–39.

Hernando-Vázquez, Juan. “¿Por qué a nosotros?” El teatro y los verdugos en las voces del más allá.” *Perpetradores y memoria democrática en España*. Ed. Ana Luengo and Katherine O. Stafford. *Hispanic Issues On Line* 19 (2017): 44–70. Web.
