

Desaparición forzada y reactivación de la memoria: Una mirada transnacional en la dramaturgia española reciente*

ROBERTA NARCISI
Universidad de Granada/Università di Pisa

Resumen

Tras la circulación de las memorias sociales y culturales latinoamericanas en el ámbito español a principios del siglo XXI y el reconocimiento jurídico internacional de la desaparición forzada como crimen de lesa humanidad (ONU, 2006), la categoría del detenido-desaparecido se ha transnacionalizado, afectando la producción artística y literaria. A partir de esta condición, el objetivo del presente artículo es observar cómo esta figura se ha representado en el teatro de la memoria español reciente, contribuyendo a una reactivación de las memorias de un pasado que permanece suspendido, es decir, no cerrado por políticas de verdad y justicia. Con este propósito, se individualan y analizan las estrategias formales a través de las cuales la desaparición forzada se dramatiza en un corpus de obras seleccionadas, destacando, en particular, la tendencia hacia una dirección transfronteriza.

Palabras clave: desaparecidos; teatro español contemporáneo; transnacional; memoria, verdad y justicia.

Abstract

Following the circulation of Latin American social and cultural memories in Spain at the beginning of the 21st century and the international legal recognition of enforced disappearance as a crime against humanity (UN, 2006), the category of the “detenido-desaparecido” has become transnationalized, affecting artistic and literary production. Based on this condition, the objective of this article is to observe how this figure has been represented in recent Spanish memory theatre, by contributing to a reactivation of the memories of a past that remains suspended, that is, not closed by policies of truth and justice. Accordingly, the formal strategies through which enforced disappearance is dramatized are identified and analyzed in a corpus of selected works, by highlighting, in particular, the tendency towards a cross-border direction.

Keywords: *desaparecidos*; Spanish contemporary theatre; transnational; memory, truth, and justice.



* Este artículo se inscribe en el marco de mi tesis doctoral, titulada *Cuerpos ausentes que vuelven de la llanura: análisis comparativo de obras teatrales sobre la desaparición forzada en los países hispanos durante los siglos XX y XXI*, realizada en cotutela entre la Universidad de Granada y la Universidad de Pisa, bajo la dirección de María Ángeles Grande Rosales y Enrico Di Pastena. La investigación, actualmente en curso, se centra en la dimensión transnacional de la desaparición forzada en el teatro español e hispanoamericano.



1. MARCO CONTEXTUAL Y ENFOQUE METODOLÓGICO

Una de las direcciones más desarrolladas del teatro de la memoria español es la apertura hacia el contexto internacional que responde, por un lado, al hecho cada vez más evidente de que los crímenes perpetrados durante y después de la Guerra Civil se han extendido más allá de las fronteras nacionales, y, por el otro, a cómo tanto la comunicación y la conexión digital como la presencia de “new transnational actors and networks” (Assmann, 2014: 547), han repercutido en la difusión, la proliferación y la reconfiguración de las memorias. Aleida Assmann coincide con Michael Rothberg sobre la capacidad “multidireccional” (2009) que asume la memoria, a través de la cual la identificación de vínculos entre traumas históricos diferentes puede orientar el desarrollo de políticas de memoria y justicia en una escala transnacional, sobre todo en circunstancias donde no se ha llevado a cabo un proceso de reparación nacional.

A partir de este marco teórico, resulta pertinente examinar las formas mediante las cuales la figura del detenido-desaparecido se constituye como categoría activadora de un nuevo flujo de memorias frente a un pasado suspendido, es decir, no cerrado por políticas de verdad y justicia. En el contexto del 50º aniversario de la transición democrática (1975-1982), en España aún se convive con las deudas de aquel proceso, especialmente si consideramos que la aprobación reciente de la Ley de Memoria Democrática (2022) no deroga la Ley de Amnistía promulgada en 1977, la que impide oficialmente la creación de una Comisión de la Verdad y la redacción de un informe. De este modo, mientras la memoria avanza, la verdad y la justicia se mantienen bajo un régimen de denegación.

1.1. ¿Se puede hablar de detenidos-desaparecidos en España?

La desaparición forzada es un crimen de lesa humanidad imprescriptible en razón de su propia naturaleza. En primer lugar, la privación de la libertad, de la seguridad personal, de la dignidad humana, de la identidad y de toda protección legal sitúan a la persona en un estado de indefensión absoluta. En segundo lugar, mediante el asesinato y el ocultamiento del cuerpo, la víctima es condenada a una suspensión de su existencia mientras que sus familiares quedan relegados a un persistente estado traumático de incertidumbre y sufrimiento. Según aclara Gabriel Gatti, la categoría del detenido-desaparecido se introdujo formalmente en los estudios sociales en los años setenta para matizar la que venía siendo una violación sistemática de los derechos humanos sin precedentes durante la última dictadura argentina (1976-1983) (Gatti, 2017: 17). Tras la aprobación en 2006 por la ONU de la Convención Internacional para la Protección de todas las Personas contra las Desapariciones Forzadas, la definición de “detenido-desaparecido” se ha transnacionalizado y adoptado en varios contextos históricos y sociales y distintos ámbitos de estudio (Gatti, 2017: 19-22).

El desaparecido originario se hizo *desaparecido originario transnacional* cuando viajó a lomos de lo que el derecho internacional tipifica como ‘desaparición forzada’, aterrizando en casos cuya empiricidad no coincide con el tipo jurídico pero que el tipo jurídico ilumina. (Gatti, 2019: 22)

Un caso emblemático es el de España, donde, tras el reconocimiento del delito en el derecho penal internacional, se han desarrollado diversas investigaciones en los ámbitos jurídico y periodístico que ponen de manifiesto la ausencia de políticas de verdad y justicia, que continúa vigente pese a las advertencias de la ONU (Junquera, 2013: web). Resulta imprescindible recordar, por ejemplo, los hechos ocurridos en 2008, cuando el juez de la Audiencia Nacional Baltasar Garzón fue suspendido por el Consejo General del Poder Judicial de España, tras investigar sobre los más de ciento cuarenta mil casos de desaparición forzada denunciados por

las asociaciones de familiares y de derechos humanos. De todos modos, la Fundación Internacional Baltasar Garzón (FIBGAR) lleva años publicando y difundiendo varios informes con el objetivo de generar un espacio para la verdad.

Por otro lado, la categoría del desaparecido ya había comenzado a arraigar y a reconfigurarse en España antes del reconocimiento jurídico internacional de la desaparición forzada. El 8 de octubre de 2000, Emilio Silva, fundador de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), empleó por primera vez la palabra desaparecido para identificar a los cadáveres exhumados de los republicanos asesinados durante la guerra y la dictadura, entre los que se encontraba también el cuerpo de su abuelo (Silva, 2000); Silva “convocó, de este modo, conscientemente, una asociación explícita con los desaparecidos de las dictaduras del Cono Sur” (Buschmann y Souto, 2019: 9). Asimismo, y, por un lado, la atención internacional desde España hasta América Latina, y viceversa, promovió políticas jurídicas, respaldadas por el principio de Jurisdicción Universal, lo que desembocó en casos de justicia transnacionales tales como la extradición y el proceso al dictador chileno Augusto Pinochet (1998-2000) y la querrela argentina (2010), entre otros. Por otro lado, la circulación de narrativas y prácticas sociales y culturales latinoamericanas no solamente han despertado una mirada más crítica y comprometida hacia la propia historia española, sino que han fomentado también la producción artística. Cabe destacar, por ejemplo, la realización en Madrid, desde 2004 hasta 2009, del festival de Teatro x la Identidad, un movimiento teatral argentino que desde principios de 2000 funciona como “brazo artístico” de la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo¹. Este evento fomentó “un espacio de reflexión conjunta” sobre la memoria histórica y los derechos humanos (Saura Clares, 2021: 161), en particular sobre la apropiación de los niños por el sistema de represión dictatorial español (Souto, 2019), e impulsó, desde luego, la producción estética, especialmente en el ámbito teatral.

La aplicación terminológica de la categoría del detenido-desaparecido en el ámbito español ha generado varias controversias. Santos Juliá enfatiza que las víctimas del franquismo fueron “ejecutadas”, no desaparecidas (2010: 13), omitiendo, de este modo, la atención al destino y al tratamiento *post mortem* recibido por los cadáveres de las víctimas. Élisabeth Anstett advierte que definir a las víctimas del franquismo como desaparecidos, en lugar de “asesinados denigrados”, implica el riesgo de incurrir en un “anacronismo histórico” y una desvirtuación de las caracterizaciones sociológicas propias de cada país (Gatti, 2017: 47-48).

Francisco Espinosa Maestre, al contrario, defiende esta reconfiguración al encontrar varias coincidencias entre los sistemas dictatoriales latinoamericanos y la dictadura franquista. Según el historiador, “parece más probable que fuera la dictadura franquista la que, junto con la Escuela de las Américas, se encontrara en la base de buena parte del golpismo del centro y del sur de América” (Espinosa Maestre, 2013: 49). Efectivamente, si fijamos nuestra atención sobre los métodos desaparecedores empleados durante y después de la guerra en España, encontramos muchas similitudes, entre ellas: las detenciones ilegales, las sesiones de tortura, los juicios sumarios ante unos Consejos improvisados, el ocultamiento de los cadáveres en fosas comunes o su exhumación y reubicación *post mortem*, como, por ejemplo, el uso que se hizo de los restos de las víctimas de la guerra, de ambos bandos, en la construcción del Valle de los Caídos; estos restos se han convertido en un “cadáver colectivo indisoluble” (Maldonado y Zurro, 2018: web). Todos estos métodos se inscriben en una política del terror y de la prohibición del duelo que quiebra la existencia y la identidad del desaparecido (Gatti, 2017: 62-63). Cabe aclarar que, al hablar de los desaparecidos, nos referimos a las víctimas de detención ilegal y/o asesinato y cuyos cuerpos, en la mayoría de los casos, fueron ocultados. Además, la

¹ Teatro x la Identidad es un movimiento teatral que lleva veinticinco años contribuyendo de manera significativa a la búsqueda y la restitución de los niños sustraídos ilegalmente a las víctimas de la represión militar. Para ampliar la información, se recomienda ver <<https://teatroxlaidentidad.net/>>

persistencia de la desaparición es alimentada por las políticas del olvido y de la impunidad que los gobiernos posdictatoriales aplicaron, lo que encuentra una confluencia, una vez más, entre los sistemas “democráticos” de España e Hispanoamérica (Espinosa Maestre, 2019).

Silvana Mandolessi tampoco identifica un anacronismo histórico en la adopción del término desaparecido; al contrario, reconoce en esta figura “un símbolo de la memoria transatlántica del terror” que se ha apropiado legal y simbólicamente “para renegociar el pasado franquista como una herramienta indispensable para apoyar las demandas políticas de las víctimas” (2018: 22). Además, la difusión y la reconfiguración de símbolos, consignas, prácticas narrativas y artísticas posibilita una función reactivadora, más que reconciliadora, de las memorias, lo cual se inscribe en el interés compartido de luchar contra la impunidad. En definitiva, la categoría del detenido-desaparecido o desaparecido responde a la capacidad transnacional de circular, transformarse y activar un flujo de memorias en otros contextos. De ahí que varios conceptos teóricos y críticos empleados, por ejemplo, en el contexto argentino, se vuelvan útiles para reflexionar sobre la representación de la desaparición forzada en el contexto español, sin que por ello se incurra en una simplificación u homogeneización de las características propias de cada situación.

1.2. Desaparición forzada y espectralidad

Al abordar la noción de detenido-desaparecido como categoría transnacional, tanto por el reconocimiento jurídico del crimen como por el diálogo transfronterizo que se establece entre España y los países de América Latina, nos proponemos delinear una breve cartografía de la desaparición forzada en la dramaturgia española reciente. Cuando hablamos de detenidos-desaparecidos o desaparecidos en el teatro español, nos referimos a las víctimas directa o indirectamente involucradas en actos de violación de los derechos humanos; ellos corresponden a los muertos sin tumba, es decir, personas que fueron detenidas y/o asesinadas y cuyos cuerpos fueron y/o siguen ocultados sin recibir una sepultura digna.

La espectralidad constituye un recurso dramático mediante el cual se representa la ausencia y la reaparición de los cuerpos desaparecidos. El concepto de espectro se fundamenta en el Manifiesto político filosófico *Espectros de Marx* (1995/1993) de Jacques Derrida, un texto que constituye un referente fundacional en los estudios sobre la espectrología (Blanco y Peeren, 2013: 2). Derrida define al espectro como “cierta «cosa» difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo” (1995: 20), una conceptualización que se relaciona con la entidad desconocida del desaparecido. Sin embargo, el filósofo adopta esta noción al observar la persistencia de políticas irresueltas del pasado en el presente. Mariana Eva Pérez (2022), refiriéndose al contexto argentino, señala que Avery Gordon, en cambio, profundiza en la desaparición forzada poniendo en diálogo la reflexión sociológica con la crítica literaria. En *Ghostly Matters*, Gordon plantea el concepto de “haunting”, entendido más bien como un estado en el que la presencia del espectro se hace manifiesta (2008: 63-64). Siguiendo la línea de Derrida, Gordon señala que los espectros reaparecen y se materializan con el propósito de visibilizar las huellas de un pasado que permanece suspendido: «The ghost is primarily a symptom of what is missing. It gives notice not only to itself but also to what it represents. What it represents is usually a loss, sometimes of life, sometimes of a path not taken” (2008: 64). Los espectros actúan como portavoces de un pasado no cerrado por políticas de justicia y se vuelven visibles poseyendo (*haunting*) a los vivos. El reconocimiento de su presencia deviene, por tanto, un imperativo ético que según Gordon se resume en la capacidad de recordar y en el compromiso por la justicia. Derrida, en cambio, lo entiende como la urgencia de entablar un diálogo con esas presencias espectrales:

Hay que hablar *del* fantasma, incluso *al* fantasma y *con* él, desde el momento en que ninguna ética, ninguna política, revolucionaria o no, parece posible, ni pensable, ni *justa*, si no reconoce como su principio el respeto por esos otros que no son ya o por esos otros que no están todavía *ahí, presentemente vivos*. (Derrida, 1995: 12-13)

El teatro, en tanto dispositivo artístico y espacio de mediación cultural, se configura como un ámbito propicio y privilegiado para representar, visibilizar y elaborar la presencia y el reconocimiento de las ausencias. A partir de estas reflexiones, identificamos dos tendencias mediante las cuales se articula la representación de la espectralidad de los desaparecidos en la dramaturgia española reciente. En primer lugar, los espectros se materializan en el escenario como personajes patentes (García Barrientos, 2017: 138), es decir, representados por los actores. En segundo lugar, la espectralidad o ausencia se manifiesta como un recuerdo traumático que deja su huella en los objetos, el lenguaje, las imágenes y posee (*haunt*) los cuerpos de los personajes que asumen el rol de “emprendedores de la memoria” (Jelin, 2002: 48). Es preciso subrayar, que, junto con la espectralidad, otros recursos dramáticos permiten explorar la presencia de los desaparecidos en el espacio escénico. Algunos de ellos serán ilustrados de manera sucinta en esta cartografía.

2. UNA CARTOGRAFÍA DE LA DESAPARICIÓN EN LA DRAMATURGIA ESPAÑOLA RECIENTE


2.1. Antecedentes

Los espectros o los “muertos vivientes” pueblan de forma predominante la producción teatral sobre la memoria del pasado reciente español (Guzmán, 2012), que a partir de finales de los años noventa ha ido consolidándose como un subgénero caracterizado por la convergencia de múltiples enfoques². *¡Ay, Carmela!* (1985) de José Sanchis Sinisterra constituye la primera obra de impacto que, según aclara Wilfried Floeck, “critica abiertamente el pacto de silencio y la política del olvido y exige una recuperación de la memoria histórica” (2019: 477). En la obra se materializa el fantasma de una de las víctimas comunes asesinadas durante la Guerra Civil y que, en consecuencia, ha llegado a constituirse como un antecedente y un referente en la producción memorialista española. Con respecto a esto, Sanchis Sinisterra ha señalado que el espectro de Carmela se hace portavoz de “los muertos mal enterrados” (Siles, 2018: web), personajes dramáticamente ausentes (García Barrientos, 2017: 135) confinados en “el espacio del más allá” donde sus cuerpos se mezclan y esperan a que se les rescate de la segunda muerte, que se manifiesta a través del olvido. Entre esos cuerpos enterrados, algunos de ellos aparecen ya “borrosos” o “antiguos” (Sanchis Sinisterra, 2001: 213), lo cual refleja el transcurso del tiempo y la inevitable caducidad humana; de ahí la urgencia de rescatarlos del olvido atendiendo a su importancia como pruebas de los crímenes ejecutados y silenciados. Carmela vislumbra en la cola de los muertos también al espectro de Federico García Lorca, considerado el desaparecido más emblemático de España; el poeta granadino se muestra “algo borroso ya... Bien trajeado...; con agujeros, claro...”, escribe Sanchis Sinisterra (2001: 215), evocando el fusilamiento y la inhumación ilícita de su cuerpo.

Los espectros de los muertos sin tumba empiezan a poblar las obras sobre todo a partir de finales del siglo XX y en ellas se adelantan unas primeras referencias, aunque indirectas, a la figura del detenido-desaparecido o desaparecido a través de una postura crítica que revela la inestabilidad y la provisionalidad de la verdad. *El jardín quemado* (1996) de Juan Mayorga

² José Sanchis Sinisterra introdujo la noción de “teatro de la memoria” en el programa de mano de su pieza *Terror y miseria del primer franquismo* (2002). Posteriormente, tanto autores como críticos lo adoptaron de manera consolidada (Floeck, 2019: 474-475).

puede considerarse una de las obras tempranas de la posdictadura en las que ocupa un lugar central el tema de la búsqueda de los muertos desaparecidos en las fosas comunes, espacios de inhumación ilegales, concepto sobre el que volveremos sucesivamente. Mayorga remite al crimen de la desaparición forzada de forma indirecta, sobre todo por lo que concierne el trato *post mortem* de los cadáveres. Años después, el dramaturgo escribirá:



Como en otros ámbitos, también en las políticas de desaparición la Guerra Civil española anticipó formas de horror que dominarían el siglo. Se habla de decenas de miles de desaparecidos en la guerra y en la posguerra a los que no se ha dado enterramiento digno. De esos muertos sin tumba hablan *Soliloquio de grillos* de Juan Copete, *Santa Perpetua* de Laïla Ripoll y mi propia obra *El jardín quemado*. De cuerpos que, tantos años después, son víctimas de una violencia que no concluyó en la muerte. (Mayorga, 2016: 175)³

La acción transcurre en la España de fines de los años setenta, en el marco de la transición; el joven médico Juan Benet cumple un viaje al sanatorio de San Miguel, situado en una isla indeterminada de las Baleares, convencido de que allí encontrará los cuerpos asesinados y enterrados del poeta Blas Ferrater y de sus compañeros, desaparecidos durante la Guerra Civil. Sin embargo, el médico se entera de que los cuerpos mal enterrados han sido probablemente sustituidos por los mismos poetas con los cuerpos no identificados de otros pacientes del sanatorio; este descubrimiento desarticula sus convicciones iniciales sobre la reconstrucción de la verdad que, en cambio, demanda una mirada diferente. Los espectros de los desaparecidos se convierten simbólicamente en una presencia abstracta y obsesiva que atraviesa la obra y se materializan físicamente en la ceniza que cubre el jardín, impidiendo que este vuelva a germinar. El jardín quemado constituye un lugar concreto y metafórico de inhumación ilegal, un espacio intersticial entre la vida y la muerte, en el cual los pacientes, cristalizados en su apariencia de muertos en vida, se pasean cotidianamente durante un tiempo inmovilizado. Los internos “cultivan el olvido para aliviar el dolor de la memoria y se han refugiado en la mentira de un imaginario como forma de evasión de la auténtica verdad, de la dura realidad de la historia” convirtiéndose en personajes “enajenados en un escenario calcinado” (Aznar Soler, 2006: 96-103). Si la memoria y la verdad no llegan a procesarse, estas se vuelven espectrales, detenidas en el silencio metafóricamente representado por el personaje del hombre estatua con el que Benet se encuentra al principio y al final de la pieza. El tiempo se ha petrificado de tal manera que ese personaje no puede dar un salto definitivo al mar, que constituye metafóricamente la verdad y la libertad. El lenguaje fragmentado y las preguntas a las que Benet no obtiene respuesta funcionan como recursos formales para vehicular la urgencia de un proceso de reconstrucción crítica de la verdad que implica la coparticipación del lector o espectador y que, a pesar del transcurso de las décadas, mantiene plena vigencia.

La tierra de José Ramón Fernández (1998) constituye otra referencia esencial respecto a la restitución de la verdad mediante el hallazgo y el rescate de los cuerpos ocultados en una tumba anónima. La presencia simbólicamente espectral de Pozo, un pobre desgraciado asesinado y enterrado en una fosa por un grupo de personas, asalta y atormenta (*haunt*) la conciencia de los culpables; asimismo, esta espectralidad vuelve estéril y árida la tierra y suspende la continuidad del “ahora”, vinculándolo al tiempo del “antes”, que corresponde al momento

³ *Muertos sin tumba* es un ensayo originalmente publicado en 2011 en la revista *Primer Acto* y posteriormente incluido en la colección *Elipses* (2016). Al ser la reescritura una de las características propias de su trayectoria, en 2024 Juan Mayorga publicó una versión revisada de su obra *El jardín quemado* (Ediciones Cátedra) y la reestrenó en el Teatro de la Abadía en Madrid.

del asesinato. Pozo es una víctima inocente de la violencia que se ejerce por sí misma, al margen de cualquier compromiso ideológico o conflicto fratricida, “uno de esos hombres de los que no se sabe nada, a los que no se recuerda” (Fernández, 2016: 72). La alternancia temporal irregular de nueve escenas ambientadas en el presente y catorce escenas en el pasado genera un desequilibrio que “suggerisce sino a che punto il passato contribuisca a definire e persino a spiegare il presente” (Di Pastena, 2016: 21). El tiempo está desarticulado, detenido, poseído e “inexistente” (Fernández, 2016: 80); hasta que no se destape la fosa, se rescate el cuerpo y los responsables asuman la culpa, no podrá volver a llover. El espectro de Pozo se insinúa en la cotidianidad de un tiempo bloqueado mediante el recurso a una canción que suena en la radio y preanuncia el retorno del muerto desaparecido: “Voy a regresar antes que la lluvia comience a caer, y lo contaré, luego me quedaré en el agua hasta que comience a hundirme” (Fernández, 2016: 150-152).

Como en la obra de Mayorga, el espectro del desaparecido se introduce en el espacio intersticial de la vida y posee los cuerpos de los que terminan siendo muertos vivientes; se establece, de este modo, una dicotomía interrelacional entre el cuerpo despojado de su linfa vital y el espectro separado de su cuerpo. Miguel es “un morto in vita” (Di Pastena, 2016: 29), porque carga con la culpa de un pasado, cuya impunidad reconoce conscientemente: “Mi cuerpo hace las cosas como si no tuviera nadie dentro [...] y si les pusiera delante de tus huesos y les dijera los nombres de los que rompieron esos huesos dirían que miento y que eso no es posible porque tú no has existido jamás” (Fernández, 2016: 126). De ahí que nueve años después, sea el mismo Miguel, cómplice del delito, quien rescate el cuerpo del mal enterrado Pozo y salde su deuda pendiente al ser arrestado.

La tierra es, como en el caso del jardín quemado, un espacio de inhumación ilegal, cuyo orden de la naturaleza puede volver a restablecerse solamente a través de un acto humano de justicia. Los campos no pueden volver a trabajarse ni la tierra puede volver a germinar hasta que no se rescaten a los cuerpos malamente enterrados bajo el suelo que transitamos. El nombre del ausente parece aludir, y de manera metafórica, a un pozo de la memoria que no puede llenarse de agua, la cual, como en el caso del mar en la obra de Mayorga, simboliza metafóricamente la verdad.

En *El volcán de la pena escupe llantos* (1997) de Alberto Miralles, el espectro de un maestro, asesinado y desaparecido durante la Guerra Civil, se materializa en el escenario como personaje patente para testimoniar su propia muerte y “su evolución *post mortem*” (Miralles, 2006: 524), que confluyó en unos actos de mitificación y desvirtuación de la memoria por fines políticos e ideológicos y en el olvido de los restos de su cuerpo en una tumba anónima sobre la que se construyó finalmente un supermercado. Mediante un mecanismo memorialista que se articula a través de una perspectiva interna explícita (García Barrientos, 2017: 99) y un tono humorístico y satírico, el maestro recompone sus memorias, incluso con el auxilio de otros espectros que emergen de las fosas comunes y completan su relato. El personaje espectral denuncia su crimen como “mi forzada ausencia” (Miralles, 2006: 519) y el trato *post mortem* que refleja la persistencia de la desaparición y la desvirtuación y la manipulación de su identidad y su obra como él mismo aclara: “Certificada mi muerte, se aprestaron a crearme una presencia ausente” (Miralles, 2006: 527).

2.2. Apertura de las fosas comunes: búsqueda y reaparición de los ausentes

A principios del siglo XXI, a medida que se fue impulsando la apertura de las fosas comunes, la dramaturgia española asistió a una consolidación del teatro de la memoria, en el cual la presencia fantasmal de los muertos mal enterrados se torna preponderante. A estos muertos que vuelven de las fosas comunes para resistir el proceso de olvido e impunidad, se les puede

definir detenidos-desaparecidos o desaparecidos, tanto por su apariencia espectral como por las alusiones a los métodos desaparecedores.

Père Lachaise (2003) de Itziar Pascual se inscribe dentro de la producción del teatro memorialista; si, por un lado, arroja luz sobre la transnacionalidad del crimen que se propagó tras la Guerra Civil mediante el exilio y la deportación en los campos de concentración nazis (Di Pastena, 2025: 184), por el otro, plantea un acto de reconocimiento de los cuerpos mal enterrados o desaparecidos. El espectro de Secundino, cuyo cuerpo yace en el cementerio de Père Lachaise, posee el cuerpo de su nieto Cundo con el objetivo de arrojar luz sobre la horrorosa situación de inhumación ilegal y de olvido que enfrentaron muchos españoles deportados tras el exilio, a raíz del establecimiento de la dictadura franquista. “No es por mí. (Pausa) Es por los compañeros. Siguen allí, junto al castañar. Allí los fusilaron. Amasijo de huesos sin nombre. Ni siquiera una tumba” (Pascual Ortiz, 2003: 22). Por ello, el cementerio constituye otro espacio liminal donde el tiempo se ha detenido y los confines entre la vida y la muerte se han vuelto franqueables hasta el punto de que los espectros asaltan a los vivos para rescatar un pasado suspendido. En concreto, el *haunting* se convierte en el recurso mediante el cual la generación de los muertos sin tumba, simbólicamente representada por Secundino, piden un rescate y una reconciliación con las nuevas generaciones de manera que estas puedan liberarse de la herencia de la culpa y del trauma y convertirse en transmisores de la (pos)memoria.

Soliloquio de grillos (2003) es, en palabras de Alison Guzmán, “una obra innovadora en cuanto a su temática, pues Juan Copete es el primer dramaturgo español en dar voz a los cadáveres enterrados en fosas comunes precisamente en el espacio en el que despojaron de sus restos” (2012: 496). Los espectros de tres mujeres españolas recuerdan la detención, la persecución, el asesinato y el entierro ilegal en una fosa común en el marco de la Guerra Civil. La perspectiva interna explícita se convierte, una vez más, en el mecanismo memorialista principal mediante el cual las protagonistas muertas reconstruyen un relato fragmentado. La perseverante búsqueda de una hija y una nieta permite el hallazgo de los tres cuerpos, ya convertidos en “puro esqueleto” (Copete, 2003: 80) mientras que la exhumación final de los restos presagia un acto de sepultura digna junto con un reconocimiento de sus identidades fragmentadas. Este texto es fundacional para que a lo largo del siglo XXI se vaya asentando un teatro donde tanto la búsqueda y la apertura de las fosas comunes como la vuelta de los muertos se desarrolle desde, sobre todo, una perspectiva posmemorialista y filiativa o afiliativa (Faber, 2014). Destacamos, por ejemplo: *Los que comen tierra* de Mafalda Bellido y los recientes monólogos breves *Vidas enterradas* de autoría diversa.

En *Los que comen tierra* (2018), Bellido representa y conjuga la perspectiva espectral de las víctimas con la dimensión de los vivos en el mismo espacio dramático de una fosa común, sitio del asesinato y de la inhumación clandestina para las víctimas, pero también espacio de exhumación y de esperanza para quienes aún anhelan justicia. El Limbo, el Infierno y el Purgatorio constituyen las tres escenas y dimensiones alegóricas en las cuales la espectralidad se vuelve un recurso dramático mediante el cual los muertos desaparecidos construyen el recuerdo fragmentado de los últimos instantes de vida, antes de ser asesinados y ocultados (Infierno); estos espectros piden un rescate del olvido y un acto de reconocimiento de sus identidades que permanecen detenidas por el peso del tiempo (Limbo). El plano espectral coexiste con la dimensión de los vivos, a quienes Bellido define metafóricamente “los que ven el cielo” y que corresponden al equipo de arqueólogos y antropólogos, que está llevando a cabo un proceso de exhumación de los cadáveres tras largos años de espera, pero sobre todo a los familiares que han heredado el trauma intergeneracional de la espera por recuperar los restos de sus seres queridos.

Los espectros, identificados por los arqueólogos con un número de identificación funeraria (UF), pertenecen a mujeres y hombres fusilados y “mal enterrados” durante la Guerra

Civil. Dichos espectros se comunican mediante un discurso que es fragmentado, discontinuo y repetitivo, lo cual evidencia la persistencia del trauma y de la escisión de la identidad. Este lenguaje, junto con la alternancia del tiempo, medida por el mecanismo memorialista, y la superposición y la condensación de sus voces, constituyen los principales recursos formales que marcan el desarrollo de la acción. Es mediante sus palabras que se vuelve patente lo silenciado, así como una denuncia de la impunidad: “somos el tuétano de la injusticia. El colmo de la oscuridad” (Bellido, 2018: 50). Una vez rescatados de la oscuridad y la ausencia, los cuerpos exhiben marcas todavía perceptibles que, junto a los objetos recuperados, constituyen las pruebas que han perdurado frente a la detención forzada y la negación del duelo y de la justicia. De ahí que en la pieza se vuelva fundamental la posibilidad de elaborar finalmente el luto por parte de las nuevas generaciones, que han heredado el trauma de la ausencia. Sin embargo, en la escena final las víctimas permanecen en el purgatorio, entendido como un espacio de transición que si, por un lado, alude a su rescate simbólico y su reconocimiento, por el otro, impide un cierre definitivo de la obra, al evidenciar que aún hay muchas fosas sin abrir, muchos cuerpos sin nombre y muchas historias por rescatar de la ausencia y la impunidad.

Vidas enterradas es un proyecto teatral que surgió del serial radiofónico homónimo difundido en Cadena Ser e inspirado en testimonios reales recuperados gracias al trabajo y a la colaboración de varios grupos de derechos humanos, entre ellos la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH)⁴. Según aclaran los autores en el prólogo a la edición publicada por Invasoras en 2021, cada uno de ellos se acercó al proyecto de manera diferente, “fue libre de escoger el punto de vista, el personaje, el tono con que se debía contar” (Bellido *et al.*, 2021: 9), pero con el objetivo compartido de rescatar del silencio y del olvido las vidas enterradas durante los periodos de represión. De ahí que los monólogos teatrales se conviertan en medios de visibilización y de escucha de la voz de los familiares de las víctimas, que llevan años encabezando los movimientos de búsqueda, así como “los testigos de aquella brutal represión, siendo sus testimonios esenciales para el descubrimiento de las fosas” y, también, las víctimas directas que recobran “una vida escénica, que les devuelve la voz y la presencia que les quisieran quitar definitivamente” (Bellido *et al.*, 2021: 10-11).

En *El que guarda* de Mafalda Bellido, Leoncio lleva años guardando en una caja los objetos que rescató de las personas asesinadas y mal enterradas en fosas comunes, junto a unas libretas donde ha anotado las coordenadas de sus tumbas, sus nombres y los de sus verdugos. Los objetos no solamente constituyen las pruebas del crimen ocultado y silenciado, sino que en ellos se detiene la huella de la vida ausente, el “último aliento de muchos” (Bellido *et al.*, 2021: 23), de ahí que evoquen la presencia espectral de los muertos ocultados, además que la esperanza final de los familiares de reconocer aquellas pertenencias, localizar los cuerpos desaparecidos de sus seres queridos y, finalmente, elaborar el duelo. Las fosas comunes son tumbas anónimas en las cuales se escuchan los latidos de los muertos no enterrados o “muertos latentes” (Bellido *et al.*, 2021: 41), nos dice el protagonista del monólogo *Manuel España* de Juan José Millás, unos latidos que corresponden metafóricamente a los secretos ocultados por la historia familiar y por la misma historia de España (Bellido *et al.*, 2021: 41). Por su parte, Alfonso Plou en su monólogo *A los pies del Moncayo*, habla de la tierra como un espacio que “guarda palabras” que “si no se pronuncian siguen latentes como una herida interna. Una

⁴ Los testimonios fueron recogidos por Conchi Cejudo, Javier del Pino y Gervasio Sánchez en el serial radiofónico *Vidas enterradas*, incluido en el programa *A vivir que son dos días* y emitido en la Cadena Ser a partir de 2018. Resultó fundamental el trabajo de las siguientes asociaciones memorialistas: Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), Asociación por la Recuperación e Investigación Contra el Olvido (ARICO), Asociación soriana Recuerdo y Dignidad, Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica Romance de Juan García y Arqueoantro (Bellido *et al.*, 2021: 5).

herida que seguirá supurando infectada mientras no abramos para limpiarla y curarla” (Bellido *et al.*, 2021: 49). Es interesante destacar la reflexión que Plou hace sobre el delito: “Aquellas personas no fueron fusiladas, fueron asesinadas a golpes y arrastradas hasta la tumba. Un horror antiguo que hay que contar” (Bellido *et al.*, 2021: 51). Asimismo, en el monólogo el *Primitivo Florián* de Laila Ripoll, el personaje del hijo recuerda el secuestro de su padre, ocurrido en su propia casa, hecho que derivó en la desaparición definitiva del mismo. Los recuerdos de las víctimas detenidas, asesinadas y desaparecidas, entre ellas los maestros, protagonistas de *Las cuentas de Carmencita* de Juan Mayorga y *Tertulia* de Pepe Viyuela, asaltan a los vivos. En este último monólogo, en particular, el espectro del protagonista se materializa en el escenario para testimoniar como las palabras de los muertos no se enmudecen nunca no obstante las tentativas de querer acallarlas. Asimismo, se vuelve portavoz de la irremediable interrelación que se da entre los vivos y los muertos cuando estos últimos constituyen la prueba material de un pasado que nos pide respuestas: “España quedó enterrada, sin luz ni poesía. Se convirtió entera en una fosa de la que aún estamos saliendo los vivos y los muertos” (Bellido *et al.*, 2021: 69).

La perspectiva memorialista interna e intimista del monólogo, el poder evocador de las palabras y los silencios, a veces muy largos, que sustituyen conscientemente al empleo minimalista de recursos escénicos (objetos, fotografías, etc.) sirven para presentificar la ausencia de los desaparecidos. Asimismo, el uso de datos numéricos y el acto de nombramiento de las víctimas es una estrategia que responde a una función documentalista, si bien no siempre encaja con la realidad, y a una función memorialista. Desde la perspectiva filiativa del recuerdo intergeneracional, los personajes exteriorizan sus memorias dirigiéndose a los ausentes y a los espectadores. En estos monólogos no resulta difícil entrever una experiencia artística cercana al modelo de Teatro x la Identidad argentino, un referente internacional de teatro político, testimonial y documental. En definitiva, *Vidas enterradas* se puede considerar una obra coral en la cual se vuelve patente la dimensión colectiva de la ausencia y, tal como el título indica, visibiliza un oxímoron aún no resuelto entre la muerte y la vida, tal como resulta ser la naturaleza misma del crimen de la desaparición forzada.

2.3. Apertura transnacional o “transfronteriza”

El reconocimiento jurídico internacional del crimen de desaparición forzada y la circulación de las narrativas sociales y culturales latinoamericanas han marcado un acercamiento a la perspectiva transnacional y crítica de la memoria. Resulta particularmente relevante examinar no solamente la dramatización de los métodos desaparecedores, que no comienzan ni concluyen con el entierro clandestino del cadáver, sino, también, la circulación que se da mediante la vinculación del crimen a otros contextos o, incluso, la indeterminación cronotópica del propio crimen.

Todo el teatro de la memoria de Laila Ripoll está marcado por la presencia de espectros, el multiperspectivismo y una tendencia hacia lo universal (Orazi, 2021). En relación con la presencia dramática de los desaparecidos, destacamos dos piezas emblemáticas: *Hueso de pollo* (2009) y *Santa Perpetua* (2010).

Hueso de pollo es un monólogo breve, parte del proyecto escénico *Restos* estrenado en 2009 en el Teatro Triángulo de Madrid⁵. Ripoll adopta la imagen metafórica, grotesca y satírica de los huesos de pollo para engendrar, y desde el distanciamiento brechtiano, una crítica hacia

⁵ El proyecto escénico fue realizado por la compañía Inconstantes Teatro, bajo la dirección de Emilio del Valle, en el Teatro Triángulo de Madrid, y reunió a dramaturgos como José Ramón Fernández, Emilio del Valle, Rodrigo García y Laila Ripoll.

el trato de los despojos humanos de los republicanos asesinados y desaparecidos. No solamente se alude a los métodos desaparecedores, sino también se concretiza una apertura transnacional a otros casos comunes en espacios y tiempos diferentes. Los pollos anónimos, carentes de identidad, funcionan como una metáfora de los cuerpos ausentes que, al ser rescatados, se convierten en pruebas evidentes que posibilitan la identificación a través del análisis del ADN. Tal como destaca la dramaturga, la anonimidad generada mediante el acto de inhumación clandestina en una fosa común, constituye uno de los mecanismos desaparecedores que se ha ido perfeccionando a manos de los sistemas represivos mundiales:

Luego ya vendrán otros que mejorarán la idea: alemanes, chilenos, argentinos, guatemaltecos, camboyanos, serbios, ruandeses. ¿No es hermoso? Todos los continentes, todos los países unidos en una maravillosa y emocionante fosa global. El universo hecho un muladar. (Ripoll, 2009: 126)

Tras detallar las posibles maneras de asesinar y hacer desaparecer al pollo, Ripoll se plantea las razones:

Tenemos ya al pollo bajo tierra... pero... ¿Cómo y por qué ha llegado a tal extremo el pollo? Pues, señores míos, eso no viene al caso. No pretendan saber más de lo aconsejable, no sea que les motejen de guerra civilistas, o de rencorosos, o bien les acusen de abrir heridas o de pasarse por el forro de los cojones todo lo logrado con la Transición. Mejor así, calladitos y sin preguntar, no sea que les pase lo que al pollo. (Ripoll, 2009: 127)

Ripoll desarrolla una crítica directa al proceso de transición democrática, cuyo clima de olvido y desmemoria se ha ido extendiendo a lo largo de los años. Del mismo modo, menciona el prolongado proceso de búsqueda realizado por los familiares, hecho que ha dificultado notablemente las tentativas de ocultar definitivamente las pruebas materiales de los delitos. De ahí que, ironiza la dramaturga, lo ideal sería asesinar y hacer desaparecer a “un pollo solitario” porque “la familia pretende que se saque al pollo de la fosa y se le dignifique, como si el pollo tuviera dignidad” (2009: 127), de la que por supuesto la víctima ha sido privada. En el caso en que la familia existe, Ripoll sugiere unas alternativas, entre ellas negar los hechos, responsabilizar al pollo y/o “hacer desaparecer también a la familia” (2009: 127). Finalmente, Ripoll plantea audazmente una crítica a los supuestos “beneficios económicos” que podrían derivarse tanto del “turismo de restos” como de la institucionalización del “Día del desaparecido” y señala cómo la democracia española se ha ido edificando “sobre cientos, sobre miles de cadáveres” (2009: 128), es decir, sin haber llevado a cabo un proceso de verdad, justicia y reparación.

En *Santa Perpetua*, el tono se vuelve menos satírico, pero igualmente crítico. Zoilo, un joven asesinado y desaparecido durante la guerra, se presenta como una “figura extra-escénica” (Orazi, 2019: 288) que se materializa de manera indirecta. Por un lado, lo hace mediante la perspectiva posmemorialista de su sobrino homónimo, quien busca rescatar la bicicleta, prueba material del crimen. Por otro lado, se manifiesta mediante la posesión del cuerpo de Perpetua, quien finalmente reconoce haberse apropiado de la casa y la bicicleta tras denunciar al tío de Zoilo, quien fue sucesivamente detenido, asesinado y sepultado en su dehesa. Cabe señalar una referencia interesante a la tipología del crimen que se observa en las palabras amenazantes de Perpetua al sobrino de la víctima: “Desaparece de esta casa si no quieres que te desaparezca yo del mapa, que ya sabes que bien puedo” (Ripoll, 2013: 218-219). Estas palabras corroboran, de algún modo, la relación entre el crimen de la desaparición forzada y la dimensión espectral que caracteriza al personaje de la víctima.

Por otro lado, mediante la “supuesta” clarividencia de la santa, en realidad, aclara Veronica Orazi, una “interferencia” con la radio que Perpetua le confiscó a su hermano (2019: 294), Ripoll señala cómo los asesinatos y las desapariciones forzadas estén ocurriendo en distintos lugares del mundo:

PERPETUA Guatemala... Escuadrones de la muerte... cuarenta y cinco mil cuerpos... Monte de la Orbada... Santiago Bermejo Sánchez, carpintero... veinte mil en Bosnia Herzegovina... Perú... Uruguay... Armuña... Santiago de Chile... Oviedo... Quetzaltenango... Camboya... tres millones de cadáveres en cunetas... Pol Pot... [...] niñas salvadoreñas desaparecidas [...] Escuela Mecánica de la Armada... cinco mil desaparecidos... Consuelo Reyes Herrera, ama de casa... Estadio Nacional... Plaza de toros... Badajoz... [...] cientos de desaparecidos en México... España... Doscientos mil... Zoilo Torres Cifuentes... Zoilo Torres... Zoilo. (Ripoll, 2011: 259-261)

La radiotransmisión funciona como recurso de expansión de nuestra mirada hacia una memoria transnacional o multidireccional, así como medio de expresión de la voz incorporal del desaparecido que alcanza nuevamente una dicotomía interrelacional con el cuerpo vivo de la santa.

NN 12 (2010) se inscribe en la que Gracia Morales ha definido como “una trilogía transfronteriza sobre la memoria” de los desaparecidos (Morales, 2019: 439-446) y que incluye las obras juveniles y anteriores: *Interrupciones en el suministro eléctrico* (1999) y *Quince peldaños* (2000). Si bien los tres textos se originan a partir de una mirada transnacional sobre la desaparición forzada en América Latina, NN 12 destaca por ser un texto “definitivamente transfronterizo tanto por su gestación como por su resultado final” (Morales, 2019: 443), en el cual la perspectiva espectral de la víctima adquiere un papel central. Tras un proceso previo de investigación y documentación, Morales escribe NN 12, una pieza en la cual el rescate del cadáver de una fosa común en un lugar indeterminado y su presencia en el escenario permiten la materialización en la escena del espectro de NN 12, una mujer joven asesinada y desaparecida en un contexto dictatorial deliberadamente indeterminado y, por ende, transfronterizo. La protagonista de la obra es una NN (*Nomen Nescio*), expresión utilizada para nombrar a los restos no identificados de una persona desaparecida y que establece, al mismo tiempo, un marco de interrelación respecto a las realidades tristemente reconocidas en América Latina⁶. De ahí que el uso de esta locución se convierta en una estrategia de transnacionalización y de activación de la memoria a la hora de vincular realidades aparentemente diferentes, pero que tienen en común esta figura junto con la elección de un cronotopo indeterminado. Efectivamente, esta memoria indeterminada, aclara Enrico Di Pastena, “aspira a divenire un prisma di rifrazione di molte altre” (2021: 36).

Mediante la espectralidad patente, el personaje de NN 12 denuncia el crimen y la persistencia de la desaparición forzada que no se produce solamente con el acto final y posterior del ocultamiento de los restos, sino también en los actos previos de detención, tortura, deshumanización y supresión del nombre y de la identidad.

NN 12 Desaparecida. No. Tú no / tú no has desaparecido. Secuestrada. Recluida. Eso sí. Asesinada. Tirada también / ahí / tirada / sin una señal ni un nombre. Tú no elegiste desaparecer. Ninguno / ninguno lo elegimos. Cada uno tenía su pequeño trozo de vida, construido poco a poco. Cada uno / así / cada / uno. No desaparecimos, porque seguimos existiendo allí donde / seguimos existiendo allí lejos

⁶ Sea suficiente pensar, por ejemplo, en las tumbas NN de Colombia y Argentina, donde los familiares han dado sepultura a los cuerpos reaparecidos y recuperados, pero no reconocidos, tras haber sido desaparecidos por las fuerzas represivas de ambos países.

/ una hora y otra y otra antes de morir. Solos / tan solos/ perdidos / tan fuera de esos pequeños trozos de vida que eran nuestros [...] (Morales, 2010: 33)

El acto de desaparición supone un recorrido incierto, reconstruible a través del reconocimiento del cuerpo exhumado, y de las marcas que este presenta, junto con el hallazgo de objetos que funcionan como pruebas. La espectralidad dramáticamente patente de la víctima, el lazo filiático que se instaura con el hijo Esteban, la relación empática que se establece con la figura profesional de la forense, el encuentro *post mortem* con el violador y perpetrador, así como el recurso a varios “soportes de la memoria” (Jelin, 2002: 37) (entre ellos las fotos y las cartas), posibilitan que el personaje no identificado de NN se reconozca en los restos de ese cadáver y recupere su nombre y su identidad. Por otro lado, el recurso al multiperspectivismo y a la mirada transnacional les sirven a Morales para abrir nuevas posibilidades de representación y reflexión sobre varias cuestiones pendientes, entre ellas el rescate y el reconocimiento de las otras víctimas, la investigación sobre las circunstancias de su desaparición, la responsabilidad de los perpetradores y el rol de los supervivientes.

No hables con extraños es una obra colectiva constituida por nueve historias intencionalmente “inacabadas, no resueltas, como la memoria de este país” que adopta la forma alegórica de un “pantano”, aclara Helena Tornero (2023: 147)⁷. La dramaturga escribió la pieza inspirada por los sucesos recientes, entre ellos la suspensión del juez Garzón tras investigar los casos españoles de desaparición forzada. Además, la naturaleza multiperspectivista, fragmentada y breve de los relatos nos remite, una vez más, al Teatro x la Identidad argentino. Estas historias gravitan alrededor de las violaciones de los derechos humanos perpetradas a lo largo de la guerra y la dictadura, entre ellas la detención y la desaparición forzada, la apropiación ilegal de niños y la transmisión intergeneracional del trauma.

Historia gris empieza en *medias res*, cuando una hija le confiesa a su madre cómo detuvieron a un hombre en la calle, un testimonio que deja filtrar el acto previo a la desaparición definitiva. La hija insiste en que aquel hombre no era un borracho, al contrario, lo que ella presenció “eran los ojos de un pobre hombre medio muerto que pedía ayuda” (Tornero, 2023: 167). Tornero introduce en el texto una referencia implícita e indeterminada —“se le parecía mucho” (Tornero, 2023: 169)— que sugiere, quizá, un posible vínculo con el padre u otro familiar que sufrió la misma suerte. De todos modos, la madre se muestra impotente ante los hechos y llora en silencio, ocultando su dolor. Es una historia “basada en las desapariciones forzadas, que puede ocurrir en España a finales de los años cincuenta, pero podría suceder en tiempos y lugares del mundo diferentes”, escribe la dramaturga (Tornero, 2023: 20).

En *Historia de una canción* se repite el mismo crimen, pero esta vez existe una relación directa entre la protagonista y la víctima, quien se revela como su padre biológico. Como en el caso de la película argentina *La historia oficial* de Luiz Puenzo, detrás de la apariencia de una familia perfecta, se esconden los horrores de la represión; pero, a diferencia del caso argentino, en el cual la madre no está involucrada, en la historia de Tornero la madre actúa como cómplice. A través del personaje del “Hombre que camina”, apodo que le asigna al verlo de niña, la Chica de rosa, la protagonista de la historia, descubre que fue apropiada ilegalmente y que su madre biológica fue detenida y desaparecida en una cárcel. El pasado que retorna desestabiliza el orden perfecto del ambiente familiar que puede ser restablecido solamente mediante la desaparición forzada del “hombre que camina” quien revela ser el padre biológico de la protagonista:

⁷ En virtud de la fragmentación de estas historias, en las notas a la edición de 2023, la autora escribe que “el orden de las escenas no es necesariamente el del espectáculo final. Las piezas de este *puzle* pueden cambiar de lugar” (Tornero, 2023: 148); además, junto con los fragmentos editados y estrenados, la autora añade otros fragmentos que podrían haberse incluido, lo que confirma la incompletitud del macro relato de la memoria española reciente.

Una sola llamada es suficiente para que, horas más tarde, en otro lugar de la ciudad busquen a un hombre, lo encuentren y se lo lleven. [...] En ese momento, la Chica de rosa aún no sabe que con esa llamada la existencia del Hombre que camina ha quedado borrada para siempre. (Tornero, 2021: 182)

El final de la historia resulta especialmente relevante. Tornero escribe: “Esa mujer no puede haber existido. Pero existen. Gente que ahora tienen setenta y ochenta años y no saben. Estadísticamente, ¿de cuántas personas podemos estar hablando? No hay estadísticas oficiales [...] Podrías ser tú” (Tornero, 2021: 192). Tornero está adoptando una postura posibilista mediante la cual se propone fomentar un espacio crítico de reflexión que involucra directamente al lector y/o al espectador. Esta perspectiva se refleja también en *A propósito de la duda* de Patricia Zangaro, pieza que inaugura el Teatro x la Identidad argentino en 2001, en la que el coro interpela directamente al público con la pregunta: “(Al público.) ¿Y vos sabés quién sos?” (Zangaro, 2001: 162), enfatizando la importancia de la identidad y de la verdad. Al igual que Ripoll y Morales, Tornero busca activar una mirada crítica frente a un pasado suspendido mediante la fragmentación, el empleo de documentos (entre ellos las fotografías) y, sobre todo, la oscilación entre referencias espacio-temporales particulares y universales y la indeterminación (que se evidencia, por ejemplo, en el empleo de los artículos indeterminados en los títulos de las historias o en la generalidad de estos), dos recursos que generan un espacio de duda. En definitiva, los extraños a los que remite el título de la obra son los que custodian la verdad, a la que tanto los personajes de las historias como los lectores/espectadores deben enfrentarse.

3. REFLEXIONES FINALES

La condición espectral del detenido-desaparecido o desaparecido se dramatiza utilizando una variedad de estrategias y enfoques, entre ellos las alternancias espaciotemporales, la fragmentación y el multiperspectivismo. El espectro se vuelve patente en el escenario o posee simbólicamente los cuerpos de los personajes vivos y los objetos escénicos empleados como pruebas de un pasado suspendido, no cerrado por políticas de verdad y de justicia.

En las piezas analizadas en este trabajo de Ripoll, Morales y Tornero se presenta, incluso, una apertura hacia la dimensión transfronteriza; esta se manifiesta principalmente mediante la indeterminación y la oscilación entre lo particular y lo universal. Mientras que Ripoll y Tornero desarrollan sus enfoques a partir de las influencias que se difunden y consolidan en el país, Morales construye su perspectiva a partir de su experiencia personal y su interés por las realidades represivas de América Latina que guardan paralelismos con España. De todos modos, esta mirada externa y transnacional determina un distanciamiento cuestionador de los hechos, así como una reactivación de las memorias que no proponen soluciones ni reconciliaciones, ni pretenden “reflejar de forma exacta la realidad”, aclara Morales (2019: 445) considerando que se trata de ficciones, sino, por el contrario, abrir posibilidades y cuestionar críticamente las omisiones y los silencios de la realidad.

Esta breve cartografía propone un enfoque que podría ampliarse en estudios futuros. La inclusión y la visibilización de la categoría transnacional del detenido-desaparecido en la creación y la investigación teatral permite reactivar un flujo de memorias frente a un pasado suspendido. Asimismo, la memoria multidireccional, capaz de general solidaridad y nuevas visiones de justicia (Rothberg, 2009: 5), hace que el reconocimiento internacional de las víctimas de nuestra historia impulse la urgencia de un proceso de verdad y justicia. Sin embargo, de no activarse desde una perspectiva transnacional, es decir, sin reconocer las conexiones entre diferentes contextos históricos, geográficos y culturales, esta multidireccionalidad podría, en cambio, derivar en “casos de exclusión” (Rothberg, 2009).

Bibliografía

- ASSMANN, Aleida (2014) "Transnational memories", *European Review*, 22, 4, pp. 546-556.
- AZNAR SOLER, Manuel (2006) "Teatro, política y memoria en «El jardín quemado», de Juan Mayorga", *Anales de la literatura española contemporánea*, 31, 2, pp. 79-118.
- BELLIDO, Mafalda (2018) *Los que comen tierra*, Valencia, Ediciones de la Generalitat Valenciana.
- BELLIDO, Mafalda, Juan MAYORGA, Juan José MILLÁS, Alfonso PLOU, Laila RIPOLL y Pepe VIYUELA (2021) *Vidas enterradas*, Madrid, Invasoras.
- BLANCO, María Pilar y Esther PEEREN (2013) *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, London, Bloomsbury.
- BUSCHMANN, Albrecht y Luz Celestina SOUTO, eds. (2019) *Decir desaparecido(s): Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Münster, LIT Verlag.
- COPETE, Juan (2003) *Soliloquio de grillos*, Madrid, La luna libros.
- DERRIDA, Jacques (1995) *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*, Madrid, Trotta.
- DI PASTENA, Enrico (2016) "Introduzione", en José Ramón Fernández, *La terra*, trad. it. E. Di Pastena, Pisa, ETS.
- (2021) "Introduzione", en Gracia Morales, *N.I. 12*, trad. it. E. Di Pastena, Pisa, ETS.
- (2025) "Un muro al lado de las tumbas. El aliento de la Historia y la superación de las limitaciones individuales en *Père Lachaise*, de Itziar Pascual", *eHumanista/IVITRA*, 27, pp. 178-193.
- ESPINOSA MAESTRE, Francisco (2013) "Crímenes que no prescriben. España (1936-1953)", en Rafael Escudero Alday y Carmen Pérez González, eds., *Desapariciones forzadas, represión política y crímenes del franquismo*, Madrid, Trotta, pp. 31-53.
- (2019) "Los desaparecidos del franquismo (1936-2018)", en A. Buschmann y L. Celestina Souto, eds., *Decir desaparecido(s): Formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*, Münster, LIT Verlag, pp. 31-46.
- FABER, Sebastiaan (2014) "Actos afiliativos y postmemoria. Asuntos pendientes", *Pasavento*, 2, 1, pp. 137-156.
- FERNÁNDEZ, José Ramón (2016), *La terra*, trad. it. E. Di Pastena, Pisa, ETS.
- FLOECK, Wilfried (2019) "Hacer memoria en España. El desarrollo del teatro de la memoria desde los años de la Transición hasta la actualidad", en S. Trecca, coord., *Los escenarios de la postmemoria en el teatro hispánico último (2000-2018)*, Orillas, 8, pp. 469-487.
- GARCÍA BARRIENTOS, José-Luis (2017) *Cómo se analiza una obra de teatro. Ensayo de método*, Madrid, Síntesis.
- GATTI, Gabriel, ed. (2017) *Desapariciones. Usos locales, circulaciones globales*, Bogotá, Siglo del Hombre Editores.
- GORDON, Avery (2008) *Ghostly matters. Haunting and the sociological imagination*, Mineápolis, University of Minnesota Press.

- GUZMÁN, Alison (2012) *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*, Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, <http://hdl.handle.net/10366/121231> (20 de septiembre de 2025).
- JELIN, Elizabeth (2002) "Los trabajos de la memoria", Madrid, Siglo XXI de España.
- JULIÁ DÍAZ, Santos (2010) "Por la autonomía de la historia", *Claves de Razón Práctica*, 207, pp. 8-19.
- JUNQUERA AÑÓN, Natalia (2013) "La ONU insta a España a cumplir su obligación y buscar a los desaparecidos", *El País*, http://politica.elpais.com/politica/2013/11/15/actualidad/1384521012_539699.html (15 de septiembre de 2025).
- MALDONADO, Luis Guillermo y Javier ZURRO (2018), "Las paredes del Valle de los Caídos esconden miles de huesos hacinados y sin identificar", *El Español*, https://www.elespanol.com/cultura/patrimonio/20180314/paredes-valle-caidos-esconden-hacinados-sin-identificar/291971908_0.html (12 de septiembre de 2025)
- MANDOLESSI, Silvana (2018) "Anacronismos históricos, potenciales políticos: la memoria transnacional de la desaparición en Latinoamérica. Memoria y Narración", *Revista de estudios sobre el pasado conflictivo de sociedades y culturas contemporáneas*, 1, pp. 14-30.
- MAYORGA, Juan (2001) *El jardín quemado*, Murcia, Universidad de Murcia.
- (2016) *Elipses. Ensayos 1990-2016*, Segovia, La uÑa RoTa.
- MIRALLES, Alberto (2006) "El volcán de la pena escupe llantos", en Alberto Miralles, *Teatro escogido de Alberto Miralles (Tomo 1)*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc93164>.
- MORALES, Gracia (2010) *NN 12*, Madrid, Fundación SGAE.
- (2019) "Interrupciones del suministro eléctrico, Quince peldaños y NN 12: una trilogía "transfronteriza" sobre la memoria", en S. Trecca, coord., *Los escenarios de la postmemoria en el teatro hispánico último (2000-2018)*, *Orillas*, 8, pp. 439-446.
- ORAZI, Veronica (2019) "La representación del desaparecido en *Santa Perpetua* de Laila Ripoll", en S. Trecca, coord., *Los escenarios de la postmemoria en el teatro hispánico último (2000-2018)*, *Orillas*, 8, pp. 287-300.
- (2021) "Memoria histórica y Postmemoria en las tablas. El teatro de Laila Ripoll", *eHumanista/IVITRA*, 19, pp. 256-275.
- PASCUAL ORTIZ, Itziar (2003) *Père Lachaise*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/pere-lachaise-0/>.
- PÉREZ, Mariana Eva (2022) *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*, Barcelona, Paidós.
- RIPOLL, Laila (2009) "Un hueso de pollo", *Primer Acto*, 330, pp. 126-128.
- (2013) *Trilogía de la memoria*, Bilbao, Artezblai.
- ROTHBERG, Michael (2009) "Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of the Decolonization", Stanford, Stanford University Press.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2001) *Ñaque, ¡Ay, Carmela!*, Madrid, Cátedra.
- SAURA CLARES, Alba (2021) "Cuerpos desaparecidos y memoria transnacional a escena", *Carthophilus*, 19, pp. 154-170.

SILES, Luis Eduardo (2018) "José Sanchis Sinisterra. «El teatro es una síntesis de todas las artes»", *El Siglo de Europa*, <https://elsiglodeeuropa.es/hemeroteca/2018/1234/In-dex%20Cultura%20Entrevista%20Sanchis.html> (12 de septiembre de 2025).

SILVA, Emilio (2000) "Mi abuelo también fue un desaparecido", *La Crónica de León*, <https://www.derechos.net/esp/algomas/silva.html> (20 de septiembre de 2025).

SOUTO, Luz Celestina (2019) *Memorias de la orfandad: Miradas literarias sobre la expropiación/apropiación de menores en España y Argentina*, Madrid, Iberoamericana.

TORNERO, Helena (2023) *Teatro de la memoria*, Madrid, Punto de Vista.

ZANGARO, Patricia (2001) "A propósito de la duda", en AA. VV., *Teatro x la identidad: obras de teatro del ciclo 2001*, Buenos Aires, Eudeba.

