

Interrupciones en el suministro eléctrico, Quince peldaños y NN 12: una trilogía ‘transfronteriza’ sobre la memoria

Gracia MORALES
dramaturga

En diciembre de 2018 fui invitada a participar, como autora, en el Seminario Internacional “Los escenarios de la post-memoria en el teatro hispánico último (2000-2018)”, celebrado en Roma. Allí tuve la oportunidad de presenciar una conmovedora lectura dramatizada de *NN 12*, cuidadosamente traducida al italiano por Enrico di Pastena, y también asistí como oyente a las interesantes ponencias que presentaron los especialistas.

Como aportación personal, he decidido preparar este trabajo, donde, primeramente, me centro en tres textos míos que abordan esta cuestión de la memoria, para después proponer unas breves reflexiones sobre algunas de las ideas que se abordaron durante los debates del Seminario.

Las piezas en las que me voy a centrar son *Interrupciones en el suministro eléctrico* (1999), *Quince peldaños* (2000) y *NN12* (2008). Ellas tres mantienen ciertas similitudes y, sin que hubiera una voluntad previa, han terminado componiendo una trilogía sobre una cuestión que siempre me ha sobrecogido: la desaparición sistemática de personas durante un conflicto o una dictadura.

Debo empezar aclarando que, además de mi labor como escritora, desde hace veinte años, ejerzo como profesora e investigadora de literatura hispanoamericana. Mi formación y mis intereses están, por tanto, hondamente conectados con el otro lado del Atlántico y, aunque nunca haya residido de forma ‘oficial’ en América Latina, he visitado en numerosas ocasiones su extensa y fascinante geografía.

SOBRE LA GENEALOGÍA DE *INTERRUPCIONES EN EL SUMINISTRO ELÉCTRICO*

La primera de las obras que he citado, *Interrupciones en el suministro eléctrico*, tiene su origen en una estancia que realicé en Santiago de Chile entre abril y mayo de 1999. En esas fechas, estaba dándose justamente el proceso por el que el juez Garzón trataba de llevar ante los tribunales al dictador Augusto Pinochet. La noche del 15 de abril, gracias a la intermediación del profesor de la Universidad de Alicante José Carlos Rovira, pude asistir a una noche en vela organizada por la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, que se iban a mantener a la espera de que el ministro británico del interior Jack Straw aceptaba o denegaba la extradición de Pinochet a

España. Nunca olvidaré aquella noche: nunca olvidaré la dignidad y el dolor de aquellas familias, ni los rostros en blanco y negro (tantos y tantos rostros) de jóvenes desaparecidos que empapelaban las paredes del pasillo por el que accedimos al lugar de la reunión.

En cuanto regresé al pequeño apartahotel en el que me alojaba en Santiago de Chile, comencé a escribir este texto. En pocos días avancé muchísimo, todavía bajo el influjo de las emociones vividas esa noche, necesitando de forma acuciante decir algo sobre esta cuestión. Fue entre las paredes de aquel lugar transitorio donde se gestó la mayor parte de esta pieza.

En *Interrupciones en el suministro eléctrico*, Claudia busca a su hermano: lo busca en un ambiente ciertamente onírico, en un “paisaje distópico” (Salvador, 2019: 565), que se concreta en el vagón de un metro. En el texto me propuse, conscientemente, dejar un hueco: no utilicé nunca el término ‘desaparecido’; ahora bien, tanto el entorno como la actitud de Claudia y sus recuerdos evidencian que se trata de un estudiante detenido de forma ilegal. Los datos más claros al respecto se exponen en un momento en que Claudia, negándose a olvidar, negándose a dejar de buscar, repite una y otra vez, como en una letanía, los detalles que permitirían identificar a su hermano:

Diego. Diego Martín Serrano. (Pausa.) Tres de septiembre de mil novecientos cincuenta y dos. (Pausa.) Estudiante. En la Facultad de Letras. (Pausa.) Desde el veinticinco de mayo de mil novecientos setenta y cinco, por la noche. (Pausa.) Pelo rizado, de color oscuro. Ojos negros. Metro setenta y dos de estatura. Delgado. Con una cicatriz pequeña bajo la ceja izquierda. (Morales, 2003: 37-38)

Aunque en *Interrupciones en el suministro eléctrico*, como en buena parte de mis obras teatrales, no aparece una referencia expresa a una geografía concreta, esa fecha, 1975, ya nos está dando claves de dónde situar los sucesos: Chile, o Argentina, o Uruguay. Y también la canción que dos de los personajes tararean, “Te recuerdo Amanda”, nos sitúa en ese ámbito latinoamericano.

Cuando Claudia repite una y otra vez este texto y deambula por ese espacio con la foto de su hermano colgada del cuello, está realizando una apuesta, que otros personajes de obras posteriores mantendrán también: la defensa a ultranza de la presencia activa de la memoria y de la voz (hablada o escrita) como mecanismos esenciales en una sociedad.

CLAUDIA: ¿Dónde estás? ¿Dónde te has metido?... A veces creo que podré hacerte venir si consigo reconstruir los recuerdos... Si escribo muchas cartas, todas las cartas necesarias, aunque no sepa a qué dirección enviarlas. Lo importante es mantenerte... Alimentarte con la memoria... Como si fueras un hueco o una grieta o un silencio o... Mantenerte. (Morales, 2003: 8)

Con ya veinte años de distancia, soy consciente de las debilidades de este texto, aunque me siga pareciendo honesto y ambicioso (sobre todo, para un joven de 26 años, que estaba empezando a escribir teatro). No me avergüenzo de él, aunque sí que creo que posteriormente mi obra ha ido evolucionando hacia un camino más exigente y, como veremos, conscientemente menos explícito.

QUINCE PELDAÑOS: PRISMÁTICOS HACIA UNA REALIDAD SIN FRONTERAS

Ese paso hacia lo metafórico se da ya en *Quince peldaños*, obra con la que obtuve el premio Marqués de Bradomín y que fue llevada a escena por el Centro Andaluz de Teatro en 2001. En este texto desarrollé, de algún modo, dos niveles: por un lado, las relaciones personales que se establecen entre los tres protagonistas y, por otro, su actitud ante lo que se insinúa que está sucediendo en la sociedad a la que pertenecen.

En el nivel interno, unas de las temáticas esenciales es la de la comunicación y la incomunicación. A pesar de vivir en una realidad donde se han multiplicado las posibilidades de emisión y recepción de informaciones, dudo mucho de que realmente hayamos avanzado en la que es sin duda la comunicación más compleja: la que cada quien mantiene consigo mismo y con las personas más cercanas. Seguimos teniendo las mismas dificultades para entender nuestra intimidad y para hallar la forma correcta de expresarla. Esta idea es una de las bases de *Quince peldaños*. Sus tres personajes, ya sea por miedo, pudor o incapacidad, tienden a no desvelar nunca su verdad interior. Esto se evidencia, sobre todo, en la relación entre Julia y Andrés, la pareja protagonista, cuya cotidianidad se sostiene sobre una serie de gestos ritualizados, que repiten de forma mecánica y sólo sirven para cubrir la distancia que los separa.

En cuanto a la extraescena, conocemos lo que está ocurriendo a través de la mirada de Julia: ella vive subida en una escalera de quince peldaños desde la cual, con unos prismáticos, observa constantemente a su alrededor, anotando lo que ve en una libreta. Esos “quince peldaños” que separan a Julia del suelo son, sin duda, la metáfora que utilicé para abordar una cuestión que me provocaba (y me provoca) mucha angustia: me pregunto ¿cuál es nuestra (mi) posición ante lo que sucede a nuestro alrededor o en otras partes del mundo? Nunca como ahora pudimos conocer con tanta inmediatez cuáles son los conflictos que se viven en zonas, más o menos lejanas, pero nunca estuvimos tampoco más manipulados ni indefensos, más desconcertados ni impotentes, ante esa avalancha de información. ¿Qué actitud tomar frente a esas imágenes desoladoras, sangrientas, y ya tan familiares, que nos trasladan, todos los días, los poderes mediáticos? ¿Insensibilizarse, ser un mero espectador, lamentarse, tener una valoración crítica, actuar de algún modo...? Fueron estas preguntas y la desazón que me producían las que me llevaron a escribir este texto.

Ahora bien, ¿qué ve Julia, en concreto, a través de sus prismáticos? Mediante una voz en off que sólo el público escucha, el personaje describe aquello que ve, con una mirada que se desvela como abierta a un mundo sin fronteras espaciales o temporales. Así por ejemplo hay referencias a los inmigrantes que llegan en pateras a las costas andaluzas:

VOZ EN OFF DE JULIA. Algunas noches llegan hasta doce o trece embarcaciones. Traen gentes descalzas, oscuras como hormigas, arrastrando mantas y hatillos de ropa sucia. Los días de temporal la policía tiene que hacer su ronda muy temprano, para llevarse los cuerpos que el mar arrastra hasta la orilla, antes de que los niños bajen a jugar a la playa. (Morales, 2001: 26)

Pero también a la forma de deshacerse de los cuerpos durante las dictaduras del cono sur:

VOZ EN OFF DE JULIA. Seguramente les han drogado, porque ni siquiera gritan mientras se precipitan al vacío. Sólo se escucha la hélice del helicóptero y el golpe de los cuerpos cuando caen sobre el agua. (Morales, 2001: 38)

Como puede evidenciarse, en este texto busqué que las alusiones remitieran a una realidad podríamos decir que espacial y temporalmente plural, contradictoria incluso. Años después, entrevistando a Andrés Neuman, él se refería a su novela *Hablar solos* y hacía hincapié en cómo, en dicho libro, él quiso llevar a cabo la “fundación mítica de un país fronterizo”. Y añadía:

No se trata exactamente de un no-lugar, sino un poli-lugar, una poli-localización: construir un lugar que a veces parezca Latinoamérica y a veces parezca España. [...] Esto lo hacía mediante la toponimia de los lugares: hay juegos que mezclan geografías de los dos lados y tradiciones literarias de los dos lados. Así que de pronto están en Región de Juan Benet y eso se encuentra al lado de Santa María de la Reina. (Neuman en Morales, 2014: 121)

Me reconozco en esa misma búsqueda por borrar unas fronteras claras (espaciales y temporales en mi caso) en buena parte de mi dramaturgia. Ya está presente esta cuestión en *Quince peldaños*, y se vuelve aún más exigente y conflictiva en el último texto que comenté al principio, sin duda el que más atención ha merecido por parte de la crítica: *NN 12*.

DAR VOZ A NN 12

NN 12, que obtuvo el Premio SGAE de Teatro en 2009, es, desde mi punto de vista, el texto mío que implica ya una cierta madurez como dramaturga. Es, sin duda, el que está teniendo una mayor atención por parte de la crítica¹ y una más amplia proyección internacional: ha sido traducido al húngaro, inglés, portugués, italiano, francés y alemán, se ha representado en España, Argentina, México, Perú, Estados Unidos y se han realizado lecturas dramatizadas de él en Portugal, Hungría, Italia o Brasil.

¹ Entre otros, se podrían citar los siguientes trabajos: Nuria Ibañez Quintana, “La memoria histórica en escena: *NN12* de Gracia Morales”, *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 58, 2014, pp. 182-192; Jorge Avilés Diz, “Fosas de la identidad perdida: representaciones de la memoria histórica en el teatro español contemporáneo”, *Hispanófila*, 170, enero 2014, pp. 73-95; Antonia Amo Sánchez, “Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012)”, *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 39, 2, 2014, pp. 341-369; John P. Gabriele, “The Global Contexture of Recent Spanish Theater: Two Exemplary Plays”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, tomo 40, 2, 2015, pp. 107-124, 605-622; Helen Freear-Papio, “La música de la morgue: *NN 12* de Gracia Morales y *Espérame en el cielo...o, mejor no* de Diana M. de Paco Serrano”, en Nicolás Romera Castillo, José; Gutiérrez Carbajo, Francisco; García Pascual, Raquel (coords.), 2016, pp. 274-285; Lourdes Bueno, (des) *Aparecidas: Protagonistas muertas en la dramaturgia femenina contemporánea*, 2018, Editum, Murcia, 2018.

Se trata también de un texto que considero definitivamente “tranfronterizo”, tanto por su gestación como por su resultado final. En alguna ocasión he dado cuenta ya de cuál fue el germen de este texto:

Día 23 de diciembre de 2007, vuelo Roma-Madrid.

Yo iba leyendo un reportaje sobre el trabajo que realiza el Equipo Argentino de Antropología Forense, titulado “La voz de los huesos”. Mientras sobrevolábamos el Mediterráneo, pude revisar con atención cada palabra del artículo, fijarme en las fotografías, contemplar rostros, expresiones, detenerme en el testimonio de los que eran entrevistados... Y entonces una imagen apareció nítida en mi mente: una forense frente a los restos de un cadáver, realizando el estudio de los huesos, mientras la persona muerta es testigo de ese proceso de investigación. (Morales, 2013: s.p.)

La temática que aborda *NN 12* es, de forma directa, la desaparición de personas durante los conflictos bélicos y las dictaduras. Antes de ponerme a escribir, pasé varios meses leyendo, viendo cine y documentales, acercándome a materiales de la memoria histórica española, pero también a testimonios de Argentina y Chile; no obstante, no me limité sólo al ámbito hispánico, sino que me propuse ampliar mi investigación a otros ámbitos: la guerra en la antigua Yugoslavia, las vivencias de los campos de concentración nazis... Quise, de algún modo, evidenciar esta base plurinacional con las tres citas que encabezan la publicación del libro: una de Rafael Alberti, otra de Primo Levi y la última de Juan Gelman.

Mis conclusiones fueron las que ya preveía: que la tortura, la utilización de la mujer como objeto sexual, el asesinato y la posterior ocultación del cadáver (esa forma de “doble muerte”²), la apropiación ilegal de niños... son prácticas trágicamente universales en aquellas situaciones (guerra, regímenes totalitarios) en las que se anulan los derechos individuales. Por eso, mi intención fue, desde un primer momento, conseguir que los hechos narrados no se localizaran ni en unas fechas ni en un espacio concretos. Me propuse ser muy cuidadosa, para evitar que hubiera referencias que limitaran dicha transnacionalidad y atemporalidad³.

Si en *Interrupciones en el suministro eléctrico* y en *Quince peldaños* di la palabra sobre todo a testigos, más o menos cercanos a los hechos narrados (me refiero a la hermana, Claudia, en el primero de los casos, y a Julia, la mujer que lo observa todo desde la escalera en *Quince peldaños*), en *NN 12* mi abanico de testimonios se abrió más allá y ahí radica el por qué considero que este texto es el más ambicioso y poliédrico de los tres: ahí tendremos las palabras del que fue el torturador de la protagonista, pero, sobre todo, tendremos la voz de la víctima: la voz de esos huesos encontrados en una fosa común.

² Este concepto lo desarrolla el filósofo español Reyes Mate, a raíz de la experiencia de Auschwitz. Implicaría la perpetuación de dos muertes: una física y otra hermenéutica, con el fin de invisibilizar totalmente a la víctima (Mate, 2011: 192).

³ No siempre resultó fácil mantener esa ausencia de marcas espacio-temporales. Para más información sobre esta cuestión se puede consultar mi trabajo “El tiempo y el espacio en mis obras. Estrategias discursivas para la construcción de “alter-topías”, que publicará en breve la Universidad de Southern Indiana (con edición de David Hitchcock y Candyce Crew Leonard).

¿Cómo es el habla de alguien cuyo cuerpo lleva veintitantos años enterrado clandestinamente? ¿Cómo recuerda esa mujer la vivencia de estar dos años presa en un centro de detención ilegal? ¿Cómo recomponer la propia historia, la propia identidad? Estas preguntas me llevaron a componer para este personaje un discurso bastante arriesgado, donde busqué reflejar las grietas de su voz. Se trata de un texto quebrado, lleno de pausas, de incorrecciones, que no consigue encontrar las palabras que remiten al propio cuerpo y también en el que, de algún modo, se ha perdido el “yo”: NN 12 recuperará el “derecho” o la “capacidad” de usar la primera persona del plural (hasta entonces habla de sí misma en tercera o en segunda persona) en un momento crucial de la obra, cuando rememora el momento en que dio a luz en el centro clandestino en el que estaba detenida.

Una tarde comienzas/ella/Patricia comienza a sentir dolores/y notas/ella/ella nota/(*Mira hacia el suelo, bajo sus pies*) Me estoy meando encima. ¡Por favor! (*Se sujeta el vientre*) ¡Me estoy meando encima!/Y las compañeras acuden y tú gritando: ¡Todavía no!, ¡es muy pronto!, todavía no!/Entonces te llevaron a otra habitación muy limpia. Y todo sucede muy rápido y sientes/ella/ella empuja y siente que el bebé/
tu bebé/
sale/
está fuera ya/
y entonces ella/
Marlene/
Pa/Patricia/
yo/
yo me quedo como/como vacía por dentro y/y en ese momento lo oigo/Lo oigo llorar. Un sollozo suave, como el de un animal pequeño. Lo oigo. (Morales, 2010: 50-51)

Su voz y su memoria consiguen, pues, recomponerse a lo largo del texto: se van poniendo en pie a medida que su historia se hace visible para la forense que investiga su caso y para Esteban, el hijo que le robaron al nacer.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE UN ‘TEATRO DE LA MEMORIA’

En un momento de debate del Seminario en Roma, se produjo una discusión muy sugerente entre varios de los participantes, sobre la “eficacia” y los “límites” de un teatro que pretende ser testimonio de la memoria, si, como es mi caso, la obra no se asienta sobre una realidad concreta, histórica, claramente documental y reconocible. ¿Es útil la creación de una dramaturgia de ficción a la hora de proponerse como un teatro de la memoria? ¿O sólo la acción documental tendría esa legitimidad?

Estas cuestiones plantean, sin duda, una problemática que va más allá de lo que yo puedo abarcar ahora en esta especie de paradójica conclusión abierta. No obstante quiero esbozar algunas ideas al respecto, basándome en la experiencia de mi propia escritura.

1) Me pareció muy pertinente e iluminador el concepto de posmemoria, tomado de Marianne Hirsch, que se manejó durante el seminario: esa memoria, no ya de lo vivido, sino de lo heredado. Entendí que, ciertamente, se está dando un movimiento

de revisión sobre el pasado desde la mirada de los nietos, en donde puede insertarse la dramaturgia de Juan Mayorga, José Ramón Fernández, Laila Ripoll, Itziar Pascual, Alberto Conejero, etc... Ahora bien, en mi caso, siendo honesta, siento que esa herencia que yo conservo no se limita a lo acontecido en España, sino que funcionaría, como ya he comentado, de forma ‘transfronteriza’. Y esto se debe, me parece, a mi propia formación: yo he “presenciado” una sesión de tortura leyendo *Pedro y el capitán* del uruguayo Mario Benedetti o viendo películas argentinas como *La noche de los lápices* o *Garage Olimpo*; he reflexionado sobre la apropiación de bebés con la inolvidable *La historia oficial*; me he estremecido escuchando las voces de padres y madres de desaparecidos/as en Santiago de Chile; me he conmovido hondamente con el testimonio sobre los campos de concentración leyendo a Primo Levi, etc... Y por supuesto también me afectan nuestras historias de aquí, las nacionales y las personales: el miedo de mi madre (que nació en 1933) cuando le conté que estaba escribiendo *NN 12*; la ausencia en mi hogar de mi abuelo paterno, que salió de este país hacia América en los años 50 y ya nunca regresó; la vivencia desde esta ciudad granadina donde se sigue buscando el cadáver de Lorca... Todo ese material sé que late al fondo de mis propuestas dramáticas, que, por lo demás, no intentan tanto recrear la memoria de lo ya ocurrido, como alertar sobre lo que puede volver a ocurrir, lo que está pasando ahora mismo, de hecho, en algunas geografías.

2) Por otra parte, aunque me parezca enriquecedor y necesario el desarrollo de lo que se ha venido llamando “teatro-documento”, considero también que es absolutamente legítima y urgente la presencia de una teatralidad que se asume desde el principio como ficción sobre una verdad histórica. Porque, por una parte, ya sabemos que toda creación artística, por muy documental que se quiera, implica un microcosmos propio. No puede haber una transparencia absoluta: aun partiendo de testimonios reales, el creador selecciona, ordena, hace hincapié en esto o aquello, y todo eso implica una inevitable intervención que ‘pervierte’ los materiales previos. Pero, además de esto, me parece también que la ficción puede llegar a ser más provocadora que el intento de reflejar de forma ‘exacta’ la realidad. La ficción nos otorga más libertad, más complejidad también, al menos potencialmente. Pienso, por ejemplo, en *La metamorfosis* de Kafka, porque no se me ocurre un “retrato” mejor para hablar de la deshumanización del individuo.

3) Finalmente, por muy obvio que parezca, me gustaría realizar aquí una defensa de otro elemento que a veces ponemos en un segundo plano al considerar la urgencia y la eficacia de un teatro de la memoria: su valor estético. Creo firmemente que lo que le otorga mayor validez a una creación teatral, en tanto que producto artístico, es, finalmente, su valor estético: su cuidado formal, su riesgo, su hondura, su capacidad para seguir resonando en el espectador... Ahí está el reto que intento afrontar como dramaturga: el equilibrio entre el compromiso social y el compromiso literario con cada una de las estructuras, las imágenes, las palabras, que elijo para mis obras. En eso reside, para mí, el poder ‘con-movedor’ y ‘des-anestésico’ que sigue teniendo el teatro.

BIBLIOGRAFÍA

- MATE, Reyes (2011): *Tratado de la injusticia*, Barcelona: Anthropos.
- MORALES, Gracia (2001): *Quince peldaños*, Madrid: Ñaque.
- MORALES, Gracia (2003): *Vistas a la luna e Interrupciones en el suministro eléctrico*, Alcalá de Henares: Editorial Teatro Independiente Alcaláino [disponible en la colección dramática latinoamericana del CELCIT: <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/>]
- MORALES, Gracia (2010): *NN12*, Madrid: SGAE [disponible en la colección dramática latinoamericana del CELCIT, <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/>].
- MORALES, Gracia (2013): “Cuaderno de bitácora. *NN 12*”, *Las puertas del drama*, 41.
- MORALES, Gracia (2014): “De anfibios y cronopios. Hablando con Andrés Neuman sobre Julio Cortázar”, *Revista Letral*, 12, pp. 117-136.
- SALVADOR, Álvaro (2019): “El teatro de Gracia Morales: un lugar de paso”, en Laín Corona, Guillermo, Santiago Nogales, Rocío (eds.): *Cartografía teatral: en homenaje al profesor José Romera Castillo*, Madrid: Visor, pp. 553-569.