

NN12 de Gracia Morales: teatro y memoria histórica

Ana María Díaz-Marcos¹

RESUMEN

Lectura crítica de la obra de Gracia Morales *NN12* (2010) que explora dos temas centrales del texto: el drama de los *desaparecidos* y la memoria histórica. Se subraya la universalidad de la pieza que viene favorecida por su indeterminación cronotópica. La obra se constituye así en un documento ejemplar y universal que sirve para la comprensión y evaluación del terrorismo de estado en distintos momentos y lugares, propiciando que el lector-espectador-alumno se convierta en testigo ético. Se incluye una propuesta didáctica para el estudio y análisis de la obra en el aula.

Palabras clave: teatro, memoria histórica, los *desaparecidos*, terrorismo de estado, violencia sexual.

NN12 by Gracia Morales: theatre and historical memory

ABSTRACT

A critical reading of Gracia Morales's play, *NN12* (2010), which explores two of its central topics: the drama of the *disappeared* and historical memory. The universality of this drama is enhanced by the indetermination of place and time. The play provides an exemplary universal document that makes possible the understanding and evaluation of state terrorism in different countries and eras, forcing the reader-spectator-student to become an ethical witness. The article includes a teaching proposal for the study and analysis of the play in the classroom.

Keywords: Theatre, Historical Memory, the *Disappeared*, State Terrorism, Sexual Violence.

Recibido: 10 de enero de 2019

Aceptado: 16 de junio de 2019

¹ Ph.D., Associate Professor of Spanish en el Department of Literatures, Cultures and Languages, en The University of Connecticut, Storrs, Connecticut, U.S.A. ana_maria.marcos@uconn.edu, <https://languages.uconn.edu/person/ana-maria-diaz-marcos/#>

INTRODUCCIÓN

El escritor Juan Antonio González Iglesias compara el teatro con un centauro, expresión artística híbrida que exhibe sin pudor su doble naturaleza indisociable, participando al mismo tiempo de lo literario y lo espectacular. El teatro se distingue de la narrativa o la poesía por su carácter de “literatura que no se ha enfriado” (González Iglesias, 2003: 43) y es el único género literario que permanece aún en “la zona caliente de la cultura” (González Iglesias, 2003: 43), requiriendo un modo de lectura específico que obliga a leer de una manera dramática, ubicando la fábula en un espacio físico de reducidas proporciones: sobre el escenario. El teatro exige al mismo tiempo lectura y representación: “es un texto que ansía ser representado y un espectáculo que reclama ser leído” (De Miguel Martínez, 2013) y el tema de este número especial de *Contextos* subraya precisamente ese valor como “arte caliente” que estimula e ilumina el aula, que reclama una comunidad lectora de espectadores, alumnos y ciudadanos críticos.

La lectura de textos teatrales es un recurso indispensable en una educación para la ciudadanía, propiciando un ejercicio de debate en comunidad para afrontar los retos del presente (Díaz-Marcos, 2018: 61). Estas ideas sirven de punto de partida para un acercamiento al teatro desde una perspectiva humanística y didáctica. Esta propuesta de estudio de la obra *NN12* de Gracia Morales, ganadora del premio SGAE en 2008, se enmarca en una visión de las Humanidades como vivencia que excede el ambiente estrictamente académico e incide en la capacidad de estas para enriquecer e inspirar nuestra vida diaria, particularmente *fuera* del aula, suscitando una reflexión sobre qué valores, actividades y experiencias confirman nuestra humanidad o la refutan; qué es, en definitiva, lo que nos hace humanos.

Las infinitas posibilidades que pueden abrir la lectura, estudio, representación y comentario de los textos teatrales evidencian su valor como experiencias prácticas de vida y comunidad. En nuestra época contemporánea la misión testimonial, ritual y purificadora del teatro se mantiene intacta: “ser espejo de vida y costumbres y reflejo de los conflictos de los seres de su entorno” (Serrano, 2004: 24) y a esto se añade el valor asambleario y político de un arte que se orienta a la sociedad, que necesita un público y *testigos* (lectores o espectadores) para convertirse en hecho teatral en un sentido pleno. Gracia Morales ha destacado esa vocación pública y asamblearia del teatro y su valor como “arte político” (Morales, 2003) y su obra *NN12*, estrenada en 2009, ejemplifica a la perfección cómo una obra de teatro puede constituirse en “acto de denuncia y acción de lucha contra los proyectos de olvido” (Luque, 2008).

Esta pieza breve con cuatro personajes representa la vocación de Morales de crear una manifestación artística que exige un esfuerzo intelectual activo, un cambio de mentalidad con respecto a la forma en que nos acercamos al texto/espectáculo. Por eso mismo, la dramaturga propone sustituir la noción de *entretenerse* –un verbo poco adecuado para definir al hecho teatral– por la de “intro-tenerse”, sugiriendo que la práctica teatral choca con muchos de los valores prevalentes en nuestra sociedad: no es portátil ni está accesible las veinticuatro horas, exige nuestra atención incondicional, no se puede parar, rebobinar ni saltarse partes. El teatro no está obligado a divertir, no es compatible con tareas múltiples, es rotundamente humano, pero radicalmente anti-individualista:

El teatro exige llegar hasta él, permanecer quieto, callado, atento sin dominar el proceso de recepción, no cabe en un bolsillo, no es portátil, ni móvil, ni virtual... Es una práctica a contracorriente y, por eso mismo, también una de las manifestaciones artísticas más radicalmente colectivas, inmediatas, presentes y profundamente humanas (Morales, 2016).

NN12 se abre a una lectura crítica afianzada sobre dos pilares fundamentales: la universalidad de los temas centrales (violencia y memoria histórica) fortalecida por su “indeterminación cronotópica” (Bueno, 2012: 2) y su capacidad para “iluminar la conciencia de un espectador ético” (Phelan, 1999: 11) propiciando que se convierta en *testigo* en tanto que su sistema de valores y su juicio se verán espoleados o trastocados por el texto/espectáculo (Schaefer, 2003: 5). En este sentido resulta sumamente ilustrativa la visión que plantea el dramaturgo inglés Tim Etchells al apuntar que ser *testigo* de un hecho implica estar presente en un sentido ético, aceptar la responsabilidad y hacerse cargo del lugar que uno ocupa ante esos sucesos y circunstancias (Etchells, 1999: 17). Abordar la lectura de *NN12* exige un proceso de investigación y reconocimiento por parte del lector/espectador/alumno que le lleva a considerar los hechos y sopesarlos, adentrándose en las versiones que se ofrecen para descubrir la verdad oculta. Los espectadores/lectores deben llenar algunos de los silencios de la historia y el impacto emocional del texto refuerza la conciencia de universalidad de estos sucesos. La obra se constituye así en documento decisivo para la comprensión del ejercicio de violencia y brutalidad llevado a cabo por regímenes totalitarios en distintos momentos y lugares. Morales consigue recuperar esos hechos y desplegar los recuerdos, favoreciendo la analogía y la empatía para volverlos ejemplares de forma que sea posible extraer lecciones. En este sentido, *NN12* funciona como un ejemplo de “memoria ejemplar” potencialmente liberadora (Todorov, 2000: 31) que lleva a escena preguntas difíciles, produciendo nuevos testigos de esos hechos universales en cada representación (Phelan, 1999: 10).

1. ESPACIOS DE EXCEPCIÓN: MAPAS Y CALENDARIOS SECRETOS PARA (DES)ORIENTARSE

NN12 presenta una dramatización de la figura del detenido-desaparecido (Gatti, 2006), eligiendo nombrar lo negado o invisible, trayendo a escena el cuerpo recién desenterrado de *NN12/Patricia* para hablarnos “de individuos sometidos a un régimen de invisibilidad, de hechos negados, de cuerpos borrados (...) de construcción de espacios de excepción” (Gatti, 2006: 28). Con el fin de representar aquello que se ha mantenido bajo tierra y silenciado, Gracia Morales recurre a tres personajes *reales* (la Forense, el Hombre Mayor y Esteban) y una cuarta persona que comparte escenario con ellos, pero se ubica en un plano simbólico: *NN/Patricia* actúa como símbolo, fantasma, personificación o representación escénica de la memoria de los huesos del cuerpo no identificado aún (*NN: nomen nescio*) sobre el que investiga y trabaja la forense intentando asignarle una identidad que permita sacarla de la lista de los “desaparecidos”, devolverle su nombre e incluso su familia. Al final de la obra se produce una restitución que restablece la identidad de Patricia Luján: “Habrá una placa con tu nombre. Ya nunca más vas a ser la *NN12*” (Morales, 2010: 34).

En la obra reverbera un tema de enorme actualidad y significación para la sociedad española: el proceso de exhumación de cadáveres llevado a cabo desde el año 2000 por parte de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica para reivindicar el derecho de las víctimas del franquismo a una reparación, espíritu que está presente también en la Ley de la Memoria Histórica aprobada en el año 2007. Los ejes de oposiciones binarias sobre los que gira la obra oponen justicia y olvido, memoria y silencio. Para Morales, era necesario llevar a escena esta cuestión y meditar sobre ella en tanto que en España no se llevó a cabo “una reflexión profunda y enjuiciadora de lo que pasó. Se provocó una ideología del silencio, y con todo lo que duró la postguerra, la gente se acostumbró a ese silencio” (Castro, 2011). La obra permite verbalizar y desenterrar palabras, cuerpos e historias que *NN/Patricia* se atreve a enunciar por primera vez con una lengua rota que trata de ir soldando fragmentos de memoria:

La tierra está/ .../ la tierra está llena de voces. Ahí abajo, nos hablamos, unos a otros nos hablamos. Y nos decimos, nos contamos. El nombre. La edad. Nuestras ciudades de cada uno. Por qué nos arrestaron... Voces. Voces rotas entre la tierra... Por debajo de la tierra, las palabras/cómo suenan las palabras/se mueven kilómetros, miles y miles. Y llegan... Palabras, ahí, ahí abajo... Como si todos los muertos sin nombres nos pusiéramos juntos.../ Ahora nos estáis sacando afuera. Pero, ¿queréis escuchar todo/ todo esto que/ lo que traemos para contaros? (Morales, 2010: 5-7).

Si “las fosas de las cunetas entierran la verdad” (Castro, 2011), la lectura de *NN12* implica también un ejercicio de entrenamiento en la democracia y una indagación en los valores de esta. La pieza de Morales otorga voz a las víctimas para hacerse eco de un derecho inalienable: “en una sociedad democrática, ningún poder (...) puede prohibir a los individuos buscar y conocer la verdad sobre determinados hechos, y menos aún sancionar a quienes no acepten cierta versión de estos que se pretenda entronizar como única y oficial” (Luque, 2008). Ante el silencio o la versión oficial, *NN12* coloca a los lectores/espectadores al frente de las pesquisas, los hace responsables de su individual proceso de indagación de los hechos que tuvieron lugar en “estados de excepción” (Gatti, 2006: 28). La obra apela así al espectador/lector como testigo ético, y a una serie de mapas y relojes secretos que funcionan como brújulas para adentrarse y (des)orientarse en la historia, invitándole a encontrar su camino a través de un espacio indeterminado en el que se inscriben puntos geográficos difíciles de identificar. Para esta indagación, el lector de *NN12* dispone de pistas textuales ambiguas que remiten a distintos momentos y lugares, reforzando el valor universal de un drama que exige un esfuerzo de orientación, que insta a elegir un recorrido (un lugar y un tiempo histórico) al tiempo que remite a otros posibles caminos, momentos y espacios. Como ha subrayado la dramaturga: “Para mí, lo valioso es que cada lector pueda volver a poner en pie esta historia (por desgracia repetida en tantos lugares y tantos tiempos) y la sienta y la evalúe por sí mismo” (Morales, 2017).

La obra se inicia con un parlamento de la forense frente al público, dirigiéndose desde el escenario hacia distintos puntos del patio de butacas, respondiendo a preguntas inaudibles. Sus respuestas construyen un espacio que se ubica al mismo tiempo fuera y dentro del escenario. En ese territorio poroso se instala el espectador convertido en investigador y miembro de ese equipo forense al que se le adjudica simbólicamente uno de esos cuerpos para que pueda construir su propia narrativa: “Se está realizando la ficha premortem de las personas desaparecidas y *les llegarán* en unos días (...) Lo importante es que podamos trabajar tranquilos, sin la presión del exterior (...) Ahora *se les notificará* qué individuo se les ha asignado a cada uno” (Morales 2010: 3, énfasis añadido).

La pieza elude referencias explícitas al tiempo y al espacio, favoreciendo la indeterminación cronotópica con menciones a zonas inconcretas donde se están abriendo fosas comunes. En un primer momento, se comunica un hallazgo de doce cuerpos en el “Sector Norte” (Morales, 2010: 2) sin proporcionar ninguna fecha explícita. Una de las propuestas para abordar

el texto en el aula gira precisamente sobre ese cronotopo (entendido aquí como un núcleo que aglutina tiempo y espacio) que requiere una aproximación paradójica a la obra. El texto invita simultáneamente a no localizar el texto en un país o tiempo específico y a desentrañar ese cronotopo. En este sentido, puede decirse que la obra exige que se elija entre permanecer desorientado o hacer cálculos para saber dónde y en qué momento estamos. La lista de personajes establece su edad, al tiempo que el tono científico, las pantallas y la referencia al ADN contribuyen a vincular a la forense y a Esteban con el presente, cuando la científica trabaja sobre unos restos humanos en el laboratorio al que llega el joven buscando conocer su pasado y, tal vez, encontrar a sus padres. El registro cronológico que debe decodificar el espectador/lector/alumno le obliga a hacer sus cuentas si aspira a establecer un tiempo histórico. Como investigador forense o lector crítico, es muy probable que quiera datar la escena, lo que contribuye a convertirlo en testigo ético. Si la obra se sitúa aproximadamente en el presente de su estreno (año 2009), un cálculo matemático llevará al lector a asignarle a Esteban (26 años) una fecha de nacimiento en torno a 1982. Esto supone un quiebre en su sistema de asunciones porque en 1982 España ya vivía en democracia, de forma que su pesquisa apunta a un nuevo marco espacial, a otro contexto, pues en esa misma época y, bajo el mandato de una junta militar, desaparecieron miles de personas en Argentina. Estos datos se confirman en los dos textos propuestos como materiales de apoyo para una unidad didáctica sobre esta obra: el “cuaderno de bitácora”, escrito por la propia Morales, donde establece que el germen inspirador del drama fue el reportaje de Leila Guerriero publicado en *El País* con el título “La voz de los huesos”, sobre el Equipo Argentino de Antropología Forense, estableciendo un marco más que idóneo para *NN12*: “Entre 1976 y diciembre de 1983, la dictadura militar en Argentina secuestró y ejecutó a miles de personas, que fueron enterradas como NN en cementerios y tumbas clandestinas” (Guerriero, 2007). De esta forma, la obra evoca las exhumaciones de fosas en España, pero remite al trabajo llevado a cabo en Argentina y eso mismo hace posible la ubicación alternativa en dos periodos de extrema violencia en los que se producen asesinatos, violaciones y desapariciones en masa.

Las valencias temporales no se agotan aquí puesto que la obra incluye un tercer elemento que permite añadir al menos una tercera instancia temporal, un cronotopo distinto. A lo largo de la obra, NN/Patricia canta fragmentos originales de la canción alemana “Lili Marlene” que complican el intento de establecer una cronología al uso, subrayando la facultad de las acciones atroces para repetirse. El personaje de NN/Patricia recuerda la canción “Lili Marlene” y la tararea en alemán en el escenario hasta que, finalmente, en la Escena 12, afronta el robo de identidad

del que fue víctima en el centro de detención donde el teniente Ernesto Navia San Juan (violador de NN/Patricia y padre biológico de Esteban) le cambió el nombre: “Marlene. Desde el principio. Como su actriz favorita. Marlene Dietrich (...) Nos buscaban otro nombre allí y nos obligaban a usarlo. A Patricia le tocó llamarse Marlene” (Morales, 2010: 23).

La inserción de fragmentos del tema “Lili Marlene” en cuatro ocasiones añade estratos nuevos de sentido al drama y adquiere una enorme relevancia a la hora de interpretar el texto. La mítica canción popularizada por Marlene Dietrich durante la Segunda Guerra Mundial es una “canción existencial de amor y muerte” (Antón, 2008) que fascinó a los soldados de ambos bandos. Adolf Hitler predijo la inmortalidad de la pieza musical afirmando que “esta canción nos sobrevivirá a todos” (Antón, 2008), mientras que para John Steinbeck era la única contribución al mundo que habían hecho los nazis (Leibovitz, 2009: 206). La División Azul la cantó en español y era la favorita del dictador chileno Augusto Pinochet (Anderson, 1998). Se trata, por lo tanto, de un producto cultural icónico, un tema de circulación global, traducido a muchos idiomas, asociado a contextos bélicos, que funciona como canción de despedida, marcha militar, canto de cuartel o expresión nostálgica. La inclusión de ese tema musical en *NN12* nos remite a un tercer cronotopo vinculado a un contexto bélico de violencia exacerbada a nivel mundial, durante el cual millones de personas “desaparecieron”: la referencia obvia en ese contexto son los campos de concentración del holocausto. Este tercer tiempo resalta las dimensiones universales del drama y subraya la repetición de una historia de atrocidades, desapariciones y violencia que se traduce a nivel visual en fosas o montañas de cuerpos sin nombre que ilustran un mapa de la memoria universal de la infamia, como ha subrayado Morales:

La temática que aborda *NN12*, la desaparición de personas durante los conflictos bélicos y las dictaduras es, desde mi punto de vista, una cuestión que afecta, no a una nacionalidad o tiempo específicos, sino a la humanidad en su conjunto. El abuso de poder, la tortura, la utilización de la mujer como objeto sexual, el enterramiento clandestino, la apropiación de los niños... son “prácticas” universales (...) Por eso mi intención fue conseguir que los hechos narrados no se localizaran ni en una fecha ni un espacio concretos (Morales, 2013).

La obra trasmite, así, una voluntad decidida de universalidad que distorsiona cualquier retrato atractivo de nuestra humanidad, obligando al espectador a hacerse preguntas éticas: ¿por qué se repiten los crímenes contra la humanidad? ¿por qué hay nuevas víctimas de actos atroces? ¿qué lección moral podemos aprender de esto? Es preciso subrayar además el truco geográfico que utiliza la autora con el fin de dibujar ese mapa secreto que pueda (des)orientar y concienciar a diferentes espectadores/lectores/alumnos de diferentes países y contextos: “Elegí apellidar a los personajes con nombres de ríos, para trazar, así, un mapa secreto de países

donde yacen, silenciados, restos de desaparecidos. Así Luján, Alvares, Navia, San Juan, Ibar, Gabriel, Murat o Valdivia, remiten a ríos de Argentina, España, Serbia, Turquía, Chile o Nicaragua” (Morales, 2013).

La dramaturga logra cartografiar ese plurivalente mapa alternativo y su obra alude a las exhumaciones en España, nos dirige a la junta militar Argentina, a los *desaparecidos* reclamados por las madres y abuelas de la Plaza de Mayo, apunta al nazismo alemán y la persecución de los judíos o a las caravanas de la muerte del Chile de Pinochet. Sus posibilidades son inagotables. Una prueba anecdótica de esta versatilidad la constituye el hecho de que en la lectura y discusión de *NN12* en cursos universitarios de Literatura en los Estados Unidos algunas veces los alumnos vinculan la obra con su propio contexto, relacionándolo con las *desapariciones* de estudiantes en México, víctimas con las que se identifican por edad, cercanía geográfica o herencia familiar, creando así su particular “mapa de la memoria” que los coloca como testigos éticos de acciones crueles y desapariciones violentas en el presente. Estas conexiones refuerzan el convencimiento de que el teatro permite un autoconocimiento en comunidad; y cuando una obra –como *NN12*– nos hace enfrentarnos a experiencias traumáticas, abre también una puerta que permite “dotar, retrospectivamente, de sentido a nuestra historia” (Luque, 2008).

2. VIOLENCIA Y MEMORIA

Diana Taylor ha subrayado que la transmisión y conservación de la memoria se lleva a cabo de diferentes formas, tanto a través de un archivo resistente al cambio (datos, fotografías, documentos) como por otros métodos que transmiten saber y memorias a través del cuerpo (Taylor, 2011: 219). En *NN12*, los descubrimientos científicos de la forense se enriquecen con la interpretación emocional (Bueno, 2012: 4) y la “corporeización” de los hechos que ofrece la voz rota de NN/Patricia tras salir de su fosa. El archivo de la memoria aparece en la obra asociado al conocimiento científico: las fotografías de las fosas que se proyectan en escena, las grabaciones de los procedimientos, las referencias al ADN y las cartas que envía una antigua víctima desde el exilio para comunicar la verdad a los padres de Patricia. Este archivo funciona también como evidencia de las estrategias utilizadas en la “guerra contra la memoria” (Todorov, 2002: 139). El drama viene a probar que, por mucho que se intente hacer desaparecer las huellas, la memoria no puede ser completamente controlada, como evidencian los huesos y las voces desenterradas que muestran que la verdad se obstina siempre en salir a la luz. Las cartas de la enfermera –una sobreviviente del centro de detención– constituyen un buen ejemplo de los métodos utilizados por los totalitarismos, la intimidación a la que se somete a la población imponiéndole el silencio

(Todorov, 2002: 139): “Me llamo Irene Cabriel (...) Esto de que se lleven a los niños lo he visto hacer muchas veces, porque yo soy enfermera y a veces me pedían que ayudara en el parto. No saben ustedes cuántas cartas como esta estoy escribiendo ahora, que vivo en un país extranjero y voy aprendiendo a luchar contra el miedo” (Morales, 2010: 18). Las palabras de Irene Cabriel representan la voz del miedo: es la víctima silenciada que solamente se atreve a hablar porque ha abandonado el país donde tuvo lugar la tortura.

La voz entrecortada de NN12/Patricia nos trasmite, por su parte, una explosión de la memoria amordazada, los recuerdos enterrados y reprimidos de las víctimas que no pudieron ponerse a salvo y que toman cuerpo con su entrada en escena. En este sentido, el drama representa la imposibilidad de controlar la historia o de borrar la memoria de acciones terribles, mostrando cómo perduran las voces de las víctimas, buscando la manera de salir de debajo de la tierra para dar su versión de los hechos siendo, en última instancia, imposible “borrar” a alguien de escena mientras se le busque:

No es fácil hacer que alguien desaparezca. Hace falta mucho poder, mucha constancia. La memoria, los cuerpos, se esfuerzan por perdurar más allá de la muerte. Hace falta mucha disciplina, mucha complicidad (...) Porque al desaparecido hay que seguir desapareciéndole cada día, cada día que es retenido sin informar a su familia, cada día que lo asesinan y lo entierran sin nombre, cada día que silencian las fosas (Morales, 2010: 30).

La narración sobre fosas, cadáveres y huesos puede cambiar dependiendo de quién interprete esos restos (Taylor, 2011: 219) y, en este sentido, *NN12* hace que el lector/espectador se enfrente a varias versiones de la historia. Junto a las cartas de la enfermera y la voz rota de NN/Patricia, tenemos la “historia oficial” transmitida por Ernesto, el teniente, captor y violador que lleva una vida absolutamente normal y que debe dar su versión al menos dos veces: cuando Esteban se enfrenta a él tras saber de las cartas y cuando la propia NN/Patricia lo increpa desde un espacio simbólico compartido. El lector/espectador asiste a un choque de narrativas que subrayan las múltiples justificaciones de los opresores ante las preguntas: “¿Por qué lo hacías? ¿Te dabas cuenta de que estabas cometiendo un delito?” (Levi, 2000: 11). Ernesto Navia San Juan, el “Hombre Mayor” de la obra, vive una vida cómoda en el presente, es un capitán retirado con mala memoria que se dedica a jugar con sus nietos y tiene “un precioso jardín lleno de rosas” (Morales, 2010: 22), además de una hija de la misma edad que Esteban que también es maestra, como NN/Patricia. Cuando Esteban se hace pasar por periodista con la excusa de escribir un reportaje, las declaraciones del militar y su énfasis en pasar la página muestran las innumerables

justificaciones posibles que incluyen dudar de la verdad, acusar a otros, presentarse también como víctima del conflicto, aducir a que se obedecían órdenes, apelar a la concordia o describirse como un luchador por la democracia:

Ahora todo el mundo se empeña en juzgar lo que ocurrió. Y se están contando muchas mentiras (...) pudo ser alguien de su propia gente quien la matara (...) Yo también sufrí las consecuencias, también perdí a personas queridas. Amigos, compañeros... Ha pasado mucho tiempo. ¿Por qué no tratamos de superarlo ya? (...) aceptar que no fue fácil para nadie. Y que se hizo lo que se tenía que hacer. Nosotros teníamos una responsabilidad. Como soldados (...) Usted ahora vive en un país en paz, en un país seguro donde la gente no tiene miedo. Y esa paz y esa seguridad llegaron gracias a lo que nosotros hicimos (Morales, 2010: 27).

En este sentido, el cultivo de la mala memoria y la voluntad de olvidar convierten al capitán retirado en un perfecto ejemplo de cómo funciona esta red de justificaciones que permite levar anclas y construir una realidad más dulce en la que instalarse tras los estados de excepción: “las justificaciones entre lo verdadero y lo falso pierden progresivamente sus contornos y el hombre termina por creer plenamente en el relato que ha hecho tantas veces y que sigue haciendo” (Levi, 2000: 11).

Sin embargo, *NN12* no consiente esta justificación acomodaticia, obligando al Hombre Mayor, en la penúltima escena, a encarar sus recuerdos enfrentándose a su víctima. A Ernesto Navia San Juan le será imposible negar su participación en los hechos y creerse su propia historia dado que, muy temprano en la conversación, reconoce a su contrincante en el duelo y lo hace bajo el nombre que él le había otorgado cuando la desposeyó de su identidad: “Marlene... Es como siempre te he llamado” (Morales, 2010: 31). Ante la imposibilidad de sostener las mismas excusas que le ha ofrecido a Esteban, el capitán decide aludir a una serie de pactos patriarcales que permiten ubicar a la mujer como “tierra de nadie” (Amorós, 1990: 6) en un contexto específico de violencia sexual de género prevalente e impune en episodios bélicos. Según esto, el paradigma de la virilidad implicaría una tensión participativa de los varones (Amorós, 1990: 2) y también una competencia sobre las mujeres-víctimas, lo que es usado por el personaje del capitán para intentar proclamarse inocente y urdir una nueva coartada, otra dudosa ficción como “protector” de su víctima a la que NN/Patricia responde subrayando su responsabilidad individual en los abusos:

NN: Era tu hijo

HOMBRE MAYOR: Allí había muchos guardias (...)

NN: No, mi Teniente no. Ninguno se hubiera atrevido. Te tenían miedo.

HOMBRE MAYOR: Me respetaban. Sólo así podía hacer que las órdenes se cumplieran, como las cumplía yo mismo (...) ¿Qué quieres ahora? ¿Qué te pida perdón? ¿Es eso? Yo hice lo que tenía que hacer...

NN: ¿Todo? ¿Todo lo que hacías/todo/eran órdenes? ¿Quién te ordenó/quien/lo que me hacías a mí/quién?

HOMBRE MAYOR: A vosotros os convenía tener a alguien que os protegiera. Alguien como yo. Y por eso me obedecías siempre. Por eso eras tan complaciente conmigo.... ¡Deberías estarme agradecida! Si no hubiera estado yo allí habría sido peor. A otras las violaban varios, ¡varios a la vez! ¿entiendes? Pero yo nunca hubiera permitido algo así. (Morales, 2010: 31-32)

Frente a las narrativas de descargo del capitán –yo era inocente, cumplía órdenes, yo fui una víctima, yo fui tu protector–, Patricia/NN opone la descripción explícita de los abusos que aluden al uso de cerrojos, intimidación con armas, tortura psicológica y repetidas violaciones para ofrecer un relato puntual del horror y de la violencia sexual contra las mujeres que no omite detalles truculentos y derrumba los argumentos del militar. Se impone, al final, la versión de la víctima, con un sucinto “hijo de puta” repetido varias veces mientras que los últimos balbuceos poco convincentes del Hombre Mayor se cargan de ironía trágica: “¡Yo te ayudé! ¡Marlene!” (Morales, 2010: 33). Su confesión no solo lo implica directamente en los hechos, sino que destruye la credibilidad de sus justificaciones: no podemos verlo como protector tras el testimonio de la víctima refiriendo los abusos ocurridos a puerta cerrada. El final de la obra ilumina un sendero de verdad que separa a las víctimas de los torturadores reinstituyendo la dignidad de las primeras. Al bajar el telón, se abre un proceso infinito de reparación: la obra se cierra con la apertura de una nueva caja de restos de otro desaparecido sin identificar.

Por su doble significación ética e histórica, este drama se convierte en un documento idóneo para su implementación como material didáctico en la construcción de aprendizajes sobre las dictaduras, los derechos humanos y la recuperación de la memoria histórica.

3. UNA EXPERIENCIA TEATRAL Y DIDÁCTICA: NN12 EN EL AULA

Los textos teatrales constituyen una herramienta valiosísima para el estudio de la lengua, la literatura y la cultura españolas que excede cualquier tipo de fronteras geográficas. Existen 577 millones de lectores potenciales de español en el mundo y este dato ilustra las infinitas posibilidades de lectura, estudio y estreno de textos escritos en nuestro idioma. En este sentido, comparto con Guillermo Carrascón la idea de que es preciso llevar el teatro a las clases en tanto que “el teatro contemporáneo ofrece la mejor antología de transmisión escrita de la lengua española hablada en nuestra península” (Carrascón, 2011: 47).

Por su significación histórica y su capacidad para abrir debates éticos ofreciendo una mirada sobre episodios y temas críticos como las dictaduras, el terrorismo de estado, el caso de los detenidos-desaparecidos y la recuperación de la memoria histórica, se eligió *NN12* como texto de apoyo para un taller dirigido a maestros de escuelas secundarias que imparten cursos de español dentro del programa Early College Experience,² permitiendo a los alumnos obtener créditos universitarios por estas clases. El taller para maestros en la primavera del 2017 (coordinado por las profesoras Laurietz Seda y Ana María Díaz-Marcos) se centró en el uso del teatro español e hispanoamericano en las aulas de escuela secundaria. Los docentes que leyeron y discutieron *NN12* destacaron las múltiples conexiones de la obra con el plan de estudios, vinculando la obra con las asignaturas de Ciencias Sociales y Literatura y con toda una red de relaciones interdisciplinarias que giran en torno a temas filosóficos e históricos y a cuestiones como memoria, empatía y ética.

Tras participar en este taller, la maestra Amy Nocton, del Edwin O. Smith High School (Storrs, Connecticut), incorporó la lectura de *NN12* como cierre de una unidad sobre la historia de las dictaduras en los países de habla hispana. En este curso de español, los alumnos dibujaron el escenario de la primera escena, leyeron, discutieron e interpretaron partes de la obra elegidas por ellos mismos y entrevistaron a la autora. La experiencia de Amy Nocton en el aula se conecta profundamente con las ideas expuestas al principio de este ensayo sobre el valor de las Humanidades y sobre la capacidad de esta obra para suscitar el pensamiento crítico, destacando la pregunta que uno de los alumnos planteó a la dramaturga Gracia Morales: “¿qué significa para ti ‘ser humano’?” Esta cuestión palpitante implica un posicionamiento ético ante la pieza y una voluntad de indagación sobre la esencia de la humanidad y los abusos cometidos por unos seres humanos contra otros.

A continuación, se incluye el esbozo de una posible unidad didáctica que aborde el estudio de *NN12* en relación con los temas e ideas presentados en los dos primeros apartados de este artículo.

4. UNIDAD DIDÁCTICA DE LA OBRA *NN12* (2010) DE GRACIA MORALES

4.1. Introducción al tema y al estudio de la obra.

² Ece.uconn.edu

Textos para leer y discutir en clase como introducción a la pieza.

- a. Apartado “El inicio” del “Cuaderno de bitácora: NN12” de Gracia Morales (2011)
- b. “La voz de los huesos” de Laila Guerriero (2007)
Estas lecturas sirven para que el alumno se acerque a la noticia que inspiró a la autora y para contextualizar el texto.
- c. Posible punto de partida para la discusión en clase: ¿puedes investigar sobre algún país o contexto donde se hayan producido *desapariciones* masivas de ciudadanos?
- d. Se invita a los alumnos a que, después de investigar sobre esas *desapariciones* masivas, dibujen y den nombre a un “NN” como si fueran miembros del equipo forense o de un tribunal. Datos a incluir: dibujo, nombre, edad, país y año de la *desaparición*. Esa representación de su NN deberán traerla a clase durante el tiempo que dure el estudio de la obra.

4.2. Lectura y discusión del texto dividido en tres fragmentos/clases

Escenas 1 a 5, 6 a 10 y 11 hasta la 16. La discusión se centrará en torno a las siguientes preguntas:

Escenas 1-5

1. ¿Con quién habla la forense en la escena 1 y qué hallazgo se comenta?
2. ¿A qué lugar se hace referencia en esa conversación? (Escena 1)
3. ¿Qué significa el nombre “NN12”? (Escena 2)
4. ¿Qué significado puede tener la canción de Lili Marlene en esta obra? ¿Puedes buscar información sobre esta canción y su contexto histórico? (Escena 3)
5. ¿Cómo es el lenguaje que utiliza el personaje NN12, qué historias cuenta y por qué crees que se expresa así? (Escena 3)
6. Comenta quién es Esteban y por qué está hablando con la Forense. (Escenas 4 y 5)
7. ¿Podemos ubicar la obra en un tiempo y en un lugar concreto según la información que tenemos hasta ahora?

Escenas 6-10

1. Documentad los datos sobre Patricia Luján que aparecen en la escena 6.
2. Comentad el sentido universal del parlamento que hace NN12 al principio de la escena 7.
3. ¿Qué nuevos datos nos aportan las escenas 8 y 9? ¿Qué elemento llama la atención en la “desaparición” de Patricia?
4. ¿Quién piensa Esteban que podría ser su padre? (Escena 8)

5. Comentad la información que aporta la “voz en off” en la escena 10. ¿Desde dónde llega esa voz y sus cartas?
6. ¿Qué “pieza perdida” en la investigación descubrimos en la escena 11?

Escenas 11-Final

1. Comentad las discrepancias entre Esteban y la forense en la escena 11. ¿Por qué crees que Esteban reacciona así?
2. ¿Qué narración de los hechos nos ofrece NN12 en la escena 12?
3. ¿Cómo es la discusión y el encuentro entre Esteban y el Hombre mayor? ¿Qué argumentos aporta cada uno? (Escena 13)
4. ¿Podéis marcar, analizar y explicar el significado que tienen las palabras de la forense en la escena 14?
5. ¿Cuáles son los principales elementos de conflicto en el enfrentamiento entre NN12 y Ernesto Navia? (Escena 15)
6. ¿Qué elementos de cierre cruciales aporta la última escena y qué significado tiene el final de la obra?

4.3. Dramatización y Redacción

Esta unidad didáctica puede complementarse con la discusión y visionado de fragmentos de la obra que se encuentra disponible en su totalidad en el repositorio Vimeo (Remiendo Teatro). El cierre de la unidad podría consistir en un ejercicio dramático y otro de escritura. En primer lugar, se propone que los alumnos realicen una selección de secuencias de la obra para dramatizar en el aula. El último ejercicio consiste en la redacción de un comentario crítico centrado en las conexiones de estos sucesos con otros hechos históricos relevantes relacionados con los temas de los *desaparecidos*, el terrorismo de estado y la violencia contra las mujeres en procesos bélicos.

REFLEXIÓN FINAL

El valor universal, estético y comprometido de *NN12* convierte a esta obra en un texto transcendental para leer y discutir con los alumnos. Responde así plenamente a la necesidad planteada por Juan Mayorga de abrir un espacio crítico en el aula:

Hay que leer, sí, en la escuela. Y hay que leer teatro. Suele decirse que el teatro es difícil de leer (...) El teatro pide, de forma natural, leer a varias voces: leer en comunidad. Leer teatro con otros educa en la responsabilidad, porque cada uno

de los lectores ha de hacer bien su trabajo para que el conjunto funcione. Lo ideal, desde luego, es leer teatro para luego ponerlo en escena, a lo que tampoco la escuela debería renunciar (...) Por esa capacidad que tiene de hacernos pensar en otros y en lo que nos acerca y nos separa de ellos, el teatro es un espacio para la crítica y la utopía (...) Ese espacio crítico y utópico que empieza en el texto dramático y se prolonga en el escenario, no puede ser desaprovechado por la escuela (Mayorga, 2015).

NN12 es una magnífica muestra del mejor teatro español contemporáneo y, al mismo tiempo, un documento ejemplar de relevancia universal que sirve para la comprensión y evaluación del terrorismo de estado y la violencia de los totalitarismos en distintos momentos y lugares. Esta obra vehemente, esencial y comprometida, lanza preguntas que invitan al lector-espectador-alumno a convertirse en testigo ético de esos hechos y a reflexionar sobre la necesidad de ejercitar una memoria histórica.

OBRAS CITADAS

- Amorós, Celia.** 1990. *Violencia y sociedad patriarcal*. Madrid: Pablo Iglesias.
- Anderson, Jon Lee.** 19 Octubre 1998 "De dictator." *The New Yorker*. Disponible en www.newyorker.com/magazine/1998/10/19/the-dictator-2 [Consulta 24/04/2019]
- Antón, Jacinto.** 13 Septiembre 2008 "Contigo una vez más, Lili Marleen." *El País*. Disponible en elpais.com/diario/2008/09/13/cultura/1221256801_850215.html [Consulta 25/04/2019]
- Bueno, Lourdes.** 2012. "La realidad más 'irreal': técnicas posmodernas en la dramaturgia de Gracia Morales." *Don Galán: revista de investigación teatral* no. 2: 1-5. Disponible en http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_2 [Consulta 25/04/2019]
- Carrascón, Guillermo.** 2011. "El teatro va a clase." *Las puertas del drama*, no. 39: 47.
- Castro, Julio.** 12 abril 2011. "Las fosas de las cunetas entierran la verdad en *NN12*." *La República Cultural*. Disponible en larepublicacultural.es/article4123 [Consulta 25/04/2019]
- De Miguel Martínez, Emilio.** 2013. "¿Puede leerse el teatro?" *Las puertas del drama*. Disponible en aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/4446-2/el-teatro-tambien-se-lee-puede-leerse-el-teatro/ [Consulta 25/04/2019]
- Díaz-Marcos, Ana María.** 2018. *Escenarios de crisis: dramaturgas españolas en el nuevo milenio*. Sevilla: Benilde. Disponible en languages.uconn.edu/wpcontent/uploads/sites/2059/2016/01/EscenariosDeCrisisDiazMarcos.pdf [Consulta 18/04/2019]
- Etchells, Tim.** 1999. *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London, New York: Routledge.
- Gatti, Gabriel.** 2006. "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)." *CONfines* 2/4 Diciembre. Disponible en confines.mty.itesm.mx/articulos4/GGatti.pdf [Consulta 18/04/2019]
- González Iglesias, Juan Antonio.** 2003. "El teatro como centauro." *Las puertas del drama*, no. 15: 43.
- Guerriero, Laila.** 2007. *El País*. "La voz de los huesos." Disponible en elpais.com/diario/2007/12/23/eps/1198394817_850215.html. [Consulta 16/04/2019]
- Leibovitz, Liel, y Matthew I. Miller.** 2009. *Lili Marlene: The Soldiers' Song of World War II*. WW New York: Norton and Company.

- Levi, Primo.** 2000. *Los hundidos y los salvados*. Barcelona: Muchnik.
- Luque, Gino.** 2008. "Escenificar el abismo: teatro, memoria y violencia." *Pausa: Cuadern de Teatri Contemporani*. Disponible en revistapausa.cat/escenificar-el-abismo-teatro-memoria-y-violencia/. [Consulta 26/04/2019]
- Mayorga, Juan.** 2015. "Mi padre lee en voz alta." *La Tinta Invisible*. Disponible en latintainvisible.wordpress.com/2015/11/14/mi-padre-lee-en-voz-alta/ [Consulta 26/04/2019]
- Morales, Gracia.** "Re: Un favor." Correo electrónico a Ana María Díaz-Marcos, 29 de marzo del 2017.
- 2016. "Un teatro para intro-tenerse o carta desde la periferia." *Las puertas del drama. Mujeres que Cuentan*, extra no. 1. Disponible en aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-extra-1/un-teatro-para-intro-tenerse-o-carta-desde-la-periferia/ [Consulta 26/04/2019]
- 2013. "Cuaderno de bitácora: NN12." *Las puertas del drama* 41. Disponible en aat.es/elkioscoteatral/las-puertas-del-drama/drama-41/cuaderno-de-bitacora-nn-12/ [Consulta 26/04/2019]
- 2010. *NN12*. Celcit. Disponible en celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/?q=morales&f=&m= [Consulta 26/04/2019]
- 2003. "España. El difícil equilibrio." *Revista Teatro. Celcit*, no. 24. Disponible en celcit.org.ar/publicaciones/revista-teatro-celcit/18/24/ [Consulta 26/04/2019]
- Phelan, Peggy.** 1999. "Performing questions, producing witnesses," en Time Etchells, *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment*. London and New York: Routledge: 10-14.
- Remiendo Teatro.** 2012. *NN12*. Vimeo (Videograbación). Disponible en vimeo.com/34467275 [Consulta 26/04/2019]
- Serrano, Virtudes.** 2004. *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra
- Schaefer, Karine.** 2003. "The spectator as witness? Binlids as case study." *Studies in Theatre and Performance* 23.1: 5-20.
- Taylor, Diana.** 2011. "Staging Social Memory. Yuyachkani." En Patrick Campbell y Adrian Kear, *Psychoanalysis and Performance*. London, New York: Routledge: 218-235.
- Todorov, Tzvetan.** 2002. *Memoria del bien, tentación del mal. Indagación sobre el siglo XX*. Barcelona: Península.
- 2000. *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires: Paidós.